به چیستی ها خوش آمدید.

http://chistiha.com

لینک گروه:

https://t.me/joinchat/Aesof0Ja90QD1mvfXRUa1w

آدرس سایت :

www.chistiha.com

لینک کانال:

TirdadPhilosophyChannel@

نشانی وبلاگ:

/http://chistiha.blogfa.com

تاریخ سینما

دیوید بوردول، کریستین تامسون

ترجمه: روبرت صافاریان

نشر مرکز

چاپ اول

1383

اصل کتاب 865 صفحه

تلخیص: م. بوذری

تایپ: م. باقری

تعداد صفحات: 275؛ تعداد کلمات: 64661؛ قابل مطالعه در 136 نشستِ 10 دقیقه ای

***

به نام خدا

فیلمسازی و نمایش فیلم در نخستین روزهای اختراع سینما

درست است که سینما در دهه 1890 هنر تازه و حیرت انگیزی بود، اما بر زمینه وسیع‌تر فعالیت‌هایی که در عصر ملکه ویکتوریا اوقات فراغت مردم را پر می‌کردند، پا به عرصه هستی نهاد.

در اواخر سده نوزدهم، در بسیاری از خانه‌ها اسباب بازی‌های چشمی مانند زوئوتروپ یافت می‌شدند. بسیاری از خانواده‌های طبقه متوسط پیانو هم داشتند و برای آواز خواندن دور آن جمع می‌شدند. از طرف دیگر افزایش روز افزون با سوادی به گسترش داستان‌های چاپی عامه پسند و ارزان قیمت انجامیده بود. اختراع چاپ عکس نیز به انتشار کتابهای سیاحتی انجامید که خواننده را با خود به گشت و گذاری خیالی در سرزمینهای دور می‌برد. طیف گسترده‌ای از تفریحات عمومی در دسترس بود. همه شهرها شاید شهرهای سیار کوچک، سالن نمایش عمومی داشتند و گروه های نمایش دوره گرد تمام کشور را زیر پای گذاشتند. اینها یا گروهای تئاتری بودند که نمایش به صحنه می‌بردند یا سخنران‌هایی که برای مصور کردن سخن

خود از اسلاید استفاده می‌کردند و یا حتی کنسرت‌هایی را می شنیدند که با استفاده از دستگاه جدید نونوگراف صدای ارکستر شهرهای بزرگ را به گوش مخاطبان گسترده‌تری در سراسر کشور می‌رساند.

رسانه فیلم به آهستگی وارد این طیف گسترده تفریحات و سرگرمی های عمومی می شود. فیلم های اولیه بیشتر موضوعات غیر داستانی یا به اصطلاح "واقعیات" بودند. اینها می‌توانستند "مجموعه دیدنی ها" یا فیلم های سیاحتی کوتاه باشند که چشم اندازهایی از سرزمینهای دور عرضه می‌کردند. رویدادهای جدید در "خبرنامه های " کوتاه تصویر می‌شدند. چندین دهه به پیدایش ژورنالیسم رادیویی یا تلویزیونی مانده بود و حتی روزنامه ها هم اغلب از تصاویر طراحی شده استفاده می‌کردند نه عکس ها. در بسیاری از موارد فیلمبردارانی که رویدادهای فوری را درج می‌کردند، در همان مکانی که ماجرا اتفاق می افتاد موضوعات خود را به تصویر می کشیدند و فیلم می گرفتند؛ اما غالباً فیلمسازان حوادث جاری را در استودیو بازسازی می‌کردند تا به این ترتیب در هزینه‌ها صرفه جویی کنند و هم مسأله ی عدم حضور فیلمبردار در محل واقعه را جبران کنند.

از همان ابتدا، فیلم های داستانی هم، اهمیت داشتند. این فیلم ها به طور شاخص تصاویر ماجراهای بسیار کوتاهی بودند که کنار هم چیده می‌شدند. برخی از این فیلم های داستانی در فضای باز فیلمبرداری می‌شدند؛ اما چیزی نگذشت که استفاده از پرده‌های پس زمینه مرسوم شد و به مدت چند دهه باقی ماند. امروزه برای ما وقتی به فیلم های اولیه نگاه می کنیم فضای فیلم چنان غریب و دور از واقع به نظرمان می رسد که نمی توانیم بفهمیم این فیلم ها در آن زمان چه جاذبه‌ای برای مخاطبانشان داشتند؛ اما با کمی تخیل می‌توانیم بفهمیم که آن روزها آدم‌ها به همان دلایلی به فیلم ها علاقه نشان می‌دادند که ما امروزه خواهان فیلم های امروزی هستیم.

فیلم داستانی به تدریج به جذاب ترین نوع تفریح در سالن های سال های آغازین پیدایش سینما بدل شد و تا امروز این موقعیت را حفظ کرده است. بیشتر فیلم های اولیه از یک نما تشکیل شده بودند. دوربین در یک نقطه کاشته می‌شد و ماجرا در طول یک برداشت مستمر اتفاق می افتاد. در برخی موارد، فیلمسازان یک رشته نما از همان موضوع می‌گرفتند و به دنبال هم می چیدند؛ با این نماها به عنوان فیلم های جداگانه رفتار می‌شد. صاحبان سالن های سینما می‌توانستند مجموعه کامل این فیلم ها را خریداری کنند و آنها را با هم در یک برنامه نشان دهند و به این ترتیب به چیزی شبیه فیلم های مرکب از نماهای متعدد برسند. در عین حال می‌توانستند بین چند نمای فیلمبرداری شده مناسب ترین ها را انتخاب کنند و چند تا از آن نماها را بخرند، سپس آنها را با فیلم های دیگر و اسلایدهایی که با فانوس نشان داده می‌شدند، در قالب برنامه واحدی ترکیب کنند.

در طول این دوره اولیه نمایش دهندگان فیلم کنترل زیادی روی شکل برنامه‌های خود داشتند. تعداد قابل ملاحظه‌ای از این نمایش دهندگان در گرداندن برنامه‌های نمایش اسلاید یا سایر انواع سرگرمی‌های همگانی تجربه داشتند و بسیاری از آنها در پی این بودند که با ترکیبی از دیدنی‌ها به"خبری" ها و فیلم های داستانی در یک برنامه واحد بیشترین تنوع ممکن را به مشتری عرضه کنند. برنامه نمونه این دوره حتماً با موسیقی همراه می‌شد. در نمایش های ساده‌تر تنها فقط یکی از پیانیست های سالن قطعه ای را می‌نواخت و مردم با صدای همزمان با تصویر فیلم را می دیدند. در تالارهای نمایش وودویل، گروه نوازندگان تالار موسیقی برنامه را تأمین می‌کرد.

در برخی موارد، نمایش دهندگان سر وصداهایی هماهنگ با کفش روی پرده تدارک می‌دیدند. آنها ممکن بود در بخشی از برنامه سخنرانی هم بکنند و به توصیف چشم اندازهای سرزمین‌های دور و غریب، و به شرح رویدادهای جاری یا داستانهای کوتاهی بپردازند که تماشاگر همزمان داشت بر پرده می‌دید. حتی اگر چنین

سخنرانی هایی انجام نمی‌شد، دست کم عنوان فیلم ها را اعلام می‌کردند. چون فیلم های نخستین فاقد هرگونه عنوان بندی یا میان نویسی بودند که ماجرا را نوضیح دهند.

در طول این سال ها، واکنش مخاطب تا حدود زیادی به توانایی نمایش دهنده‌ها در سازماندهی و شکل ارائه برنامه بستگی داشت. در طول نخستین دهه پیدایش سینما در بسیاری از کشورهای جهان فیلم ها به نمایش در می آمدند؛ اما تولید فیلم به طور عمده در سه کشور اصلی متمرکز گردیده بود که اختراع و تولید دوربین فیلمبرداری مختص آن ها بود. این سه کشور عبارت بودند از: فرانسه، انگلستان، و ایالات متحده.

رشد صنعت سینما در فرانسه

نخستین برنامه‌های نمایش فیلم برادران لومیر موفقیت آمیز بود، اما آنها فکر می‌کردند سینما یک تب زودگذر بیشتر نخواهد بود. به همین علت به سرعت دست به کار شدند تا بیشترین بهره را از دستگاه سینما توگراف خود ببرند. برادران لومیر ابتدا از فروش دستگاه شان خودداری می‌کردند؛ و در حقیقت اپراتورهایی را به این سو و آن سو می‌فرستادند تا در کافه‌ها یا سالن های اجاره‌ای برنامه‌های نمایش فیلم راه بیاندازند. این اپراتورها فیلم هایی تک نمایی از دیدنی‌های محلی تهیه و پخش می‌کردند. از سال 1896 به بعد، کاتولوگ فیلم های لومیر و تولیدات بسیاری از کشورهای دیگر چاپ و پخش می‌شد. هر چند برادران لومیر بیشتر شوخی‌های کوتاه مستند تهیه کردند؛ اما برخی از فیلم های اپراتورهای برادران لومیر از جنبه های فیلمسازی نوآوری هایی دارند.

از اوژن پرومیو معمولاً به عنوان نخستین کسی که دوربین متحرک را به کار گرفت نام برده می‌شود. نخستین دوربین‌های فیلمبرداری بر سه پایه‌های محکم و ثابتی قرار می‌گرفتند که نمی‌گذاشتند دوربین بر محور خود بچرخد و تصاویر "پانوراما" بگیرد یا چنان که امروز می‌گوییم حرکت پن انجام دهد. درسال

1896 پرومیو با گذاشتن دوربین در یک قایق گوندولای ونیزی حرکت را وارد تصاویری کرد که از این شهر می‌گرفت. پرومیو و سایر فیلمسازان این کار را ادامه دادند و دوربین های خود را در قایق ها و قطارهای راه آهن کاشتند؛ و بدین ترتیب نمای تراولینگ پدید آمد. اندکی بعد حرکات پن نیز تنها در فیلم های "داستانی" و "خبری" به کار گرفته شد. بلافاصله پس از آنکه برادران لومیر به کار نمایش فیلم در کشورهای خارجی مشغول شدند، برای نخستین بار نمایش عکس به صورت متحرک در بسیاری از کشورها به ابتکار اپراتورهای آنها برپا شد. به این ترتیب تاریخ سینمای بسیاری از کشورها با ورود سینماتوگراف به آن کشورها شروع می‌شود. این موضوع از وقایع نگاری های کوتاه و نمونه‌هایی از نخستین برنامه‌های نمایش فیلم عمومی معلوم می‌شود.

البته لومیرها و رقبای آنها توجه خود را بر بازارهایی سودآورتر متمرکز کردند و برخی از کشورهای کوچک‌تر را نادیده گرفتند. مثلاً در بولیویا تا سال 1909 هیچ برنامه‌ی نمایش فیلمی برگزار نشد؛ در این سال دو سرمایه‌گذار ایتالیایی تعدادی فیلم به بولیویا بردند. از طرف دیگر فشارهای ایدئولوژیک نیز مانع ورود سینما به برخی بازارها شد. در سال 1900 خانواده‌ی سلطنتی ایران دوربین و پروژکتوری را از اروپا خرید و شروع به تهیه‌ی فیلم های خانوادگی کرد،اما سالن سینمایی که در سال 1905 در تهران تأسیس شد، اندکی بعد تحت فشار رهبران مذهبی ناچار شد کارش را تعطیل کند.

بهر حال، در سطح جهانی بردران لومیر و چند شرکت دیگر سینما را به پدیده‌ای بین المللی بدل ساخته بودند. وقتی لومیرها در سال 1897 شروع به فروش دستگاه های سینماتوگراف خود کردند، بیش از پیش در گسترش سینما نقش داشتند. اما سال 1897 شرکت آنها با یک بد بیاری بی سابقه مواجه شد. در طی 4 ماه و در جریان یک برنامه‌ی نمایش فیلم در بازار خیریه پاریس، پرده ی سینما بر اثر شعله ور شدن اتری که به عنوان سوخت لامپ پروژوکتور به کار می‌رفت آتش گرفت. آتش سوزی‌ای که رخ داد یکی از

فجیع‌ترین تراژدی‌های سینما بود و 125 نفر که بیشترشان از طبقات بالای اجتماع بودند در آن حادثه کشته شدند. در نتیجه سینما تا حدودی جذابیت خود را برای شهرنشینان طبقات بالا از دست داد و در فرانسه تا سال ها فیلم ها عمدتاً در برنامه‌های گروه های نمایش دوره گرد که کمتر سودآور بودند به نمایش درمی‌آمدند. برادران لومیر به تولید فیلم ادامه دادند؛ اما به تدریج رقیبان مبتکرتری وارد میدان شدند و کارهای آنها دیگر قدیمی به نظر می رسید. تا آنکه شرکت آنها درسال 1905 کار تولید فیلم را متوقف کرد؛ آنا لویی و آگوست لومیر همچنان در عرصه عکاسی به نوآوری‌ها ی خود ادامه دادند.

در پی موفقیت سینماتوگراف لومیر به سال 1895، در فرانسه شرکتهای تولید فیلم دیگری نیز شکل گرفتند. یکی از این شرکتها مؤسسه‌ی کوچکی بود که توسط ژرژ ملی یس، مردی که احیاناً تنها فیلمساز شاخص سینما در نخستین سال های پیدایش آن بود، پایه گذاری شد. دو شرکت دیگر که بعدها بر صنعت سینمای فرانسه مسلط گشتند، اندکی بعد از اختراع سینما تشکیل شدند. شارل پاته در اوایل دهه‌ی 1890 فروشنده‌ی فونوگراف و برگزار کننده برنامه‌های نمایشی بود. در سال 1895 تعدادی از کینتوسکوپ‌های نسخه بدل را از دابیلو پال خرید و سال بعد شرکت "پاته فرر" را تشکیل داد که آغاز تجربه یی وسیعتر در زیمنه فروش فونوگراف بود؛ اما از سال 1901 به بعد پاته کارش را روی تولید فیلم متمرکز کرد و سود این تجارت جدید سیر صعودی پیدا کرد. شرکت به سرعت گسترش پیدا کرد. در سال 1902 پاته استودیویی با دیوارهای شیشه‌ای ساخت و شروع به فروش دوربین های با مارک پاته کرد که تا پایان دهه‌ی 1910 متداولترین دوربین فیلمبرداری جهان به حساب می آمد.

انگلستان و مکتب برایتون

بعد از برنامه‌ی نمایش عمومی فیلم در انگلستان درسال 1896، عمدتاً به دلیل اینکه آر. دابیلو پال، مایل بود پروژکتورهایش را بفروشد، نمایش فیلم در این کشور به سرعت گسترش یافت. در ابتدا بیشتر فیلم ها در یک مجموعه به عنوان بخش واحدی از برنامه تالاری موسیقی به نمایش در آمدند. از سال 1897 برنامه‌های نمایش فیلم کوتاه و ارزان در پارک های تفریحی با هدف جلب مخاطبان طبقه‌ی کارگر معمول شد. در ابتدا بیشتر فیلم های انگلیسی از الگوی معمول ارائه موضوعات جالب توجه همگان دنباله روی می‌کردند. مثلاً در سال 1896 پال "مهمانی چای دوقلو" را ساخت.

فیلمسازان همچنین به رویدادهای خبری مهم توجه نشان می‌دادند. فیلم های خبری کوتاهی که مسابقات اسب دوانی سالانه را نشان می‌داد طرفداران زیادی داشتند؛ همین طور فیلم های جشن پنجاهمین سالگرد سلطنت ملکه ویکتوریا و وقایع جنگ با بوئرها، که به طور گسترده به نمایش درمی‌آمدند. برخی از این فیلم های خبری اولیه بیش از یک نما داشتند. قضیه از این قرار بود که فیلمبردار دوربین را خاموش و دوباره روشن می‌کرد تا لحظه‌های مهم واقعه را ثبت کند یا گاهی اوقات هم تکه‌هایی از فیلم را به هم می‌چسباند تا پیشروی ماجرا را تسریع کند. به همین ترتیب برخی از " دیدنی‌ها" از روش قرار دادن دوربین در وسائل نقلیه که در فیلم های لومیر ممعمول بود، تأثیر پذیرفته بودند.

فیلم های "روح سوواری" هم که برای ایجاد توهم صوری در بیننده طراحی شده بودند در انگلستان و کشورهای دیگر رواج پیدا کردند. همانطور که در جاهای دیگر معمول بود، نمایش دهندگان انگلیسی هم انواع فیلم را در طول یک روند متنوع گرد هم می‌آوردند. فیلم های اولیه انگلیسی به خاطر فیلمبرداری جلوه‌های ویژه و ابتکارشان معروف شدند. مثلاً سیسیل هپورت در سال 1899 تولید فیلم را در مقیاس

کوچک شروع کرد. هپورت ابتدا کارش بر فیلم هایی درباره‌ی رویدادهای واقعی متمرکز بود. اما به زودی به کارگردانی فیلم های با جلوه های ویژه و اصطلاحاً "شعبده بازی" پرداخت. هپورت در فاصله‌ی سال های 1905 تا 1914 به مهمترین تهیه کننده فیلم بریتانیا بدل شد. تهیه کنندگان دیگر هم در نقاط مختلف انگلستان پراکنده بودند؛ مهمترین آنها گروه کوچک اما بسیار با نفوذی بود که بعدها "برایتون" نام گرفت. علت این نامگذاری، نزدیکی محل تجمع آنان به شهر تفریحی برایتون بود.

مشهورترین چهره‌های گروه برایتون، دو عکاس به نام های جی.ای.اسمیت و جیمز ویلیامسون بودند که از سال 1897 به فیلمسازی روی آوردند. این دو استودیوهای کوچکی ساختند که یک طرفش باز می‌شد تا نور خورشید به داخل بتابد و همزمان در ساخت فیلم هایشان از جلوه‌های ویژه و تدوین به روش‌هایی جدید استفاده می‌کردند که فیلمسازان کشورهای دیگر را تحت تأثیر قرار داد.

فیلم لقمه بزرگ، ساخته ویلیامسون محصول سال 1900 نمونه‌ی خوبی از ابتکار و خلاقیت فیلمسازان برایتون است. فیلم با تصویر مردی در برابر یک پرده سیاه شروع می‌شود که با عصبانیت سر و دست تکان می دهد، چون نمی‌خواهد از او عکس بگیرند. بعد این مرد جلو می‌آید و آن قدر به دوربین نزدیک می‌شود که دهان گشاده‌اش دید مخاطب را در قاب تصویر تاریک می‌کند؛ بلافاصله با یک برش نامحسوس پرده سیاهی جایگزین تصویر دهان می‌شود و ما را به تصویر دهان باز برمی‌گرداند و مرد را می‌بینیم که عقب عقب از دوربین دور می‌شود، در حالی که می‌خندد و پیروزمندانه چیزی را می‌جود. کمدی گروتسک اسمی به نام بدبیاری جین مری به شیوه فوق العاده پیچیده‌ای از تدوین استفاده می‌کند. یک نمای دور اصلی از یک کلفت شلخته در آشپزخانه بارها برش می‌خورد به نمای/های نزدیکی از او که ادا اطوارهای با مزه چهره‌اش را نشان می‌دهند. هرچند موقعیت بازیگر در این برشها معمولاً با موقعیت او در نمای دور جور همخوانی ندارد، اما کوششی عمومی برای حفظ توهم از کنشی پیوسته در عین برش زدن برای هدایت

توجه بیننده، مشاهده می شود. این اصل بعدها به یکی از بنیان های سبک تداومی، سبکی که در طول تقریباً پانزده سال آتی تکامل یافت و بر فیلمسازی مسلط گشت، بدل شد. سینمای انگلستان مبتکر و تا چندین سال پس از اختراع سینما در سطح بین المللی محبوب بود، اما به تدریج رقابت فیلم های فرانسوی، ایتالیایی، امریکایی و دانمارکی تضعیف شد.

ایالات متحده: رقابت و سربلند کردن دوباره ادیسون

ایالات متحده با فاصله زیاد، همچنان بزرگترین بازار فیلم دنیا بود، چون تعداد سالن های سینمای این کشور و آمار سرانه آن از همه کشورهای دیگر بالاتر بود. بیش از پانزده سال فیلم های امریکایی و خارجی در این بازار رقابت داشتند. هرچند فیلم های امریکایی در خارج هم فروخته می‌شد، اما شرکتهای فیلمسازی امریکایی توجه‌شان عمدتاً متوجه بازار داخلی بود. این رقابت یکی از عواملی بود که باعث شد فرانسه و ایتالیا از ایالات متحده جلو بیافتند و بتوانند تا اواسط دهه‌ی 1910 تجارت جهانی فیلم را تحت سلطه خود بگیرند.

بعد از نخستین جلسه‌ی معرفی ویتاسکوپ ادیسون در نیویورک در آوریل 1896، نمایش فیلم به سرعت در سطح کشور گسترش یافت. ویتاسکوپ فروشی نبود، ولی سرمایه گذاران منفردی توانستند حقوق استفاده از آن را در ایالات مختلف بخرند. به هر حال، در فاصله‌ی سال های 1896 تا 1897 تعدادی از شرکتهای کوچکتر، پروژکتورهای خود را که همه برای نمایش نسخه‌های 35 میلی متری طراحی شده بود، به بازار عرضه کردند. از آنجا که هنوز ثبت حقوق فیلم ها مرسوم نشده بود و نسخه‌های فیلم ها بدون اجازه به فروش می‌رفتند، کنترل گردش فیلم ها دشوار بود. فیلم های ادیسون تکثیر و فروخته می‌شد، اما خود ادیسون هم از تکثیر و خرید و فروش فیلم های فرانسوی و انگلیسی سود می‌برد. شرکت ها نیز مستقیماً از

تولیدات یکدیگر تقلید می‌کردند. چیزی نگذشت که صدها نفر در نقط مختلف کار می‌کردند و نمایش فیلم در تالارهای وودویل، پارکهای تفریحی، سالن های نمایش فیلم کوچک بر خیابان، تفریحگاه‌های تابستانی، نمایشگاه و حتی کلیساها و تالارهای اپرا رواج پیدا کرد. سال های 1895 تا 1897 دوران تازگی سینما بود، چون جذابیت اصلی سینما در شگفتی تماشای منظره‌های غیر معمولی بر پرده بود.

اما مقارن اوایل سال 1898 این تازگی دیگر فرسوده شده بود. میزان حضور در سالن های سینما افت کرد و بسیاری از سینما داران ورشکست شدند. حادثه‌ای که تا حدودی به تجدید حیات صنعت سینما کمک کرد، جنگ امریکا- اسپانیا در سال 1898 بود. شور میهن پرستی باعث شد بینندگان خووهان تماشای هر چیزی باشند که به این جنگ مربوط می‌شد. نوع دیگری از فیلم که تا حدودی به تجدید حیات صنعت سینما کمک کرد، فیلم هایی بودند که در باره‌ی مصائب حضرت مسیح ساخته می‌شدند. فیلمسازان از آغاز سال 1897 به ساختن تعدادی صحنه یک نمایش از زندگی حضرت مسیح دست زدند- صحنه‌هایی که به تصاویر کتاب مقدس یا اسلایدهای فانوس خیال شباهت داشتند. یک چنین مجموعه‌ای از نماها در فوریه 1898 به نام "نمایش مصائب در اُبرِمرگا" بر پرده رفت. مانند بسیاری از فیلم های مفصل تر آن زمان، سینما دار می‌توانست برخی از نماها یا همه‌ی آنها را بخرد و با ترکیب کردن آنها با اسلایدهای فانوسی و مطالب مذهبی دیگر، برنامه‌ای طولانی بسازد. فیلم های مشت زنی هم طرفداران زیادی داشتند؛ بخصوص به این دلیل که می‌شد آنها را در جاهایی هم که اجرای مشت زنی به صورت عملی ممنوع بود، به نمایش درآورد. به این ترتیب، از اوایل سال 1898 صنعت سینمای آمریکا از ثبات معینی برخوردار شد و بیشتر فیلم ها دیگر در تالارهای وودویل نمایش داده می‌شدند. در این دوره، در پاسخ به تقاضای فزاینده، تولید افزایش یافت. افزایش تولیدات شرکت های "موتوسکوپ اند بیوگراف" و " ویتاگراف" به دنبال شکست حقوقی ادیسون شرکت او را واداشت برای مقابله با آنها تعداد بیشتری فیلم تولید کند. یکی از تاکتیکهایی

که ادیسون با موفقیت تمام به کار گرفت ساخت فیلم های طـولانی‌تـری بـود کـه در اسـتودیو فیلمبـرداری می‌شدند. ادیسون در این کار از یاری مهمترین فیلمساز امریکایی ایم دوره یعنی ادوین اس. پورتر برخـوردار بود. اعتبار تقریباً همه‌ی نوآوری‌های سینمایی پیش از سال 1908 به پوتر نسبت داده شده اسـت؛ از جملـه اعتبار تولید نخستین فیلم داستانی و اختراع تدوین به معنایی کـه مـا امـروز مـی‌شناسـیم. پـورتر متصـدی نمایش فیلم و همچین متخصص ساخت تجهیزات عکاسی بـود. در اواخـر سـال 1900 او کـارش را پـیش ادیسون که به شدت تحسینش می‌کرد، شروع کرد. کار بهبود کیفیت دوربین ها و پروژکتورهای شـرکت بـه عهده‌ی او گذاشته شد. در آن سال شرکت ادیسون یک اسـتودیوی پشـت بـامی بـا دیوارهـای شیشـه‌ای در نیویورک احداث کرد که امکان ساخت فیلم هایی با دکورهای نقاشـی شـده معمـول در آن دوره را بـه آنهـا می‌داد . در اوایل 1901 پورتر کارش را به عنوان متصدی دوربین در این استودیو شروع کـرد. در ایـن دوره که دوره ی تکامل فیلمبرداری بود، وی عملاً حکم کـارگردان فـیلم را نیـز داشـت. مـدتی بعـد، تعـدادی از محبوب‌ترین تولیدات شرکت ادیسون کار پورتر بودند.

زندگی یک آتش نشان امریکایی و دیگر فیلم های اوایل قرن بیستم

پورتر، پیش از فیلم "زندگی یک آتش نشان آمریکایی" چند فیلم داستانی ساخته بود، از جمله"جک و ساقه‌ی لوبیا" در سال 1902. او به جدیدترین فیلم های خارجی که شرکت ادیسون می‌دزدید دسترسی داشت و می‌توانست آخرین نوآوری ها را بررسی کند. پورتر" سفر به ماه" ملی یس را از نزدیک بررسی کرد و تصمیم گرفته از شیوه ی قصه گویی چند نمای آن تقلید کند. از سال 1902 به بعد بسیاری از فیلم های او بیش از یک نما دارند و تلاش مشهودی برای حفظ تداوم زمان و مکان در خلال برش‌ها در آنها به کار رفته است. به هر رو "زندگی یک آتش نشان امریکایی" پورتر کوشش مهمی در زمینه ی این شیوه ی داستانگویی است. فیلم با نمایی از یک آتش نشان در حال چرت زدن شروع می‌شود. این آنش نشان خواب زن و کودکی را می بیند که در خط آتش سوزی هستند. خواب او به شکل یک نوع "بادکنک آنچه در سر می‌گذرد" نشان داده می‌شود که به صورت یک طرح تزیینی بر بالای پرده سوپرایمپوز شده است. و برش می شود به نمایی از نزدیک از دستی که یک آژیر خطر عمومی را به صدا درمی‌آورد. چندین نما مرکب از تصاویری که در استودیو و در محل واقعی گرفته شده‌اند، نشان می دهند که آتش نشان ها به صحنه حادثه می‌شتابند. فیلم با دو نمای بلند تمام می‌شود که یک رویداد را ار دو زاویه‌ی دید نشان می‌دهند. نخستین نما آتش نشانی را نشان می‌دهد که از پنجره‌ی اتاق خوابی وارد می‌شود. مادر را نجات می‌دهد و بعد برای نجات فرزند او برمی‌گردد. در نمای دوم، ما نجات مادر و فرزند هر دو را از دید دوربینی بیرون ساختمان می‌بینیم. از دید تماشاچی امروزی این تکرار واقعه ممکن است غریب جلوه کند. اما در نخستین روزهای سینما تکرار رویدادی واحد از دو زاویه دید متفاوت چندان عجیب نبود. پورتر در سال 1903 چند فیلم مهم ساخت، از جمله فیلمی که از روایت تئاتری پرطرافدار رمان معروف "کلبه‌ی عمو توم" اقتباس شده

بود. فیلم پورتر رشته‌ای از صحنه‌های یک نمایی از اپیزودهای مشهور رمان بود، که با میان نوشته‌های چاپ شده به هم می‌پیوستند. مهمترین فیلم پورتر به نام سرقت بزرگ قطار هم در همان سال 1903 ساخته شد. این فیلم برای نقل قصه‌ی گروهی از راهزن‌ها که به قطاری دستبرد می زنند از یازده نما استفاده می‌کند. تلگرافچی‌ای که راهزن ها در ابتدای فیلم طناب پیچش می‌کنند، موفق می‌شود مأموران را خبر کند و کلانتر و گروهش دزدها را به هنگام تقسیم غنیمت غافلگیر می‌کنند. در این فیلم پورتر نمایی از تلگرافخانه، سرقت قطار و مردم شهر را که سرگرم رقصیدن هستند، با یکدیگر تدوین می‌کند. فیلم پورتر در به تصویر کشیدن حادثه‌ای خشونت بار به قدر کافی گیرایی داشت. یک نمای اضافی هم از یکی از راهزنان گرفته شده بود که رو به دوربین شلیک می‌کند. سینما دارها مختار بودند آنرا در ابتدا یا انتهای فیلم نشان دهند.

هرچند پورتر برای نشان دادن رویدادهای همزنان به عقب و جلو برش نمی زند، اما چند سال بعد از او فیلمسازان شروع می‌کنند به نشان دادن یک در میان نماهایی از محلهای مختلف؛ فنی که به "تدوین مووازی" مشهور شد. شاید پیش از سال 1905 هیچ فیلمی به محبوبیت سرقت بزرگ قطار دست نیافته بود.

پورتر چند سال دیگر هم برای ادیسون کار کرد. در سال 1905 او دزدخو را کارگردانی کرد، که یک فیلم اجتماعی و منتقدانه بود و موقعیت دو زن را که هر دو دست به دزدی می‌زنند، در برابر هم می‌گذارد. بخشس نخست یک زن دزدخوی ثروتمند را نشان می‌دهد که در فروشگاه بزرگی دزدی می‌کند؛ بعد نماهایی می‌بینیم از زن بی چیزی که از سر اجبار یک قرص نان می‌دزد. صحنه‌ی نهایی فیلم محاکمه این دو زن را نشان می‌دهد؛ زن فقیر محکوم می‌شود، در حالی که زن ثروتمند را آزاد می‌کنند.

درفیلم "رؤیای یک خرگوش-شیطان" که پورتر در سال 1906 ساخت از تکنیک به هم آمیـزی و دوربینـی که تکان می‌خورد، برای تصویر کردن حالت تلوتلو خوردن یک آدم مست استفاده مـی‌شـود. همـین طـور از جلوه‌های ویژه به سبک ملی یس برای نشان دادن رؤیای او که در آن بر فراز شهر پرواز می‌کند، بهره گرفتـه می‌شود. در سال 1909 پورتر شرکت ادیسون را ترک کرد تا مسـتقلاً بـه تولیـد فـیلم بپـردازد؛ امـا چیـزی نگذشت که تاب رقابت با کسانی را که تازه وارد صنعت سینما شده بودند نیاورد و از میـدان خـارج شـد. در نخستین ده سال بهره برداری تجاری از سینما، شرایط برای رشد بین المللی سینما مهیا شد. علاوه بر ایـن، فیلمسازان کار کندوکاو برای یافتن امکانات هنری رسانه نو را شروع کردند. ایـن فعالیـت‌هـا در دهـه‌ی بعـد تشدید شد.

گسترش بین المللی سینما

سال های پیش از 1904 سال های خانه به دوشی سینما بود. از آنجا که تولید کننـدگان نسـخه‌ی فـیلم را می‌فروختند، نمایش دهندگان می‌توانستند آن را در تماشاخانه‌های وودویل، تالارهای موسیقی، سـالن هـای اجاره‌ای و چادرهایی در پارکهای تفریحی به نمایش بگذارند. اما در حول و حوش سال 1905 صنعت سینما گسترش یافت و به ثبات دست پیدا کرد. سالن های ثابتی به نمـایش فـیلم اختصـاص یافـت و تولیـد بـرای پاسخ به تقاضاهای فزاینده گسترش پیدا کرد. ایتالیا و دانمارک بر جرگه‌ی کشورهای مهم تولید کننده فیلم پیوستند و فیلمسازی در مقیاسی کوچکتر در بسیاری از کشورهای دیگر پا گرفت.

بعد از سال 1905، فیلم ها طولانی‌تر شدند و با استفاده از تعداد نماهای بیشتر به روایت قصه‌های پیچیده‌تر پرداختند. فیلمسازان هم برای انتقال اطلاعات روایی فیلم به بیننده، فنون جدیـدتری کشـف کردنـد. شـاید هیچ دوره‌ی دیگری در تاریخ سینما شاهد تحولاتی چنین گسترده در زمینه ی ویژگی‌های فرمـال و سـبکی سینما نبوده باشد.

تولید فیلم در اروپا

فرانسه:

در این دوره صنعت سینمای فرانسه هنوز بزرگترین بود و فیلم های فرانسوی بیش از فیلم هـای هـر کشـور دیگری در نقاط مختلف دنیا دیده می‌شدند. پاته و گومون، دو شرکت فیلمسازی اصـلی ایـن کشـور توسـعه یافتند و برای برآوردن تقاضای روزافزون نمایش دهندگان شرکتهای کوچکتری نیز سر برآوردند. در فرانسـه نیز همانند بسیاری از کشورهای دیگر، کارگران ها به ساعات کار کوتـاه تـری دسـت یافتـه بودنـد و اوقـات فراغت بیشتری در اختیار داشتند تا صرف سرگرمیهای ارزان کنند. فیلم ها ی فرانسوی از مخاطب طبقـه‌ی متوسط گسترده‌تری هم برخوردار بودند. درسال های 1905 تا 1906 صنعت سینمای فرانسه رشد می‌کرد. پاته دیگر شرکت بزرگی بود با استودیوهای گوناگون. در ضمن پاته یکی از نخستین شرکت هایی بود که بـه شکل عمودی ادغام شد. ادغام عمودی به این معناست که شرکتی تولید، توزیع و نمایش فـیلم را در دسـت می‌گیرد. چنانکه در این کتاب جابه جا خـواهیم دیـد ادغـام عمـودی راهبـرد اصـلی بسـیاری از شـرکتهای فیلمسازی و معمولاً فیلم فعالیت می‌کرد و فیلم خام لازم برای چاپ نسخه‌های نمایشی فیلم هـایش را هـم خودش تولید می‌نمود. در سال 1906، پاته شروع به خرید سالن های سینما کرد. سال بعد، شـرکت شـروع کرد به توزیع فیلم های خودش و به جای فـروش نسـخه‌هـای آن کـار اجـاره دادن فـیلم هـا را بـه نمـایش دهندگان دیگر در پیش گرفت.آن زمان، پاته بزرگترین شرکت سینمایی جهان بود. طی چند سال بعد، پاتـه علاوه بر توزیع فیلم های خودش کار توزیع فیلم های تولیدکنندگان دیگر را نیـز شـروع کـرد. مقـارن سـال 1906 پاته شش فیلمساز داشت، که همچنان تحت نظارت فردیناند زکا کار می‌کرد و هر یک هفتـه‌ای یـک فیلم می‌ساختند. این فیلم ها در ژانرهای گوناگون بودند:

فیلم هایی درباره‌ی "واقعیات"، فیلم های تاریخی، فیلم های مبتنی بر حقه‌های سینمایی، درام، فیلم های ووديل، و فیلم های تعقیب و گریز. در سال های 1903 تا1904 پاته روش ظریفی برای افزودن رنگ به کمک استناسیل دستی به نسخه‌های نمایشی فیلم ها ابداع کرده بود. استانسیل ها از روی یک نسخه از فیلم با زحمت زیاد بریده می‌شد؛ برای هر رنگ یک استنسیل. بعد خط تولید مرکب از کارگران زن نسخه‌ها ی نمایشی را یک به یک رنگ می‌کردند. پاته از رنگ برای فیلم های مبتنی بر حقه های سینمایی یا فیلم هایی که در آنها گل و گیاه یا زنانی با لباسهای زیبا به نمایش درمی‌آمدند استفاده می‌کرد. این شیوه رنگ آمیزی تا نخستین سال های سینمایی ناطق ادامه داشت. در میان سودآورترین فیلم های پاته رشته فیلم هایی بودند با هنرنمایی ستارگان محبوب کمدی: سری فیلم های"بوارو"(با شرکت آندره دید)، فیلم های "ریگاردن" (با شرکت پرنس، ستاره‌ی تالارهای موسیقی) و مهمتر از همه سری فیلم های ماکس لندر.

فیلم های لندر که در محیط های طبقه متوسط می‌گذشتند از تقاضای روزافزون صنعت فیلمسازی برای به دست آوردن احترام و اعتبار حکایت می‌کردند. ماکس معمولاً در موقعیت های اجتماعی دشوار، مانند زمانی که مجبور بود برای شرکت در یک ضیافت مجلل کفشهای بسیار تنگ بپوشد، دچار دستپاچگی می‌شود. او معمولاً در عشق ناکام می‌ماند؛ در فیلم کلک ماکس، او به انحاء مختلف سعی می‌کند خودکشی کند، او برای این کار از پیشخدمتش می‌خواهد یک چاقو، یک تفنگ و غیره بردارد. فیلم های لندر تأثیر گسترده‌ای به جا گذاشت. چارلز چاپلین یک بار از لندر به عنوان "استاد خود و از خود به عنوان "شاگرد" لندر نام برده است. لندر از سال 1909 تا زمان مرگ خود در سال 1925 هم در ایالات متحده و هم در فرانسه کار می‌کرد.

در صورتی که یک شرکت در بخش فیلمسازی گسترش پیدا کند، مانند زمانی که یک شرکت توزیع فیلم در شهرهای تازه‌ای دفتر باز می کند، اصطلاحاً چنین تعبیر می‌شود که این شرکت از راهبرد ادغام افقی استفاده می‌کند. پاته چنین شرکتی است و علاوه بر ادغام عمودی دارای ادغام افقی نیز می‌باشد. پاته با گشودن استودیوهایی در ایتالیا، ایالات متحده و روسیه، تولید خود را گسترش داد. در سال های 1910 تا1911 شعبه پاته در مسکو تولید کننده ی حدود نیمی از فیلم هایی بود که در روسیه ساخته می‌شدند.

شرکتهای دیگری هم با پیروی از روش پاته موفق شدند سالن های سینما تأسیس کنند. با این هدف که بتوانند مشتریان پولدار را به خود جلب کنند. این سالن ها معمولاً فیلم های بلندتر و آبرومندتری نشان می‌دادند. رونق صنعت سینمای فرانسه و صادرات فیلم این کشور، به پیدایش شرکتهای کوچکتری در این دوره انجامید.

یکی از این شرکتها تأثیر قابل ملاحظه‌ای داشت. شرکت "فیلم آرت" (فیلم هنری)، که در سال 1908 تأسیس شد، همانطور که از نامش پیداست، خود را با سلیقه ی نخبه‌تری شناساند. یکی از نخستین تلاش های این شرکت فیلمی بود با استفاده از ستارگان صحنه‌ی نمایش. فیلمنامه‌ای از یک نمایشنامه نویس مشهور، و موسیقی متنی که آهنگساز کلاسیک کامیل سن سان تصنیف کرده بود، داستان واقعه‌ای مشهور از تاریخ فرانسه را باز می‌گفت. فیلم در سطح وسیع به نمایش درآمد و در ایالات متحده با موفقیت به پرده رفت. "سوء قصد به جان دوک دوگیز" و فیلم های مشابه به تصور معینی دامن زدند در این زمینه که فیلم هنری چگونه چیزی باید باشد. فیلم دآرت سر بیشتر تولیدات خود ضرر کرد و در سال 1911 فروخته شد.

با این همه، صنعت سینمایی فرانسه به طور کلی دوران رونق خود را از سر می‌گذراند. مقارن سال 1910 تعداد نمایش دهندگان دوره گرد رو به کاستی گذاشته بود و اصل بر نمایش فیلم درسالن سینمایی بزرگتر بود. اما در همین دوره شرکتهای فرانسوی در بازار پر سود امریکا با چالش های جدی روبرو شد.

ایتالیا:

ایتالیا اندکی دیر وارد عرصه فیلم شد. اما از سال 1905 صنعت فیلمسازی آن به سرعت رشد کـرد. در طـی چند سال، صنعت فیلمسازی ایتالیا کمابیش به صنعت فیلمسـازی فرانسـه شـباهت پیـدا کـرد. هرچنـد در چندین شهر از شهرهای ایتالیا فیلم تولید می‌شد، اما به زودی شرکتهایی به عنوان شرکتهای اصلی شناخته شدند. شرکتهای جدید با کمبود کارکنان با تجربه روبرو بودنـد و برخـی از آنهـا توانسـتند هنرمنـدانی را از شرکت های فرانسوی به سمت خود جلب کنند. مثلاً چینه گاستون ول، یکی از فیلمسازان پاتـه را بـه خـود جلب کرد و او را به سمت مدیر هنری خود گماشت. در نتیجه برخی از فیلم های ایتالیایی تقلیـدی از فـیلم های فرانسوی شدند؛ در مواردی آشکارا بازسازی آنها بودند. نمایش فیلم به سرعت گسترش پیدا کرد. ایتالیا کمتر از سایر کشورهای اروپایی به نممیش فیلم در گروه های سیار و سایر مکانهای موقتی وابسـته بـود. بـه جای اینها، سینمای ثابت زیادی گشوده شدند. به همین سبب سینما به عنوان یک شـکل هنـری در ایتالیـا زودتر از کشورهای دیگر اعتبار یافت. شرکتهای ایتالیایی همزمان با ساخت فیلم "سوء قصـد بـه جـان دوک دوگیز" توسط فیلم آرت فرانسه، بـه سـاخت فـیلم هنـری روی آوردنـد. در سـال 1908 شـرکت آمبروزیـو "آخرین روزهای پمپی" را ساخت که یکی از بی شمار اقتباس های سینمایی رمان تاریخ بولـور لیتـون بـود. در نتیجه محبوبیت این فیلم، سینمای ایتالیا با فیلم های پرزرق و برق تاریخی شناخته شد.

در سال 1910 احتمالاً سینمای ایتالیا بعد از فرانسه به لحاظ صدور فیلم به نقـاط مختلـف جهـان در رده‌ی دوم قرار داشت. تولیدکنندگان ایتالیایی، تا حدودی به این دلیل که برای سالن های سینمای ثابـت خـوراک تأمین می‌کردند، جزو نخستین تهیه کنندگانی بودند که فیلم های بلندتر از یک حلقـه تولیـد کردنـد(یعنی بلندتر از 15 دقیقه) مثلاً در سـال 1910، یکـی از کـارگردان هـای برجسـته‌ی آن دوره بـه نـام جیـووانی پاسترونه، فیلم"سقوط تراوآ" را در سه حلقه ساخت. موفقیت این فیلم و فیلم هـای مشـابه تهیـه کننـدگان

ایتالیایی را تشویق کرد فیلم های حماسی بلندتر و پر خرج تری بسازند؛ روندی که در اواسط دهه‌ی 1910 به اوج خود رسید. اما همه‌ی فیلم های ایتالیایی هم فیلم های تاریخی- حماسی از این دست نبودند. مثلاً از سال 1910 ایتالیایی ها باز به تقلید از فرانسوی‌ها به ساخت سری فیلم های خنده دار دست زدنـد. شـرکت ایتایا آندره دید پاته را به استخدام خود درآورد و دید موقتاً شخصیت بوارو خود را کنار گذاشت تـا در قالـب گرتینتی (گرتین کوچک) درآید. شرکتهای دیگر هم کمدین‌های فرانسوی یا ایتالیایی دیگری پیدا کردند تـا رشته فیلم های خنده دار مشابهی بسازند، مانند روبینت شرکت آمبروزیو و پولیدور شرکت چینه. ایـن فـیلم ها خیلی ارزان تر از فیلم های حماسی درمی‌آمدند. آنها سرزنده تر و خود جوش تـر هـم بودنـد و در سـطح جهانی محبوبیت به دست آوردند. صدها فیلم از این گونه ساخته شد، اما در اواسط 1910 تب آنهـا هـم بـه تدریج فروکش کرد.

دانمارک

اینکه کشور کوچکی مثل دانمارک به بازیگر مهمی در صحنه سینمای جهان بدل شد، بیش از همه مدیون اُل اُلسن بود. او در کار نمایش فیلم، ابتدا یک دستگاه نمایش شهر فرنگی داشت و بعد یکی از نخستین سالن های سینما را در کپنهاگ افتتاح کرد. در سال 1906 یک شرکت تولید فیلم به نام " نوردیسک" تشکیل داد و بلافاصله شروع به گشودن دفاتر توزیع فیلم در خارج از دانمارک کرد. رونق کار نوردیسک در سال 1907 با فیلم "شکار شیر" شروع شد، فیلمی داستانی در باره‌ی یک سفر شکار. از آنجا که در طول فیلمبرداری حقیقتاً دو شیر شکار شد، نمایش فیلم در دانمارک ممنوع شد. اما تبلیغات وسیع به فروش بی سابقه فیلم در خارج انجامید. شعبه نیویورک نوردیسک که در سال 1908 افتتاح شده بود، فیلم های شرکت را تحت نام "گرِیت نورترن" می فروخت. در همان سال نوردیسک نخستین استودیو از چهار استودیوی شیشه‌ای خود را برای تولید فیلم در فضای داخلی به راه انداخت.

چیزی نگذشت که فیلم های نوردیسک در سطح بین المللی در زمینه بازیگری فوق العاده و ارزش های تولیدی بالا، شهرتی به هم زدند. تخصص نوردیسک در تریلرهای جنایی، فیلم های درام، و ملودرام های کما بیش جناحی بود، از جمله داستانهایی درباره‌ی "برده‌های سفید" (فحشا). نوردیسک یک سیرک داشت که به طور دائم دائر بود و برخی از فیلم های اصلی آن ملوردام هایی درباره‌ی زندگی کارکنان سیرک بودند مانند "چهار شیطان" (1911، رابرت دینه سن و آلفرد لیند) و "جهش مرگبار سوار از بالای گنبد سیرک" (1912، ادوارد اشندلر سورنسن). فیلم اخیر درباره‌ی کنتی است که به خاطر بازپرداخت بدهی‌های دوست قماربازش ثروت خود را از دست می‌دهد، اما به دلیل مهارتش در اسب سواری در سیرکی کار پیدا می‌کند و در آنجا ماجراهای رمانتیکی با دو زن پیدا می‌کند.

یکی از این دو زن می‌کوشد از روی حسادت او را بکشد و کاری کند که اسب او از روی سکوی بلند سقوط کند؛ دومی از او پرستاری می‌کند تا سلامتی اش را باز یابد و تهیه کنندگان رقیب این فیلم ها را به خاطر فشرده کردن چرخشهای داستانی ناگهانی و موقعیت‌های عاطفی قوی در یکی دو حلقه، نحسین می‌کردند.

اگر چه چند شرکت کوچکتر در همین دوره کار خود را شروع کردند، اُلسن توانست آنها را بخرد یا از میدان کسب و کار به در کند. با این همه شرکتی که فیلم "ورطه" (1910، اربان گاد) را ساخت یکی از همین شرکتهای کوچک بود؛ این فیلم باعث شهرت ناگهان بازیگر زن اصلی‌اش آستانیلسن شد. آستانیلسن هم مانند ماکس لندر یکی از نخستین ستارگان سینما بود. او تیره و لاغر اندام بود و با چشمان بزرگ و نگاه نافذش، از زیبایی نا متعارفی بهره می‌برد.

نیلسن غالباً نقش زنهایی را بازی می‌کرد که به خاطر خوشبختی مردی که دوست می‌داشتند، خود را فدا می‌کردند. نیلسن استعداد کمدی هم داشت و هرچند در تئاتر آموزش دیده بود، اما از نخستین بازیگرانی بود که سبک بازیگری‌اش هیچ مدیون تئاتر نبود. نیلسن برای کار به آلمان رفت و در آنجا به یکی از ستونهای صنعت سینمای آن کشور بدل گشت. صنعت سینمایی دانمارک سلامت خود را تا آغاز جنگ جهانی حفظ کرد. جنگ جهانی نخست آن را از بسیاری از بازارهایش محروم ساخت.

کشورهای دیگر:

انگلستان به رهبری شرکت تولید فیلم سیسیل هپورت در این دوره هم یکی از نیروهای اصلی بازارهای فیلم جهان باقی ماند. فیلمسازی به کشورهای دیگری هم راه گشود. برای نمونه فیلم سیستماتیک نخستین بار در سال 1908 در ژاپن شروع شد. بیشتر فیلم هایی که در این کشور ساخته می‌شدند ضبط نمایش های کابوکی بودند و در قالب نماهای ثابت فیلمبرداری می‌شدند. در آلمان هم چند شرکت تولید فیلم کار خود را شروع کردند؛ اما در این کشور هم فیلمسازی زودتر از سال 1913 رونق نگرفت. پاته بر فیلمسازی روسیه

سلطه داشت، اما چندین شرکت فیلمسازی جدید هم در این دوره جای پای خود را در روسیه محکم می‌کردند. در کشورهای دیگر، شرکت های تولید فیلم کار خود راشروع کردند، اما در این کشور هم فیلمسازی زودتر از سال 1913 رونق نگرفت. پاته در فیلمسازی روسیه سلطه داشت، اما چندین شرکت فیلمسازی جدید هم در این دوره جای پای خود را در روسیه محکم کردند. در کشورهای دیگر، شرکت های تولید فیلم کوچکی کار خود را شروع می‌کردند، چند فیلم تولید می‌کردند و باز از صحنه ناپدید می‌شدند.

در یک نگاه کلی، سال های پیش از جنگ جهانی نخست شاهد ظهور فرانسه، ایتالیا و ایالات متحده به عنوان مراکز اصلی فیلم بود، این کشورها در صحنه بین المللیِ بازار فیلم با هم رقابت می‌کردند.

مبارزه برای گسترش صنعت فیلمسازی امریکا

امروز هالیود در عرصه رسانه‌های سرگرم کننده بر بازار بین المللی مسلط است. اما پیش از جنگ جهانی نخست امریکا هنوز از نظر اقتصادی مهمترین کشور جهان نبود. بریتانیای کبیر هنوز بر دریاها حکومت می‌کرد: کشتی های این کشور بیش از هر کشور دیگری کالا به این سو و آن سوی جهان حمل می‌کردند و لندن مرکز مالی دنیا بود. علاوه بر این، شرکتهای امریکایی توجه خود را بر پاسخگویی به تقاضای رو به افزایش داخلی متمرکز کرده بودند، نه بر نفوذ به بازارهای خارجی. شرکتهای امریکایی برای افزایش قدرت خود در صنعت سینما نیز درگیر رقابتی حاد بودند. دوره‌ی 1905 تا 1912 شاهد تلاش تولید کنندگان، توزیع کنندگان و نمایش دهندگان امریکایی برای تأمین اندکی ثبات برای کسب و کار متلاطم و در دگرگونی دائم سینما بود.

رونق نیکل ادئون ها

در سال 1905 در امریکا هنوز بیشتر فیلم ها در تماشاخانه های وودویل، سالن های محلی و مکانهای دیگر نشان داده می‌شدند. گرایش اصلی سینمای امریکایی در طول سال های 1905 تا 1907 افزایش سریع

تعداد سالن های سینما بود. این سالن های سینما مغازه‌هایی بودند که معمولاً کمتر از دویست صندلی در آنها نصب می‌شد. قیمت بلیط ورودی برای برنامه‌ای که پانزده تا شصت دقیقه طول می‌کشید یک سکه نیکل (ده سنتی) بود (اصطلاح نیکل ادئون ار همینجاست). بیشتر نیکل ادئونها تنها یک پروژکتور داشتند. در فاصله تعویض حلقه‌ها، خواننده‌ای یک آواز روز اجرا می‌کرد، که معمولاً با نمایش اسلاید همراهی می‌شد. نیکل ادئون ها به چند دلیل گسترش پیدا کردند. وقتی شرکت های تولید کننده از ساخت فیلم درباره رویدادهای واقعی رو بر گرداندند و به طرف فیلم داستانی رفتند، سینما رفتن دیگر حالت تازگی خود را از دست داد و به یک سرگرمی منظم بدل شد. علاوه بر این، تولید کنندگان فیلم به جای فروش نسخه های فیلم شروع به اجاره دادن آنها کردند. در نتیجه، چون سینماداران دیگر ناچار نبودند یک فیلم را آن قدر روی پرده نگاه دارند تا پولی را که صرف خریدش کرده بودند در بیاورد، می‌توانستند برنامه‌های خود را دو، سه، یا حتی هفت بار در هفته عوض کنند. در نتیجه برخی از مشتری های همیشگی آنها به طور منظم برای دیدن فیلم های تازه بر می گشتند. نیکل ادئون ها می توانستند یک برنامه کوتاه را بارها و بارها تکرار کنند؛ از صبح تا نیمه شب بسیاری از سینما داران سودهای کلان می بردند.

نیکل ادئون ها بر شکل قدیمی تر نمایش فیلم برتری داشتند. بر خلاف پارک های تفریحی، فصلی نبودند. از تماشاخانه‌های وودویل ارزان تر بودند و در مقایسه با نمایش دهندگان سیار به نحو منظمتری در دسترس علاقمندان قرار می گرفتند. هزینه‌های آنها هم پایین بود. تماشاگران معمولاً روی نیمکتها یا صندلی های ساده چوبی می نشستند. به ندرت در روزنامه‌ها هم برای اطلاع مشتری ها از برنامه‌های جدید آگهی هایی چاپ می‌شد. مشتری ها یا بطور منظم به سینما می‌رفتند یا اتفاقی به آنها سر می‌زند. جلوی در سینماها تابلوهای نقاشی شده‌ای نصب می‌شد که نام فیلم ها روی آن نوشته می‌شد و گاهی هم با استفاده از فونوگراف یا کسی که برنامه‌ی سینما را جار می‌زد، توجه رهگذران را جلب می‌کردند.تقریباً همیشه نوعی

همراهی صوتی وجود داشت. صاحب سالن ممکن بود خود همزمان با فیلم سخنرانی کند، اما معمول‌تر از آن همراهی موسیقی پیانو یا فونوگراف بود. گاهی هم بازیگرانی پشت پرده می‌ایستادند و دیالوگهایی هماهنگ با آنچه بر پرده روی می‌داد ادا می‌کردند. و غالباً از صدایی برای تولید جلوه‌های صوتی مناسب با رویداد روی پرده استفاده می‌شد. در روزهای پیش از سال های 1905، زمانی که فیلم ها عمدتاً در سالن های نمایش وودویل یا توسط نمایش دهندگان دوره گرد به نمایش درمی‌آمدند، قیمت بلیط سینما بیست و پنج سنت یا بیشتر بود- که برای بیشتر کارگران یقه آبی پول زیادی بود. اما نیکل ادئون ها راه توده‌های مردم را که بسیاری شان از مهاجران بودند، به سینماها گشودند. اجتماع آنها در مناطق کسب و کار و محلات کارگر نشین شهرها بود. کارگران یقه آبی می توانستند در حوالی خانه‌شان به سینما بروند، در حالی که منشی ها و پادوهای ادارات موقع ناهار یا بعد از تعطیلی اداره و پیش از اینکه با وسائل نقلیه عمومی روانه خانه‌هایشان شوند، سری به سینما می‌زدند. زنان و کودکان هم که وسط خرید برای استراحت در سالن های سینما نفسی تازه می‌کردند بخش قابل توجهی از تماشاگران شهری را تشکیل می‌دادند. در شهرهای کوچک نیکل ادئون‌ها تنها جاهایی بودند که فیلم نمایش می‌دادند و آدمهایی از همه‌ی اقشار اجتماع با هم به تماشای این فیلم ها می‌نشستند. هرچند نمایش فیلم در تالارهای وودویل و توسط معدودی از نمایش دهندگان سیار ادامه یافت؛ اما مقارن سال 1908 نیکل ادوئن‌ها به شکل اصلی نمایش فیلم بدل شده بودند. در نتیجه تعداد فیلم خیلی بیشتری مورد نیاز توزیع کنندگان یا دفاتر "مبادله‌ی فیلم" بود که نسخه‌ها را از تهیه‌کنندگان می‌خریدند. نیکل ادئونی که در هر برنامه سه فیلم نشان می‌داد و هفته‌ای سه بار فیلم عوض می‌کرد در سال حدود 450 عنوان فیلم کرایه می‌کرد!

اوج فعالیت نیکل ادئون ها

در زمان بروبیای نیکل ادئون‌ها بیشتر فیلم ها از خارج تهیه می‌شد. برنامه‌های هفتگی نمایش فیلم سینماها پر بود از فیلم های پاته، گومون، هپورت، چینه، نوردیسک و سایر شرکتهای اروپایی. از آنجا که تعداد سینماها در ایالات متحده بسیار بیش از هر کشور دیگری بود، تعداد عظیمی از نسخه‌های یک را می‌شد به دفاتر "مبادله فیلم" آن کشور فروخت. چنین فروشی کمک می‌کرد صنعت سینمای انگلستان سلامت اقتصادی خود را حفظ کند و صنایع سینمای ایتالیا و دانمارک به سرعت رشد کنند.

نیکل ادوئن‌ها همچنین به شروع موفقیت تعدادی از مهمترین آدمهای فعال در کسب و کار سینما یاری رساندند. برادران وارنر کار خود را به عنوان صاحبان نیکل ادئون شروع کردند. کارل لمن که بعدها شرکت "یونیورسال" را تأسیس کرد، نخستین نیکل ادئون خود را در سال 1906 در شیکاگو افتتاح کرد. "لوییس ب. مایر" که بعدها حرف اول نامش دومین "ام" شرکت "ام جی ام"(MGM مترو گلودوین مایر) شد، در هاورهیل ماساچوست سینمای کوچکی را اداره می‌کرد.

از مدیران اجرایی استودیوهای دیگر نیز کسانی مانند آدولف زوکر (بعدها رئیس پارامونت)، ویلیام فاکس (که بنیانگذار شرکتی شد که بعدها فاکس قرن بیستم نام گرفت. و مارکوس لیوو نیز (که آرم "شیر"ش به علامت تجاری شرکت ام.جی.ام بدل شد) کار خود را از اداره نیکل ادئون شروع کرد. این مردان در دهه‌ی 1910 در خلق ساختار اساسی سیستم استودیویی هالیوود نقش بازی کردند.

شرکت "موشن پیکچر پَتِنتز کمپانی" در برابر مستقل‌ها

در همین زمان خصومت آغاز شد. رهبران جا افتاده‌تر صنعت فیلمسازی کوشیدند از ورود تازه کارها به صنعت جلوگیری کنند. رونق نیکل ادئون‌ها آتش این مبارزه را شدیدتر کرد، چرا که کنترل این صنعت در

حال گسترش می‌توانست فوق العاده سودآور باشد. از سال 1897، شرکت ادیسون کوشش کرده بود رقبای خود را با استفاده از اقامه دعواهای مکرر در زمینه نقض حقوق انحصاری‌اش از میدان به در کند. ادیسون ادعا می‌کرد که حقوق انحصاری بنیادین دوربینهای فیلمبرداری، پروژکتورها و ماده خام فیلم به او تعلق دارد. برخی شرکتها مانند ویتاگراف برای اینکه بتوانند کار تولید خود را ادامه دهند به ادیسون حق لیسانس می پرداختند. بعد از اینکه در سال 1904 دادگاهی به نفع ادیسون حکم داد، سایر شرکتها هم شروع به پرداخت مبالغی به این عنوان به شرکت ادیسون کردند. اما "آمریکن موتوسکوپ اند بیوگراف(AM&B)" از همکاری با ادیسون سر باز زد، چون دوربین بیوگراف او مکانیزم متفاوتی داشت و جداگانه ثبت شده بود. در این اوضاع و احوال بازار فیلم دچار هرج و مرج شد. سینما داران به تعداد زیادی فیلم نیاز داشتند، اما تولید کنندگان آن قدر گرم جنگ با یکدیگر بودند که نمی توانستند به قدر کافی تولید کنند. اما در همین زمان ادیسون و AM&B در حال مذاکره بودند، هدف آنها تأسیس شرکت مستقلی بود که با مالکیت حقوق اختراعات موجود و اخذ وجه از تولید کنندگان بابت آنها، همه رقیبان را کنترل کند. چندین شرکت تولید فیلم دیگر به MPPC تعلق داشتند: ویتاگراف،زلیگ، اسانی،لوبین، و کالم. این ترتیبات زمینه را برای سلطه‌ی یک الیگپولی برکل بازار فیلم ایالات متحده هموار کرد. وقتی شرکتی بر بازار کشوری سلطه پیدا کرد، در واقع از یک حق انحصاری برخوردار می‌شود. اما با این همه MPPC همچنان با چالش هایی روبرو بود. همه تولید کنندگان، توزیع کنندگان و سینما داران مایل نبودند به ادیسون و AM&B پول بپردازند. در آوریل 1909، نخستین ضربه کاری بر پیکرMPPC وارد شد: کارل لمن که بزرگترین شرکت توزیع فیلم امریکایی را اداره می‌کرد، لیسانس خود را کنار گذاشت.

"MPPC" به جنبش مستقل واکنش نشان داد. در سال 1910 "جنرال فیلم کمپانی" را با هدف انحصاری کردن توزیع فیلم تأسیس کرد.

در سال 1912 بود که دولت امریکا علیه MPPC به عنوان تراستدست به اقدامات قانونی زد. اینها گروهی از شرکتها بودند که برای کنترل غیر عادلانه تجارت عمل می‌کردند. در سال 1915 تکلیف پرونده با رأی دادگاه علیه MPPC روشن شد. اما در این تاریخ برخی از اعضای سابق MPPC در اقدامی عاقلانه با توزیع کنندگان ملی متحد شده و قالب جدیدی برای فیلم داستانی انتخاب کرده بودند. در تضاد با این گروه، گروه دیگری از اعضای MPPC قربانی سوء مدیریت شده بودند. در نتیجه، بسیاری از اعضای بخش مستقل شروع کردند به شکل دادن به یک الیگوپولی با ثبات تر که صنعت فیلمسازی هالیوود را به وجود آورد.

فشارهای اجتماعی و خودسانوری

گسترش سریع نیکل ادئون‌ها به فشارهای اجتماعی برای اصلاح سینما منجر شد. بسیاری از گروه های مذهبی و مددکاران اجتماعی نیکل ادئون‌ها را مکانهای شومی می‌دانستند که جوانان را از راه راست منحرف می‌کردند. آنها سینما را جایی می دیدند که زمینه تبه کاری و فحشا را مهیا می‌کند. فیلم های فرانسوی متهم می‌شدند که با زنا کاری به شوخی بر خورد می‌کنند. موضوعات خشونت آمیز مانند اعدام و قتل بازسازی شده در دوران رونق نیکل ادئون‌ها معمول بود.

در سال 1908 شهردار نیویورک موفق شد مدت کوتاهی همه نیکل ادئون‌ها را تعطیل کند و در بسیاری از شهرها هیأت‌های سانسور محلی به وجود آوردند. این هیأت خصوصی بود و هدفش این بود که با اصلاح فیلم ها مانع از تصویب قانونی در زمینه سانسور شود. تولید کنندگان فیلم می‌توانستند داوطلبانه فیلم های خود را به این هیأت ارائه کنند و در صورت تأیید آن مجاز بودند متن کوتاهی مبنی بر تأیید هیأت در ابتدای فیلم بیاوردند.

اعضای MPPC برای کسب احترام و اعتبار اجازه می‌دادند فیلم هایشان توسط این هیأت بررسی شود و حتی از آن حمایت مالی می‌کردند. به موازات کوشش هایی که برای جذب تماشاگران سطح بالا به عمل

می‌آمد، تغییراتی هم در شکل سالن هایی که فیلم ها در آنجا نمایش داده می‌شد به وجود آمد. بعد از سال 1905 هنوز تعدادی از نیکل ادئون‌ها به کارشان ادامه می‌دادند، اما از سال 1908 به بعد، سینمادارن به تدریج به احداث سالن های بزرگتر یا تبدیل سالن های موجود روی آوردند. در عین حال هم MPPC و هم مستقل‌ها کوشش کردند با ساختن فیلم های آبرومندانه‌تر که بتوانند تماشاگرانی از طبقات متوسط و بالا جذب کنند، تصور عموم در باره‌ی سینما را بهبود بخشند. فیلم ها بلندتر و به لحاظ روایت های خود پیچیده تر شدند. برای برقراری موازنه با فیلم های تعقیب و گریز و جنایی پر طرفدار، شرکتها به تولید فیلم هایی که از ادبیات اقتباس شده بودند یا وقایع تاریخی را تصور می‌کردند، روی آوردند. برخی از این فیلم های آبرومند مانند سوء قصد به جان دوک دوگیز و "سقوط تروآ" از خارج وارد می‌شدند. اما تهیه کنندگان امریکایی هم به تدریج به این گونه منابع روی آوردند. دیوید وارک گریفیث در سال 1909 نمایشنامه‌ی منظوم رابرت براونینگ به نام "پیپا موفق میشود" را به فیلم برگرداند و بخشهایی از متن اصلی را به صورت میان نوشته در فیلم گنجاند. اقتباس از نمایشنامه‌های شکسپیر که در یک یا دو حلقه فشرده می‌شدند، معمول شد. به موازات کوشش‌هایی که برای جذب تماشاگران سطح بالا به عمل می‌آمد، تغییراتی هم در شکل سالن هایی که فیلم ها در آنجا نمایش داده می‌شد به وجود آمد. بعد از سال 1905 هنوز تعدادی از نیکل ادئون‌ها به کارشان ادامه می‌دادند،اما از سال 1908 به بعد، سینما داران به تدریج به احداث سالن های بزرگتر یا تبدیل سالن های موجود روی آوردند. این مؤسسات ممکن بود برای برنامه های بلندتر خود ده سنت، بیست و پنج سنت یا حتی بیشتر پول بگیرند. برخی از این سالن ها نمایش فیلم و برنامه‌های وودویل را با هم ترکیب کردند. میان پرده‌هایی از آوازهای عامیانه و نمایش اسلاید که چیز جلفی تلقی می‌شد به تدریج از بین رفت؛ بیشتر سالن ها شروع کردند به استفاده از دو دستگاه نمایش و به این ترتیب دیگر نیازی نبود فاصله‌ی بین تعویض حلقه‌ها را با چیزی دیگری پر کنند. همراهی موسیقی که توسط گروه

نوازندگان یا یک ارگ نواخته می‌شد، دکوراسیون مجلل و سخنرانی آموزشی که گاه فیلم را همراهی می‌کردند، همه برای خلق جدیدی به کار گرفته شدند که از فضای نیکل ادئون‌ها بسیار متفاوت بود.

صعود فیلم داستانی

بخشی از حرکتی که به سوی برنامه‌های بلندتر و فیلم های آبرومندانه‌تر شروع شده بود، افزایش طول فیلم ها بود و در نخستین سال های سده حاضر، فیلم feature به معنای فیلمی غیر عادی بود که می‌شد در آگهی های فیلم به عنوان جزء اصلی برنامه آن را تبلیغ کرد. امروزه در زبان انگلیسی feature به معنای فیلم داستانی بلند به کار می رود و در اصل به معنای بخش اصلی یک مجموعه با برنامه است. به تدریج، این اصطلاح معنای فیلم بلند را پیدا کرد. مثلاً پیش از سال 1909 و در اوایل 1910، ویتاگراف فیلم "زندگی موسی" را در پنج حلقه جدا می‌فروخت. اما پس از تولید و نمایش هر 5 قسمت، بعضی از سینماها پنج حلقه را باهم در یک برنامه نشان می‌دادند. در اروپا سیستم نمایش خیلی انعطاف پذیرتر بود و نمایش فیلم های چند حلقه‌ای در آنجا معمول بود. وقتی این فیلم های بلندتر به ایالات متحده وارد می‌شدند، به همان صورت بلند، در سالن های تئاتر با قیمت بلیط بالاتری نمایش داده می‌شدند.

نظام ستاره‌ای

در نخستین سال های پیدایش سینما فیلم به عنوان پدیده‌ای تازه تبلیغ می‌شد. وقتی رونق نیکل ادئون‌ها و تشکیل MPPC نظمی به فیلمسازی امریکا داد، شرکتها شروع کردند به فروختن فیلم ها با ذکر نام شرکت تولید کننده. تماشاگران می‌دانستند دارند یک فیلم ادیسون می‌بینند یا یک فیلم ویتاگراف یا یک فیلم پاته، اما فیلمسازان و بازیگران هنوز نامشان بر پرده نمی‌آمد. در تالارهای نمایش وودویل، تئاتر و اپرا، نظام ستاره‌ای از مدتها پیش جا افتاده بود. اما هنوز نام بازیگران تبلیغ نمی‌شد- و این کار تا حدودی معلول این بود که شهرت آنها ممکن بود آنها را ترغیب کند که دستمزد بالاتری بخواهند. اما واقعیت این است که پیش

از سال های 1908 تا 1909 تعداد بازیگرانی که به طور منظم در فیلم ها ظاهر شوند و قابل شناسایی باشند اندک بود. اما از همین سال ها تهیه کنندگان فیلم شروع کردند به عقد قراردادی دراز مدت تر با بازیگران. تماشاگران فیلم مردم می توانستند در آن سوی فیلم، چهره‌های همیشگی را بشناسند.

مقارن سال 1909، تماشاگران به طور خود جوش به بازیگران محبوب خود علاقه نشان می‌دادند؛ آنها از مدیران استودیوها نام بازیگران محبوب خود را می‌پرسیدند یا عکس آنها را مطالبه می‌کردند. هواداران هر یک از بازیگران، خودشان نام هایی روی آنها می‌گذاشتند: فلورنس لارنس که به طور منظم در فیلم های گریفیث ظاهر می‌شد "دختر بیوگراف" نام گرفت؛ فلورانس ترنر شد"دختر ویتاگراف" و موریس کاستلو، بازیگر مرد دلربای ویتاگراف، "چال گونه" لقب گرفت.

نویسندگانی که فیلم ها را در مطبوعات مرور می‌کردند متوجه بودند که برخی از بازیگران عملاً به ستاره‌های ناشناس بدل شده‌اند. نویسنده‌ای درباره‌ی فیلم "فرار لیدر هلن" از ساخته‌های گریفیث چنین اظهار نظر می‌کند: "البته افتخار این فیلم از آن دختر بیوگراف است که مستحق آوازه‌ی خاموشی است که به دست آورده است. این زن حقیقتاً جذابیتهای شخصی بزرگ خود را با توانایی‌های نمایشی عالی ترکیب کرده است."

در سال 1910 برخی از شرکتها به تقاضای مخاطبان خود واکنش نشان دادند و برای تبلیغ فیلم های خود شروع کردند به بهره‌گیری از بازیگران محبوب. کالِم عکسهایی در اختیار سینماها می‌گذاشت تا در سالن های انتظار خود در معرض دید همگان قرار دهند. حضور خود ستارگان در سالن های سینما رسم شد. در سال 1911 اولین مجله سینمایی عامه پسند به نام "موشن پیکچر استوری مگزین" منتشر شد. در همان سال یک شرکت مبتکر شروع کرد به فروش عکسهای بازیگران محبوب. در آگهی‌هایی که خطابشان سینما داران بودند، نام ستارگان ذکر می‌شد، اما تا سال 1914 فیلم ها هنوز عنوان بندی با نام بازیگران نداشتند.

پیش به سوی هالیوود

نخستین شرکتهای فیلمسازی در آمریکا در نیوجرسی و نیویورک مستقر بودند. بعد تولید کنندگان دیگری در شیکاگو (زلیگ، اسانی)، فیلادلفیا(لوبین) و جاهای دیگر در شرق و غرب میانه کشور پا به میدان گذاشتند. در این سال ها فیلم ها را یا در فضای باز می‌گرفتند یا در استودیوهایی که با نور خورشید روشن می‌شدند؛ بنابراین هوای بد می‌توانست تولید را مختل کند. بعد از تشکیل MPPC در سال 1908 برخی از شرکتهای فیلمسازی واحدهای تولید خود را در زمستان ها به مناطق آفتابی‌تری می‌فرستادند: شرکتهای شیکاگو تمایل داشتند به غرب کشور بروند. حتی در سال 1908 یکی از واحدهای تولید شرکت زلیگ در منطقه لس‌آنجلس در محل واقعی فیلمبرداری می‌کرد. این گروه سال بعد به آنجا برگشت و یک استودیوی موقتی در آنجا دایر کرد و در سال 1910 استودیوی جدی‌تری به راه انداخت. در سال 1910 چند شرکت فیلمسازی دیگر در اطراف لس آنجلس شروع به کار کردند. شرکت آمریکن بیوگراف هم از همین سال گریفیث را در زمستان ها به این منطقه اعزام می‌کرد.

در اوایل دهه‌ی 1910 منطقه‌ی لس آنجلس به تدریج به صورت منطقه‌ی اصلی تولید فیلم ایالات متحده درآمد. لس آنجلس چند مزیت داشت. اول اینکه آب و هوای خشک منطقه در بیشتر روزهای سال امکان فیلمبرداری در هوای آزاد را فراهم می‌کرد. از طرف دیگر انواع چشم اندازها می‌شد در کالیفرنیای جنوبی پیدا کرد؛ از اقیانوس گرفته تا دشت، کوهستان، جنگل، و تپه ماهور.

دراین زمان وسترن به عنوان یکی از ژانرهای محبوب سینمای آمریکا ظاهر شده بود و این دسته از فیلم ها وقتی در غرب ساخته می‌شدند خیلی واقعی‌تر به نظر می‌آمدند تا زمانی که در مثلاً نیوجرسی فیلمبرداری می‌شدند. حالا تعداد بیشتری شرکت با هم رقابت می‌کردند و آنها در آستانه بنا نهادن صنعتی بزرگتر و با ثبات تر بودند.

جستجوی امکانات تازه در زمینه‌ی سبک فیلم:

در اوایل 1904 سینمای تجاری امریکا به طور فزاینده به سوی سینمای روایی متمایل شد. علاوه بر این، با تأکیدی که به تازگی بر فیلم یک حلقه‌ای نهاده می‌شد، روایت ها بلندتر شدند و روایت بلند به نوبه‌ی خود مستلزم رشته‌ای از نماها بود که قبلاً سابقه نداشت. فیلمسازان به دنبال راههایی برای ساختن فیلم روایی بودند که برای مخاطبان قابل فهم باشد. پرسش این بود که چگونه باید فنون تدوین، کار با دوربین، بازیگری و نور پردازی را با هم ترکیب کرد تا برای بیننده کاملاً روشن باشد که در فیلم چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ بیننده از کجا باید دریابد ماجرای فیلم کی و کجا اتفاق می‌افتد. فیلمسازان چنین مسائلی را در فاصله زمانی چندین ساله حل کردند. برخی اوقات بر یکدیگر تأثیر گذاشتند و زمانی دیگر چنین شد که اتفاقاً دو فیلمساز همزمان به فن واحدی رسیدند. برخی شگردها امتحان و کنار گذاشته شدند.

مقارن سال 1917 فیلمسازان به سیستمی از اصول فرمال دست یافته بودند که به استاندارد فیلمسازی امریکایی بدل شده بود. این سیستم این روزها سینمای کلاسیک هالیوود نام گرفته است. در این دوره، پیش از جنگ جهانی نخست، سبک فیلمسازی هنوز به مقدار معتنابهی بین المللی بود، چون فیلم ها به طور گسترده در کشورهایی غیر از کشور منشاء خود گردش می‌کردند. در برخی از سالن های سینما احیاناً سخنرانی داستان فیلم را توضیح می‌داد؛ اما تهیه کنندگان فیلم نمی توانستند روی چنین کمک هایی حساب کنند. فیلمسازان پذیرفتند که فیلم باید توجه بیننده را هدایت کند و همه‌ی وجوه داستان روی پرده را روشن گرداند. به خصوص فیلم ها شروع کردند به برپا داشتن رشته‌ای از علت و معلول های روایی، چنان که یک رویداد به سادگی به معلولی می‌انجامید، که به نوبه خود رویداد دیگری و به همین ترتیب ادامه می‌یافت. علاوه بر این، یک رویداد معمولاً معلول اعتقادات و تمایلات یک شخصیت بود. روان شناسی

شخصیت در فیلم های اولیه از اهمیت چندانی برخوردار نبود. تعقیب و گریزهای اسلپ استیک و ملودرام ها بیشتر بر کنش فیزیکی و موقعیتهای آشنا متکی بودند تا بر خصوصیات شخصیتی. اما بعد از سال 1907 روان شناسی شخصیت انگیزش کنش‌ها بود. بیننده با دنبال کردن هدفهای شخصیت‌ها و برخوردهایی که در پی آن می‌آمد، می‌توانست ماجرا را بفهمد. برخی از مهمترین نوآوری های این دوره ناشی از کاربرد نماهای متعدد در یک فیلم بود. به یک مفهوم تدوین نعمتی برای فیلمسازی شده بود که به او اجازه می‌داد فوری از یک مکان به مکان دیگر برود یا برای نشان دادن جزییات به نماهای نزدیکتر برش بزند. امابیننده نمی‌توانست روابط مکانی و زمانی بین نماها را دریابد؛ تدوین بیشتر او را گیج می‌کرد. روشن بودن ماجراها همچنین مستلزم این بود که دوربین رویداد را چنان در قاب بگیرد که توجه بیننده به مهم ترین کنش‌ها هدایت شود. همه وجوه فیلمسازی صامت (اعم از میان نوشته‌ها، تدوین، قاب نماها، بازیگری، و طراحی صحنه و لباس) در خدمت روشنی روایت بکار گرفته شدند.

آغاز "سیستم تدوین تداومی"

وقتی رشته‌ای از نماها به کمک تدوین به هم پیوند می‌خوردند، اگر تماشاگر دریابد این نماها از نظر زمانی و مکانی چطور با هم مرتبط می‌شوند، بر شفافیت روایت افزوده می‌شود. آیا زمان بی وقفه در جریان است یا فیلم از روی بخشهایی از آن پدیده آمده است؟ آیا نوز ما داریم همان مکان را تماشا می‌کنیم، یا صحنه ماجرا به محل دیگری منتقل شده است؟

آلفرد کاپوس، فیلمنامه نویس شرکت فرانسوی دآرت در سال 1908 مطرح می‌کرد و می گفت: "اگر ما می‌خواهیم توجه عموم را جلب کنیم، باید رابطه‌ای بدون گسست را با نمای قبلی آن حفظ کنیم". در این دوره فیلمسازان فنونی برای حفظ این رابطه "بدون گسست" ابداع کردند. در سال 1917، این فنون تحت عنوان سیستم تداومی تدوین یکجا گرد آمدند. این سیستم شامل سه راه اصلی برای پیوند زدن نماها به یکدیگر بود: تدوین موازی برش زدن در یکدیگر، تدوین تحلیلی، و تدوین تدامی.

تدوین موازی (برش زدن در یکدیگر)

پیش از سال 1906 فیلم روایی بین رویدادهایی که در مکانهای مختلف اتفاق می‌افتادند پس و پیش نمی رفت. در بیشتر موارد تمامی داستان فیلم از یک رویداد ادامه دار تشکیل می‌شد. در این زمینه ژانر تعقیب و گریز بهترین نمونه است. در اینجا یک حادثه باعث شروع تعقیب و گریز می شود، شخصیت ها در نماهایی که پشت سر هم می بینیم دنبال یکدیگر می‌دوند، تا زمانی که مقصر ماجرا گیر می‌افتد. در این دوره اگر فیلمی، با دو ماجرا سروکار داشت، بنا به رسم آن زمان اول یکی و بعد دیگری در تمامیت عمل شان نشان داده می‌شدند. به احتمال قوی فیلمسازان دریافته بودند که وقتی از یک مکان به مکان دیگر برش زده می‌شود، تماشاگر می فهمد که دو رویداد همزمان اتفاق می‌افتند.

این گونه درهم برش زدن رویدادهای دو مکان را برای کنش های دیگر جز تعقیب و گریز هم می‌شد به کار بست. فیلم های فرانسوی، به خصوص فیلم های پاته، در شکل گیری این تکنیک بسیار مؤثر بودند. مثلاً یک فیلم تعقیب و گریز جالب سال 1907 به نام "اسب فراری" یک اسب گاری را نشان می‌دهد که جلوی در مغازه‌ای جو می‌خورد در حالی که صاحبش در یک مجتمع آپارتمانی رخت های شسته شده را تحویل می‌دهد. در نمای اول، اسب لاغر و استخوانی است و توبره پر است و در نمای بعدی، گاریچی را در داخل خانه می‌بینیم. بعد چهار نمای دیگر از اسب اینجا و آنجا بین شش نما از گاریچی می‌آیند. سازندگان فیلم به تدریج اسبهای فربه تری را جایگزین اسب اول می‌کنند به نحوی که چنین به نظر می‌آید که به تدریج که توپره خالی می‌شود، اسب چاق تر می‌شود. در پایان صحنه اسب کاملاً سرحال است و بعد نیز تعقیب و گریزی در پی می‌آید.

د. دابلیو گریفیث آن کارگردان دوران نخست سینما است که معمولاً نامش با ابداع فن برش درهم (تدوین موازی) گره خورده است. تردیدی نیست که وی تحت تأثیر فیلم های قدیمی تر، از جمله فیلم "اسب فراری" بود، اما در میان کارگردان های آن دوره، او با تهوری بیش از دیگران، از امکانات درهم برش زدن صحنه‌ها بهره گرفت.

تدوین تحلیلی:

این اصطلاح یه تدوینی دلالت می‌کند که فضای واحدی را به قاب های متعدد خرد می‌کند. یکی از ساده ترین راههای انجام این کار این بود که به نمای نزدیکتری از رویداد برش می‌زدند.

به این ترتیب یک نمای عمومی تمامی یک مکان را نشان می‌داد؛ و بعد نمای نزدیکتری تصویری درشت از یک شیء یا یک حرکت بیانی چهره را به نمایش می‌گذاشت. اینگونه برش به جلو در دوره‌ی پیش از 1905 نادر بود.

در دوره‌ی نیکل ادئون ها، فیلمسازان شروع کردند به گنجاندن نماهای نزدیک تر در وسط صحنه‌ها. این ها معمولاً تصویر یادداشت ها یا عکس هایی بودند که شخصیت‌های فیلم وارسی می‌کردند. این نماها میان نما(اینسرت) نام گرفتند و معمولاً نماهایی بودند از چشم شخصیت فیلم برای اینکه ماجرا برای بیننده قابل فهم شود.

برش تداومی:

در تدوین سال های پیش از 1905 می‌بینیم که در برخی موارد، شخصیت ها از فضای یک نما بیرون می‌روند و در محلی در همان نزدیکی ظاهر می‌شوند. چنین حرکاتی برای ژانر تعقیب و گریز الزامی بود. به طور شاخص گروهی از شخصیتها به دور از نمایی می‌گذرند و از دید مخاطب ناپدید می‌شوند؛ بعد برش می زنیم به محلی در نزدیکی آن محل و این روند با ورود آنها به نما تکرار می‌شود. معمولاً کل فیلم تعقیب و گریز از رشته‌ای از این گونه نماها تشکیل می‌شد. در فیلم "نجات توسط رُوِر"، از نخستین مدلهای داستان گویی روشن الگوی مشابهی افت می‌شود. گروهی کودکی را می دزدند، سگ خانواده، دزدها را از خانه به شهر و تا پناهگاهشان تعقیب می‌کند و در آخر کودک را پیدا می‌کند؛ بعد به خانه باز می‌گردد و پدر بچه را به مخفی گاه دزدها می‌برد. در همه‌ی نماهایی که سگ را که رور نام دارد در حال دو به طرف مخفیگاه دزدان می‌بینیم، حیوان در فضای نما به طرف دوربین می‌آید و از سمت چپ دوربین از قاب خارج می‌شود؛ بعد درون فضای نمای بعدی باز او را در حالی که پیش می‌آید و از سمت چپ دوربین خارج می‌شود می‌بینیم.

البته همه فیلم های این دوره شخصیتها را در حال حرکت در جهت واحد و فضای مجاور نشان نمی دهند. اما در حول و حوش سال 1913 کارگردان ها دیگر متوجه شده بودند که حفظ جهت حرکت به بیننده کمک می‌کند رابطه‌ی مکان ها با یکدیگر را از دست ندهد. در طول چند سال بعد، فیلمسازان غالباً شخصیت را در جهت واحدی به حرکت در می‌آورند. در اواسط دهه‌ی 1910 فکر حفظ جهت حرکت بر پرده به یکی از قواعد نا نوشته‌ی سیستم تدوین به سبک هالیوودی درآمده بود. یکی دیگر از راههای نشان دادن این امر که دو مکان در مجاورت یکدیگر هستند این است که شخصی را نشان دهیم که در یک جهت

به بیرون قاب تصویر نگاه می‌کند و بعد برش بزنیم به چیزی که آن شخص می‌بیند. در نخستین نمونه‌هایی که از نقطه‌ی دید شخص برای توجیه برش استفاده شده است، ما دقیقاً چیزی را می‌دیدیم که آن شخص می‌دید و دقیقاً از نقطه نظر اپتیک او این نماها ساخته می‌شد. نخستین نماهای نقطه نظر تصویرها را چنانکه با میکروسکوپ، تله‌سکوپ یا دوربین دیده می‌شوند شبیه سازی می‌کردند تا نشان دهند ما همان چیزی را نمی‌بینیم که شخصیت داستان فیلم می‌بینید.

در حوالی سال 1913 نوع جدیدی از نمای نقطه نظر معمول شد. یک شخصیت به سادگی به بیرون قاب نگاه می‌کند و ما از موقعیت دوربین در نمای بعدی می فهمیم که داریم همان چیزی را می‌بینیم که آن شخصیت می‌بیند. اما در این حالت نمای دوم با وجود اینکه چیزی را به ما نشان می‌دهد که شخصیت داستان می‌بیند، اما این چیز را دقیقاً از دید او نشان نمی‌دهد. چنین برشی "برش هماهنگ با جهت نگاه" خوانده می‌شود. چنین تدوینی راه فوق‌العاده خوبی بود برای نشان دادن اینکه مکانی در مجاورت مکان دیگری قرار گرفته است و این گونه به روشنی کنش دراماتیک کمک می‌کرد. در نخستین سال های دهه‌ی 1910 برش هماهنگ با جهت نگاه به روش استانداردی برای نشان دادن رابطه‌ی بین نماهای پیاپی بدل شد. درستی جهت نگاه به قاعده 180 درجه هم وابسته بود. مثلاً اگر شخصی به سمت راست و به بیرون قاب نگاه می‌کند، توقع ما این است که در نماهای بعدی اگر او در قاب نباشد، در سمت چپ فضای قاب باشد.

همزمان با معمول شدن برش هماهنگ با جهت نگاه فیلمسازان از برش هماهنگ با جهت نگاه مضاعف هم استفاده می‌کردند: شخصیتی به بیرون قاب تصویر نگاه می‌کرد و بعد برش زده می‌شد به شخصیت دیگری که در خلاف جهت ولی به بیرون قاب و به شخصیت اولی نگاه می‌کرد. این گونه برش زدن با افزوده شدن ریزه کاری هایی به آن، امروزه نمای عکس شناخته می‌شود و از آن در گفتگوهای دو طرفه، بزن بزن و سایر

موقعیت هایی که شخصیت ها نسبت به هم کنش و واکنش نشان می‌دهند، استفاده می‌شود. یکی از اولین موارد استفاده از شیوه نما/نمای عکس در وسترنی از شرکت اسانی داده می‌شود. فن نما/نمای عکس طی دهه‌ی بعدی متداول‌تر شد. امروزه هنوز این گونه برش، اصلی ترین شیوه‌ی گرفتن صحنه‌های گفتگو در فیلم های روایی به شمار می‌آید.

جای دوربین و بازیگری:

تصمیم گیری در این باره که دوربین را در کجا باید گذاشت تا اطمینان یافت کـه بیننـده بـه بهتـرین وجـه می‌فهمد بر پرده چه اتفای می‌افتد، اهمیت داشت و لبه های تصویر برای رویـدادی کـه بـه تصـویر کشـیده می‌شد یک جور "قاب" درست می‌کردند. اشیاء و آدمهایی که در مرکز این قاب جای می‌گرفتنـد بیشـتر بـه چشم می‌آمدند. روشهای قاب گرفتن کنش بعد از سال 1908 تغییر کرد.

مثلاً فیلمسازان برای انتقال روان شناسی شخصیت شروع کردند به گذاشتن دوربین در فاصله‌ی نزدیک تری به بازیگران، تا بازی چهره‌ی آنها در تصویر بهتر دیده شود. این رویه احتمالاً از سال 1909 شروع شده بـود، یعنی زمانی که قاعده‌ی "فاصله 9 فوت از موضوع" معمول شد. این قاعده بدان معنا بود که دوربین به جـای اینکه در فاصله 12 یا 16 فوتی از بازیگران قرار بگیرد و شخصیتها را از نوک پا تا فرق سـر نشـان دهـد، در فاصله‌ی 9 فوتی آنها جای بگیرد و لبه‌ی پایین قاب بازیگران را جایی کمی پـایین تـر از کفلهـا قطـع کنـد. برخی از منتقدان آن دوره گله مند بودند که این روش غیـر طبیعـی و غیـر هنـری اسـت امـا برخـی دیگـر بازیگری در فیلم های ویتاگراف را که پیشکسوت استفاده از این روش بود تحسین می‌کردند.

به خصوص گریفیث در کشف امکانات درشت نمـایی حـالات چهـره اسـتاد بـود. در اوایـل سـال 1912 او آموزش گروهی از بازیگران زن جوان و با استعداد را (که لیلیان گیش، بلانـش سـوییت، مـی‌مـارش و مـری پیکفورد در میان آنها بودند)، به منظور نشان دادن رشته‌ی دور و درازی از عواطـف و احساسـات بـه کمـک کوچکترین تغییرات حالات چهره شروع کرد. یکی از نخستین نتایج این تجربه‌ها فیلم "زن نقاشی شـده" در سال 1912 بود. داستان تراژیک یک زن جوان موقری که مردی به او اظهار عشق می‌کند و در پایان معلـوم

می‌شود که این مرد دزد است. وقتی مرد اقدام به سرقت می‌کند، زن به او شلیک می‌کند؛ بعد خودش دیوانه می‌شود و ماجرای عاشقانه‌شان را در خیال دوباره زنده می‌کند.

در بیشتر مدت فیلم گریفیث دوربین را در فاصله‌ای نزدیک به قهرمان زن قرار می دهد و او را از کمر به بالا در قاب می‌گیرد، طوری که کوچکترین حرکات و حالات چهره‌اش کاملاً دیده‌می‌شود. از سال 1913 تا پایان دهه حرکات پانتومیم قرار دادی همچنان استفاده می‌شد، اما در این کار خویشتنداری بیشتری به کار می‌رفت و حرکات پاتومیم به طور فزاینده ای با حالات بیانگر صورت ترکیب می‌شد.

فن دیگری که در زمینه‌ی قاب تصویر در این دوره دگرگون شد، استفاده از زاویه‌های سربالا و سر پایین دوربین بود. در فیلم های اولیه دوربین معمولاً ارتفاع ثابت که هم سطح سینه یا کمر آدم بود، رویداد را دنبال می‌کرد. اما از سال 1911، وقتی فیلمساز احساس می‌کرد زاویه‌ی دید از بالا یا پایین دید مؤثری از رویداد ارائه می‌دهد، ماجرا را از این زاویه‌ها در قاب می‌گرفت. به خصوص فیلم های دانمارکی از زوایای سر بالا و سر پایین دوربین برای مقاصد دراماتیک استفاده می‌کردند و در اشاعه این فن مؤثر بودند. طی همین سال ها سه پایه‌های دوربین ها دارای کله گی‌هایی شدند که می‌چرخیدند. با این سه پایه‌ها سر دوربین می‌توانست از سویی به سوی دیگر برگردد و نماهای پن بگیرد یا از پایین به بالا و بر عکس بگردد و نماهای تیلت بگیرد و از پن و تیلت بیشتر زمانی که شخصیت ها در تصویر این سو و آن سو می رفتند، برای تغییرات جزیی در قاب تصویر یا به اصطلاح "اصلاح قاب" استفاده می‌شد. توانایی در مرکز نگاه داشتن رویدادهای اصلی به این روش به فهم بهتر صحنه‌ها کمک کرد.

امروزه بیشتر نسخه‌های فیلم های صامتی که ما می بینیم سیاه و سفیدند، اما بیشتر آنها در نمایش اول به این یا آن روش رنگی بوده‌اند.

رنگ می‌توانست به تقویت احساس واقعی بودن صحنه کمک کند. بعد از ابداع سیستم استنسیل پاته، شرکتهای دیگر هم سیستم های مشابهی به کار گرفتند. رنگ می‌توانست اطلاعاتی هم در باره‌ی موقعیت روایی در اختیار بگذارد و از این راه به مفهوم تر شدن داستان برای بیننده مدد رساند. در این دوره دو فن برای رنگ آمیزی نسخه‌های نمایشی باب شد. در روش tinting نسخه‌ی مثبت (پوزیتیو) ظاهر شده‌ی فیلم را در یک حمام رنگ فرو می‌بردند؛ قسمتهای روشن‌تر تصاویر رنگ می‌گرفت و قسمتهای تیره‌تر همچنان سیاه باقی می‌ماند. در روش toning نسخه‌ی مثبت (پوزیتیو) ظاهر شده فیلم را در محلول شیمیایی متفاوتی فرو می‌بردند که بخشهای تیره‌ی تصویر را اشباع می‌کرد، در حالی که بخشهای روشن تصویر تقریباً سفید باقی می‌ماند.

طراحی صحنه و نور پردازی:

در دوره‌ی 1905-1912 که شرکتهای تولید فیلم پول خوبی به جیب می‌زدند، برخی از آنها استودیوهای بزرگتری ساختند و اینها جایگزین صحنه‌هایی که در هوای آزاد برپا می‌شدند یا استودیوهای تنگ شدند. بیشتر این استودیوهای جدید برای استفاده از نور خورشید همچنان دیوارهای شیشه‌ای داشتند، اما به نوعی از روشنایی الکتریکی هم استفاده می‌کردند. نتیجه این دگرگونی این بود که بسیاری از فیلم ها از دکورهای سه بعدی تر و دارای عمق افزون تر استفاده می‌کردند و بعضی‌ها از نور مصنوعی هم بهره می‌بردند.

در آغاز دوران نیکل ادئون ها، بسیاری از فیلم های روایی هنوز از پرده‌ها یا تخته‌های پس زمینه به سبک صحنه‌ی تئاتر استفاده می‌کردند که برخی اسباب اثاثیه و اشیاء معمولی هم با آنها ترکیب می‌شد. اما در طی چند سال بعد دکورهای سه بعدی بیشتری بدون استفاده از اسباب اثاثیه و پنجره‌های نقاشی شده و از این قبیل معمول شد.

نور پردازی در بیشتر فیلم های اولیه تخت و هموار بود. نور لازم عمدتاً از نور خورشید یا از لامپ های الکتریکی تأمین می‌شد. اما در این دوره گاهی فیلمسازان از یک لامپ آرک واحد برای انداختن نوری تند از یک جهت معین استفاده می‌کردند. گاهی این لامپ ها را در بخاری دیواری کار می‌گذاشتند تا توهم وجود آتش را تولید کند. امکان کنترل نور مصنوعی استودیویی در اواخر دهه‌ی 1910 تحول بزرگی در سبک فیلمسازی در سینمای آمریکا پدید آورد.

مقارن سال 1912 فیلمسازان امریکایی بسیاری از تکنیک های بنیادین نقل روشن یک قصد را تثبیت کرده بودند. تماشاگران می‌توانستند آدنهای قصه را به روشنی ببینند و موقعیت آنها را نسبت به یکدیگر به درستی بفهمند، همین طور درک کنند که آنها چه چیزهایی را می‌توانند ببینند و چه می‌گویند. این

تکنیک ها در طول دهه‌ی بعد بیشتر صیقل خورد و شاخ و برگ پیدا کرد، تا جایی که نظام روایی هالیوود به چیزی حقیقتاً پیچیده بدل شد.

یک سبک بین المللی

بسیاری از وجوه سبکی سینما در سطح بین المللی به شیوه‌ی مشابهی به کار رفتند. فیلم های فرانسوی، ایتالیایی، دانمارکی، انگلیسی، امریکایی و در سطح نازل تری فیلم های سایر کشورها. این فیلم ها در کشورهایی جز محل تولید خود در مقیاس گسترده ای در گردش بودند.

نگاهی به دو نمونه از دو مکان بسیار متفاوت برای نشان دادن اینکه تکنیک های استاندارد فیلمسازی تا چه حد در سراسر جهان گسترش پیدا کرده بودند، کفایت می‌کند.

فیلم تعقیب و گریز، که در سال های 1904 تا1908 بسیار باب بود، به یک ژانر بین المللی تبدیل شده بود. در هلند، جایی که تولید فیلم خیلی ناچیز بود، فیلمی از این دست به نام "بدبیاری های مرد فرانسوی بدون شلوار در ساحل زاندوورت" از الگوی استانداردی تبعیت می‌کند. این فیلم محصول شرکت برادران آلبرتس در سال 1905 بوده است. داستان از این قرار است که مردی در ساحل خوابش می‌برد، آب بالا می‌آید و شلوار او خیس می‌شود. او برای خشک کردن شلوارش آن را از پا درمی‌آورد، اما پلیس و عابران خشمگین به تعقیب او می‌پردازند و او در حال فرار از محل های گوناگونی در مجاورت یکدیگر می‌گذرد. سبک تدوین تداومی که در اواخر دوره شکل گرفت بسیار تأثیر گذار بود.

قدیمی ترین فیلم داستانی هنری به نام "راجا هاریشاندرا" در سال 1912 تولید و در سال 1913 به نمایش درآمد. کارگردان این فیلم نخستین فیلمساز مهم هند "دی.جی.پهالکه" بود. اکنون از چهار حلقه فیلم تنها حلقه‌های اول و چهارم به جا مانده است؛ اما همین مقدار نیز نشان می‌دهد که پهالکه قواعدی

مانند حفظ فاصله‌ی 9 فوتی از موضوع، تدوین تداومی، و دیگر اصول متداول فیلمسازی غربی را بـه درسـتی درک کرده بوده است.

بعد از سال 1912 فیلمسازان شروع به بهره برداری از اصول قصه‌گـویی روشـن کردنـد؛ امـا جنـک جهـانی نخست جریان گردش فیلم در کشورهای جهان را مختل کرد. این امر باعـث شـد بعضـی از کشـورها سـبک های فیلمسازی متمایز خود را به وجود آورند.

سینماهای ملی، کلاسیسیزم هالیوود، جنگ جهانی اول

1919-1913

دوره حول و حوش شروع جنگ جهانی نخست را نقطه‌ی عطفی در تاریخ سینما به حساب آورده‌ام. تنهـا در سال 1913، در اروپا مجموعه‌ی فوق‌العاده‌ای از فیلم های داستانی ساخته شد: " بچه‌ی پـاریس" سـاخته‌ی لئون پرت در فرانسه، "لانداشتراسه" ساخته پال فون وُرینگن و "دانشجوی پراگ" ساخته‌ی اشتلان رای در آلمان، "آتلانتیس" ساخته‌ی آگوست بلوم و "ناشناس مرموز" ساخته‌ی بنجمین کریستنسـن در دانمـارک، "اینگبورگ هولم" ساخته‌ی ویکتور شیوستروم در سوئد، "کابیریا" ساخته‌ی جیووانی پاسـترونه در ایتالیـا (که در اوایل سال 1914 به نمایش در آمد). و در زمینه‌ی "انیمیشن" فنون تازه‌ای در راستای استانداردهای صرفه‌جویی در کـار بـه کـار گرفتـه شـد. در اواسـط دهـه‌ی 1910 فـیلم داسـتانی در سـطح بـین المللـی استانداردهای تثبیت شده‌ای پیدا می‌کرد. چند کارگردان برای سینمای سوئد دوران طلایی‌ای پدید آوردنـد که تا نخستین سال های دهه‌ی بعد ادامه یافت. در این دوره در برخی از کشورها شاهد بالیـدن و اسـتحکام شرکت های فیلمسازی بزرگ و استودیوهایی هستیم که چند دهه سلطه‌ی خود را بـر تـاریخ سـینما حفـظ کردند. مهم‌تر از همه این ها، شکل گیـری صـفت فیلمسـازی هـالیوود بـود. در برخـی از کشـورهای دیگـر،

دشواری‌هایی پیش آمد و صنعت فیلم افول کرد: جنـگ، فرانسـه و ایتالیـا را واداشـت سـطح بـالای خـود را کاهش دهند.

در این دوره، فیلمسازان در گوشه و کنار جهان در حال کشف امکانات "بیانی" سبک فیلم بودند. سینما در نخستین دهه‌ی پیدایش خود بر تازگی نمایش حرکت اتکا داشت. بعد در دوره‌ی نیکل ادئون فیلمسـازان بـه آزمودن شیوه‌های روایت داستان به گونه‌ای روشن پرداختند. از حدود سال 1912، برخی از فیلمسـازان بـه تدریج متوجه شدند که نورپردازی، تدوین، بازیگری، طراحی صحنه سه بعدی و دیگـر فنـون سـینمایی، نـه تنها به کار بیان روشن چگونگی پیشروی رویدادها می‌خورند بلکه، می‌تواننـد تـأثیر فـیلم بـر بیننـده را هـم افزایش دهند. در میانه‌ی چنین دگرگونی های مهمی بود که جنگ جهانی نخست در آگوسـت سـال 1914 شروع شد. جنگ سطح تولید را در دو کشور تولید کننده‌ی اصلی فیلم یعنـی فرانسـه و ایتالیـا، پـایین آورد. شرکت های امریکایی برای پر کردن خلائی که به وجود آمده بود وارد میدان شدند.

تسخیر بازارهای جهان از سوی امریکا

شرکتهای امریکایی سخت درگیر رقابت بر سر بازار داخلی در ایالات متحده بودنـد. آنهـا بـه شـدت گرفتـار تولید فیلم برای پاسخ گویی به تقاضای ناشی رونق نیکل ادئون‌ها بودند. ادیسون، امـریکن بیـوگراف و سـایر اعضای "پتنتر کمپانی" همچنین امیدوار بودند رقابت شرکت های فرانسـوی، ایتالیـایی و سـایر فـیلم هـای وارداتی را محدود کنند.

با این همه برای آنها روشن بود که با صدور فیلم می‌توانند پول های کلانی به جیب بزنند. نخسـتین شـرکت فیلمسازی امریکایی که دفتر پخش خود را در اروپا گشود ویتاگراف بود، که از سـال 1906 در لنـدن دفتـر داشت و چندی بعد دفتر دومی در پاریس دایر کرد. در سال 1909 سایر شرکت های امریکـایی هـم شـروع

کردند به ورود به بازارهای خارجی. گسترش توزیع فیلم های امریکایی در خارج از کشور تـا اواسـط دهـه‌ی 1920 ادامه پیدا کرد.

در ابتدای کار همه‌ی شرکت ها به استثنای ویتاگراف، فیلم های خود را غیـر مسـتقیم مـی فروختنـد. آنهـا تجربه‌ای در معاملات بین المللی نداشتند و به سادگی حقوق خارجی فیلم هایشان را به واسطه‌ها یا شـرکت های توزیع فیلم خارجی می‌فروختند. لندن به مرکز تبادل بین المللی فیلم های امریکایی بدل شد. بسـیاری از شرکت های بریتانیایی با انجام نقش واسطه در این معاملات به سودهای قابل توجهی دسـت مـی‌یافتنـد؛ هرچند با این کار، یعنی با واگذاری بخش بزرگی از بازار داخلی بریتانیا به فیلم های امریکایی، عملاً به تولید داخلی کشورشان لطمه زدند.

تسخیر بازارهای جهان از سوی امریکا

تا پیش از شروع جنگ جهانی دوم فرانسه، ایتالیا، و سایر کشـورها هنـوز در نقـاط مختلـف جهـان رقیبـانی جدی بودند. با این همه، حتی پیش از شروع جنگ، فیلم های امریکایی در برخی از کشورها محبوبیت فـوق العاده به دست آوردند. به عنوان نمونه، تخمین زده می‌شود که در سال 1911، 60 تا70 درصد فـیلم هـای وارد شده به بریتانیا امریکایی بودند. ایالات متحده در آلمان، استرالیا، و نیوزلند هم بسایر موفق بـود. امـا در بیشتر بازارها سهم شرکت های امریکایی کوچکتر بود. اگر جنـگ جهـانی اول اتفـاق نمـی‌افتـاد، بعیـد بـود هالیوود بتواند موقعیت جهانی بلا منازعی به دست آورد. شروع جنگ باعث شد تولید فیلم در فرانسه تقریبـاً به طور کامل متوقف شود. بسیاری از کارکنان صنایع فیلمسازی بلافاصله به جبهه‌های جنـگ اعـزام شـدند. کارخانه تولید فیلم خام پاته به کارخانه تولید مهمات جنگی و استودیوها به پادگان تبدیل شدند. امـا وقتـی معلوم شد که جنگ سال ها ادامه خواهد داشت، صنعت فیلمسازی فرانسه به تدریج تولیـد را از سـر گرفـت،

اما نه در مقیاس دوره‌ی پیش از جنگ. وقتی ایتالیا در سال 1916 وارد جنگ شد، وقفه‌ی مشابهی هرچند نه به شدت فرانسه، در تولید فیلم آن کشور رخ داد.

شرکت های هالیوودی از فرصت پیش آمده برای قبضه‌ی بازارهای جهانی استفاده کردند. بسیاری از کشورها که از فیلم های اروپایی محروم شده بودند، در وجود ایالات متحده منبع جدیدی یافتند. در سال 1916 صادرات فیلم امریکا به شدت افزایش یافته بود. در طول چند سال بعد، شرکت های امریکایی کمتر از طریق واسطه‌های لندنی فیلم می‌فروختند. آنها با گشودن دفاتر پخش در امریکای جنوبی، استرالیا، شرق دور، و آن دسته از کشورهای اروپایی که به خاطر مناقشات منزوی نشده بودند، شروع به بازاریابی مستقیم فیلم های خود کردند. به این ترتیب شرکت های امریکایی همه سدها را برای خود جمع کردند و چیزی نگذشت که در بسیاری از کشورها در موقعیتی قدرتمند قرار گرفتند.

بعد از جنگ، صنعت فیلمسازی امریکا به دلیل برخی عوامل، اقتصاد برتر خود را در خارج از کشور حفظ کرد. بودجه‌ای که به تولید یک فیلم اختصاص می‌یافت به این بستگی داشت که برآورد شود این فیلم چقدر به فروش رود. تا اواسط دهه‌ی 1910، وقتی بیشتر درآمد یک فیلم امریکایی از فروش در بازار داخلی حاصل می‌شد، بودجه فیلم ها ناچیز بود. اما در شرایطی که قابل پیش بینی بود در بازارهای خارجی درآمد بیشتری خواهد داشت. بودجه‌ی اختصاص یافته به تولید فیلم هم می‌توانست بیشتر باشد. در این شرایط فیلم معمولاً می‌توانست هزینه‌های خود را از درآمد خالص از فروش در ایالات متحده بپوشاند و در خارج از کشور نیز به قیمت ارزان فروخته شود و به این ترتیب تولیدات داخلی کشورهای دیگر را از میدان به در کند. در سال 1917، هزینه‌ی تولید فیلم های هالیوود بر اساس فروش در بازارهای داخلی و خارجی تخمین زده می‌شد. بنابراین تهیه کنندگان می‌توانستند مبالغ بیشتری در زمینه‌ی دکورهای گران قیمت،

لباسهای مجلل و تجهیزات نورپردازی سرمایه‌گذاری کنند. ستارگان گران سینما مانند مری پیکفورد و ویلیام اس. هارت، در اندک زمانی در اقصا نقاط جهان به بت های محبوب تماشاگران بدل شدند.

کشورهای دیگر رقابت با چنین هزینه‌های تولید بالایی را دشوار می‌یافتند. بودجه‌های پایین به فروش پایین می‌انجامید و فروش پایین به نوبه خود به بودجه‌های پایین استمرار می‌بخشید.

علاوه بر این معمولاً خرید فیلم امریکایی ارزان‌تر از تأمین مالی یک فیلم داخلی تمام می‌شد. برخی از کشورها توانستند با این عوامل منفی دست کم به طور موقت، مقابله کنند.

به طور بنیادی، هالیوود از سال های میانه دهه‌ی 1910 به این سو از دو مزیت مهم بهره‌مند بوده است: یکی اینکه متوسط هزینه تولید فیلم در هالیوود بالاتر از همه‌ی جاهای دیگر باقی مانده است، دیگر اینکه وارد کردن یک فیلم امریکایی هنوز هم غالباً از تولید یک فیلم در محل، ارزان‌تر تمام می‌شود.

پیدایش سینماهای ملی

پیش از جنگ جهانی اول، سینما اساساً یک امر بین المللی بود. ابداعات فنی و سبکی که در یک کشور رخ می‌داد به سرعت در جاهای دیگر مشاهده و جذب می‌شد. اما جنگ در گردش آزاد فیلم ها از آن سوی مرزهای کشورها اختلال ایجاد کرد. این اختلال به نفع صنایع فیلمسازی ملی برخی از کشورها تمام شد. جریان واردات فیلم به برخی از کشورها به طور کامل یا جزیی قطعی شد، در حالی که تقاضای فیلم به جای خود باقی ماند. بنابر این در این دسته از کشورها، به خصوص در سوئد، روسیه و آلمان تولید فیلم ها افزایش یافت. تولید فیلم در کشورهای دیگر مانند فرانسه، دانمارک، و ایتالیا نسبت به سطح تولید پیش از جنگ کاهش یافت، اما آنها هم نتوانستند سنت‌های پیش از جنگ را ادامه دهند و تکامل بخشند.

در بسیاری از موارد تأثیرات سبکی هم نمی توانستند به طور کاملاً آزاد از مرزها بگذرند. برای نمونه، فعالیت فیلمسازی یکه ای که در روسیه تکامل یافت، در خارج از این کشور عملاً هیچ تأثیری نگذاشت و در

غرب به مدت هفتاد سال تقریباً به طور کامل ناشناخته باقی ماند. هنوز هم کشف های تازه‌ی بسیاری درباره‌ی سینمای دهه‌ی 1910 به عمل می‌آید، دوره‌ای که شاید کمتر از همه‌ی دوره‌های تاریخ سینما درباره‌ی آن تحقیق شده است.

آلمان:

پیش از سال 1982، صنعت سینمای آلمان بطور نسبی بی اهمیت تلقی می‌شد. فیلم های آلمانی به طور گسترده به جای دیگر صادر نمی‌شد و فیلم های وارداتی بر بازار آن مسلط بودند. به طور کلی سینما در آلمان از شهرت حسنه ای برخوردار نبود. در اوایل دهه‌ی 1910 اصلاح گران و مسئولان سانسور به سینما چونان چیزی غیر اخلاقی حمله می‌کردند. اما در اواخر سال 1912، وقتی تهیه کنندگان سینما با همان نمایشنامه نویس‌ها، کارگردان ها و بازیگران قراردادهای اختصاصی بستند، بایکوت شکسته شد. شرکت های فیلمسازی همچنین در پی اقتباس کارهای ادبی معتبر و واداشتن نویسندگان صاحب نام به نوشتن فیلنامه بودند. سال 1913 شاهد رونق " Autorenfilm" یا "فیلم های مؤلفان" بود. البته لفظ "مؤلف" در آن زمان آن معنایی را که امروز دارد- یعنی کارگردان فیلم- نداشت. برعکس، "فیلم مؤلف" فیلمی بود که بر اساس نام نویسنده‌ی معروفی که فیلمنامه‌ی آن را نوشته بود یا فیلم از یکی از آثار او اقتباس شده بود، برای آن تبلیغات می‌شد.

از کارگردان فیلم به ندرت نامی در میان بود. "فیلم مؤلف" آلمانی تقریباً معادل "فیلم هنری" فرانسه و سایر کوشش هایی بود که به قصد خلق یک سینمای هنری به عمل می‌آمد. بازیگران تئاتر دراین گونه فیلم ها به کار گرفته می‌شدند و در تبلیغات فیلم ها به شدت روی آنها تکیه می‌شد. چند کارگردان مشهور تئاتر، مهمتر از همه ماکس راینهارت، مدت کوتاهی در سینما هم کار کردند.

"فیلم مؤلف با فیلم "دیگری"، اثر ماکس مک در سال 1913، جا افتاد. این فیلم از یکی از آثار نمایشنامه‌نویس معتبر آن دوران پال لیندا اقتباس شده بود و آلبرت باسرمن، بازیگر مشهور تئاتر در آن بازی می‌کرد. نشریات تئاتر نقدهای مثبتی بر این فیلم نوشتند." فیلم مؤلف" پرآوازه‌ی دیگر "راه روستایی" نام داشت که اثر پال فون وُرینگتن در سال 1913 بود. لیندا برای این فیلم فیلمنامه‌ی اریژینالی نوشته بود درباره‌ی یک محکوم فراری که در روستایی کوچک مرتکب قتل می‌شود. گناه این جنایت را به گردن یک گدای رهگذر می‌اندازند، اما در پایان زندانی فراری در بستر مرگ اعتراف می‌کند قتل کار او بوده و گدا تبرئه می‌شود. از دیدگاه مدرن "راه روستایی" فیلم بسیار پیچیده‌ای به نظر می‌آید. فیلم با ضرباهنگ کندی پیش می‌رود و با دقت به ترسیم وجوه تشابه زندگی گدا و زندانی فراری می‌پردازد و تعدادی نماهای بسیار طولانی دراین فیلم هست که به جای اینکه توجه بیننده را بر آکسیون متمرکز کنند، به جزییات تصویر جلب می‌کنند؛ یعنی یکی از نخستین کاربردهای فنون بیانی سینما. یکی از کارهای فیلم صرفاً یک جنگل را نشان می‌دهد که گدا از پس زمینه وارد آن می‌شود و به سمت پیش زمینه می‌آید و در آنجا کنار بته‌ای می نشیند تا تکه‌های غذایی را که از روستا تهیه کرده است، بخورد. و دراماتیک‌تر نمایی است یک دقیقه‌ای که در آن محکوم فراری گناه خود را آشکار می کند؛ این نما شامل واکنش اضطراب آلود گدا و واکنشهای حاضران است. اما موفق‌ترین و مشهورترین "فیلم مؤلف" این دوره "دانشجوی پراگ" است. این فیلم بر یک فیلمنامه اریژینال نوشته نویسنده مشهور هانس هانز اِورس استوار بود. "فیلم مؤلف" برای سینمای آلمان وجهه به همراه آورد. در این دوره سینمای آلمان در حال گسترش بود. در نخستین سال های جنگ، آلمان به واردات فیلم، به خصوص از دانمارک ادامه می‌داد. اما چیزی نگذشت که مقامات آلمانی به این نتیجه رسیدند که محتوای ضد آلمانی برخی از این فیلم ها برای جنگی که درگیر آن بودند زیان آور است. در سال

1916 واردات فیلم به آلمان ممنوع شد. این ممنوعیت به تقویت تولید داخلی انجامید و به صنعت سینمای آلمان کمک کرد.

ایتالیا

سینمای ایتالیا در نیمه نخست دهه‌ی 1910 رونق داشت. موفقیت فیلم های صادراتی ایتالیا و تثبیت فیلم داستانی بلند در سال 1913 افراد با استعدادی را به صنعت سینما جلب کرد و شرکت های تولید فیلم را به رقابت پر حرارت کشاند. فیلم های حماسی- تاریخی ایتالیا بیشترین موفقیت را در کشورهای خارجی داشتند. در سال 1913، فیلم "کجا می روی؟" ساخته‌ی انریکو گواتزونی فروش فوق العاده داشت و فیلم حماسی را به عنوان یک ژانر ایتالیایی تثبیت نمود. در پی آن در سال 1914 فیلم " کابیریا" ساخته جیووانی پاسترونه آمد که در سطح بین المللی از مشهورترین فیلم های این دوره شد. ماجراهای فیلم در امپراطوری روم باستان در سه قرن پیش از میلاد مسیح می‌گذرد؛ قهرمان فیلم قصری را نشان می‌دهند که در اثر فوران کوه آتشفشان نابود می‌شود و همین طور معبد عظیمی را که در آن کودکان را به میان شعله‌های آتش بتی به نام مولودش پرتاب می‌کنند. در "کابیریا" همچنین از نماهای تراکینگ که در آنها دوربین به ماجرای ثابتی نزدیک یا از آن دور می‌شود، استفاده شده است. حرکت دوربین در نخستین سال های پیدایش سینما، به خصوص در فیلم های کوتاه از نوع" دیدنی" ابداع شد. فیلمسازان گاه گاه از کادر متحرک برای مقاصد بیانی در فیلم های داستانی هم استفاده کرده بودند، مانند زمانی که گریفیث فیلم "پزشک روستا" را با نماهای پن روی چشم انداز روستایی شروع میکند و به پایان می‌برد. اما نماهای تراکینگ "کابیریا" موثرتر بودند و "حرکت دوربین کابیریایی" به یکی از شگردهای معمول فیلم های میانه دهه‌ی 1910 تبدیل شد. دیگر ژانر متمایز ایتالیایی نتیجه‌ی رشد نظام ستاره سازی بود. تعدادی از ستارگان زن سینمای ایتالیا به محبوبیت پردامنه دست یافتند. اینها به " الهه" مشهور شدند. آنها معمولاً در

فیلم هایی بازی می‌کردند که به فیلم های "کت فراگ" شهرت یافتند- داستانهایی درباره‌ی عشقهای پر شور و دسیسه‌هایی که در میان طبقات متوسط، مرفه و اشراف می گذشت. موقعیت ها غیر واقع گرایانه و غالباً تراژیک بودند و معمولاً اروتیسیم و مرگ را به نمایش می‌گذاشتند. این فیلم در آغاز تحت تأثیر فیلم های آستا نیلسن که از آلمان وارد می‌شدند قرار داشتند.

فیلم های الهه‌ها اهمیت زیادی به دکورهای شیک و لباس های باب روز و بازی های اغراق آمیز بازیگران می‌دادند. فیلمی به نام "اما عشق من نمی‌میرد" موقعیت این ژانر را تثبیت کرد. این فیلم لیدا بورللی را به سرعت به یک ستاره بدل ساخت و او برای همیشه یکی از محبوب ترین الهه ها باقی ماند. رقیب اصلی بورللی فرانچسکا برتین بود، که فیلم "آسونتا اسپینا"ی او آغازگر رشته فیلم هایی بود که پرسونای ستاره‌ای او متمرکز بودند. فیلم های الهه‌ای در طول نیمه دوم دهه‌ی 1910 نیز همچنان محبوب باقی ماندند، اما در دهه‌ی 1920 به سرعت نزول کردند.

معادل مذکر الهه ها "مردان زورمند" بودند. شخصیت های اورسوس در "کجا می‌روی" و همچنین برده‌ای به نام ماسیست در "کابیریا" آغازگر این موج بودند. نقش او برای تماشاگران آن قدر جالب بود که پاگانو تا دهه‌ی 1920 به بازی در نقش ماسیست در رشته درازی از فیلم ها ادامه داد. رویدادهای این فیلم ها، برعکس "کابیریا"، و سایر فیلم های پهلوانی، نه در گذشته تاریخی، بلکه در زمان حال اتفاق می افتاد. بعد از سال 1923، زمانی که صنعت سینمای ایتالیا دچار بحران شد، این ژانر موقتاً افول کرد. اما فیلم های پهلوانی، یا حماسه‌های تاریخی- قهرمانی، که غالباً قهرمانانی با بدنهای عضلانی در آن حضور داشتند، چند دهه بعد، با فیلم هایی مانند "هرکول" دوباره روآمدند.

روسیه

روسیه هم مانند آلمان در شرایط نزدیک انزوای بعد از جنگ جهانی اول، سینمای ملـی متمـایز خـود را بنـا نهاد. پیش از جنگ، تولید فیلم در روسیه تحت سلطه دو شرکت پاتـه و گومـون بـود؛ پاتـه در سـال 1908 استودیویی در روسیه افتتاح کرده بود، گومون هم در سال 1909 از کهن تبعیت کرده بود. نخستین شرکت فیلمسازی روسی، که عکاسی به نام آ.ا. درانکوف در سال 1907 بنا نهاد، توانست به خوبی از عهده‌ی رقابـت با این شرکت ها ی فرانسوی برآید. در سال 1908 شرکت روسی دیگـری بـه نـام "خـانژونکوف" کـارش را شروع کرد. در اوایل دهه‌ی 1910 نمایش فیلم در روسیه بیشتر گسترش یافت و تولید کنندگان کوچکتری به تأسیس شرکت پرداختند. در روسیه هم ماننـد سـایر کشـورهای اروپـایی در سـال هـای 1912-1913 سینما با کشاندن نویسندگان معروف به کار فیلمنامه نویسی داشت وجهه و اعتبار دست می‌آورد. چون تـزار نیکولای دوم و خانواده‌اش هواداران پرو پا قرص سینما بودند، بینندگان سطح بـالا هـم ماننـد مـردم عـادی روسیه به سینما می‌رفتند. بیشتر مخاطبان فیلم های وارداتی را بیشتر دوست داشتند، با وجود این در سـال 1914 روسیه صاحب یک صنعت سینمای کوچک اما سالم بود. یکی از جذابیت های این فـیلم هـا نمـایش بازی‌های قوی و نبوغ آنها بود. از این نظر سینمای روسیه به شدت تحت تأثیر فیلم های ایتالیایی، آلمـانی و دانمارکی بود.

یوگنی بادئر و یاکوف پروتازانوف، دو کارگردان مهم روسیه در دوران جنگ، اسـتاد ملـودرام هـای متفکرانـه بودند.

پروتازانوف کارگردانی فیلم را از سال 1912 شروع کرد و بیشتر برای شرکت یرملیف کار می‌کرد. تعدادی از فیلم های این دوره‌ی او اقتباس هایی از آثـار معتبـر پوشـکین و تولسـتوی بودنـد. در سـال 1916 صـنعت سینمای روسیه رشد خوبی کرده بود. سی شرکت تولید فیلم در این کشـور فعالیـت مـی‌کردنـد. بـا انقـلاب بلشویکی سال 1917 فیلمسازی تقریباً به طور کامل متوقف شد و سبکی با طمأنینه و یب آلود در بـازیگری

پدید آورده بود. در سال 1916 صنعت سینمای روسیه رشد خوبی کرده بود. سی شرکت تولید فیلم در این کشور فعالیت می‌کردند. با انقلاب بلشویکی سال 1917 فیلمسازی تقریباً به طور کامل متوقف شد، و سبک با طمأنینه و نیرومندی که در زمان جنگ در روسیه رشد کرده بود، به سرعت جلوه‌ای قدیمی و کهنه یافت.

فرانسه

در نخستین سال های دهه‌ی 1910، صنعت سینمای فرانسه همچنان پر رونق بود. سالن های سینمای جدیدی در حال احداث بودند و تقاضا برای فیلم همچنان بالا بود. هر چند فیلم های وارداتی از امریکا آرام آرام داشتند بازار را قبضه می‌کردند، میزان تولید داخلی هم قابل ملاحظه بود.

اما در سال 1913 شرکت برادران پاته نخستین گام را در راستایی که در نهایت به زیان صنعت سینمای فرانسه تمام شد، برداشت. این شرکت از فعالیت خود در زمینه پرهزینه تولید فیلم کاست تا نیروی خود را بر حوزه‌های توزیع و نمایش متمرکز کند. در ایالات متحده فیلم های فرانسوی با رشد شرکت های مستقل امریکایی از میدان بیرون رانده می‌شدند. پاته از عضویت در "موشن پیکچر پتنز کمپانی" کناره گیری کرد و شرکت توزیع فیلم مستقل خود را بنا نهاد. این شرکت در طول دهه 1910 چندین سریال موفق در ایالات متحده توزیع کرد، از جمله سریال "مخاطرات پائولین" را.

اما در سال 1919 تمرکز پاته روی سریال و فیلم های کوتاه باعث شد به حاشیه صنعت سینمای امریکا رانده شود؛ شرکت های تولید کننده فیلم های بلند داستانی بر صنعت سینمای این کشور مسلط بودند. گومون، بر خلاف پاته، در واپسین سال های پیش از جنگ تولید خود را گسترش داد. دو کارگردان مهم گومون، لئونس پرت و لوئی فویاد، تعدادی از بهترین کارهای خود را دراین سال ها تولید کردند. فویاد به کار در ژانرهای گوناگون ادامه داد، از جمله در ژانر کمدی و یک سریال ناتورالیستی به نام " زندگی چنان که هست". اما موفقیت او بیشتر در فرم جدید سریال بود. با وجود چیرگی پاته و گومون بر صنعت سینمای

فرانسه، آنها هیچ کوششی برای سلطه‌ی انحصاری بر صنعت سینمای این کشور به عمل نیاوردند و شرکت های کوچکتری با مسالمت به همزیستی با آنها ادامه دادند. اما با شروع جنگ جهانی اول همه این فعالیت ها متوقف شد. در پایان سال 1914، وقتی مشخص شد جنگ دوره‌ای طولانی ادامه خواهد داشت، برخی از سالن های سینما واکنش نشان دادند. واکنش پاته به جنگ این بود که نیروهایش را بر بازوی توزیع فیلم خود در امریکا متمرکز کرد و به توزیع فیلم های شرکت های مستقل امریکایی در ایالات متحده پرداخت.

پرل وایت، ملکه سریال ها، بعد از نمایش "ماجراهای مرموز نیویورک" به بت محبوب تماشاگران فرانسوی تبدیل شد. تأثیر واقعی فیلم های امریکایی در فرانسه تا پس از جنگ چندان روشن نبود. در سال های 1918 تا 1919، وقتی شرکت های فرانسوی کوشیدند سطح تولید خود را به سطح پیش از جنگ برسانند، متوجه شدند کاستن سهم شرکت های امریکایی از بازار فیلم فرانسه عملاً غیر ممکن است.

کشورهای اسکاندیناوی

در دانمارک شرکت نوردیسک اُله اُلسن به سلطه خود بر تولید فیلم ادامه داد، هر چند تعدادی شرکت کوچکتر نیز در دهه 1910 در این کشور فعالیت می‌کردند، درسال های 1913 تا 1914 نوردیسک و دیگر شرکت های دانمارکی به سوی فیلم های طولانی‌تر دو، سه و حتی چهار حلقه‌ای رفتند. تاریخ نگاری سبک خاص فیلم های نوردیسک را چنین خلاصه کرده است: "جلوه‌های نورپردازی عالی، داستان های خوب، واقع گرایی صحنه‌پردازی داخلی، قوت سبک بازیگری ناتورالیستی، استفاده فوق العاده خوب از لوکیشن‌های طبیعی و شهری، تأکید بر نیروی تقدیر و ماجراهای شورانگیز".

کارهای آگوست بلوم، مهمترین کارگردان نوردیسک در نخستین سال های دهه‌ی 1910، نمونه‌های خوب این سبک هستند. مهمترین فیلم او آتلانتیس (1913) مرکب از هشت حلقه و بلندترین فیلم دانمارکی تا آن زمان بود. طرح داستانی آن یک ملودرام روان شناختی کاملاً متعارف بود، اما فیلم بر طراحی صحنه

بسیار زیبا و چشم اندازهای طبیعی پر زرق و برق تکیه داشت، صحنه‌هایی مانند غرق شدن اقیانوس پیما(که از غرق شدن کشتی تایتانیک یک سال پیش‌تر متأثر بود). آتلانتیس در خارج از کشور هم بسیار موفق بود

جنگ جهانی نخست تأثیرات متناقصی بر سینمای دانمارک گذاشت. در ابتدا جنگ به نفع صنعت فیلمسازی دانمارک شد، چون این کشور به عنوان یک کشور بی طرف شمالی به موقعیت ممتازی برای عرضه‌ی فیلم به بازارهایی مانند آلمان و روسیه، که رابطه‌شان با عرضه کنندگان سنتی‌شان قطع شده بود، قرار گرفت. اما در سال 1916 آلمان هر گونه واردات فیلم را ممنوع کرد. در سال 1917 ایالات متحده معاملات خود با دانمارک را محدود کرد و انقلاب روسیه بازار آن کشور را از بین برد. در طول دهه 1910، بسیاری از کارگردان های خوب دانمارک نیز جذب آلمان و سوئد شدند.

سوئد و دانمارک

در سال 1912 سوئد ناگهان شروع کرد به تولید رشته‌ای از فیلم های بسیار ابتکاری و ممتاز. این تحول از آن جهت شگفت انگیز بود که بیشتر این فیلم ها توسط سه کارگردان ساخته می‌شدند: جرج اف کلرکر، موریتس اشتیلر و ویکتور شیوستروم. علاوه بر این، سوئد در ابتدای کار تأثیر زیادی در خارج از کشور نداشت، بنابر این فیلمسازان آن به خاطر محرومیت از درآمد صادراتی با بودجه‌ها ی اندکی کار می‌کردند. سوئد جزو نخستین کشورهایی بود که توانست با بهره گیری از ویژگی‌های فرهنگ ملی خود سینمایی مهم پی‌ریزی کند.

مشخصه‌ی فیلم های سوئدی بستگی به چشم اندازهای طبیعی سرزمین های شمال اروپا و استفاده از ادبیات، لباس، رسوم و عادات بومی بود. بعد از پایان جنگ، کیفیت اختصاصاً سوئدی این فیلم ها باعث شد در کشورهای دیگر تازه جلوه کنند و محبوبیت به دست آورند.

موفقیت نوردیسک در دانکمارک در سال 1907 الهامبخش تشکیل شرکت کوچکی به نام"اسونسکا بیوگرافتئاترن" در سوئد شده بود. و این شرکت پایه‌ای شده بود برای شرکت فیلمسازی اصلی سوئد که هنوز هم فعالیت می‌کرد.

در سال 1912 اسونسکا به استودیوی بزرگتری نزدیک استکهلم انتقال یافت. نخستین کارگردانی که شرکت استخدام کرد جرج آف کلرکر بود، که رئیس بخش تولید شرکت شد. همان سال، موریتس اشتیلر بازیگر و ویکتور شیوستروم برای افزایش تولید اسونسکا استخدام شدند. هر سه نفر هم فیلمنامه می‌نوشتند، هم کارگردانی می‌کردند و هم در فیلم ها بازی می‌کردند. طی چند سال آتی آنها تعداد زیدی فیلم کوتاه با بودجه‌های اندک تولید کردند. پس از شروع جنگ، آلمان مانع ورود فیلم به بسیاری از کشورهای اروپایی

شمالی شد. از آنجا تنها فیلم های معدودی می‌توانستند از این سد بگذرند، تولید فیلم در سوئد رونق گرفت و فیلمسازان چند سالی از تأثیرات خارجی در امان بودند.

کار جرج آف کلرکر تحت الشعاع کارهای اشتیلر و شیوستروم قرار داشت. اما در میانه‌ی دهه‌ی 1980 بسیاری از فیلم های او ترمیم شدند و در برنامه‌های مروری بر آثار به نمایش درآمدند. این فیلم ها نشان از کارگردانی ماهر و همه فن حریف آف کلرکر دارند که شمی قوی برای دریافت زیبایی بصری داشت. آف کلرکر کارش را به عنوان بازیگر شروع کرده بود و زمانی که تازه به اسونسکا پیوسته بود، طراحی صحنه هم می‌کرد.

آف کلرکر فیلم های کمدی ، تریلرهای جنایی، فیلم های جنگی، و ملودرام‌هایی می‌ساخت که معمولاً داستانهایی بسیار متعارف داشتند. اما در همین کارها او دیدی قوی برای گرفتن چشم اندازهای طبیعی، نور و تنوع کادربندی در صحنه‌های داخلی به نمایش می‌گذارد. آنگاه که آف کلرکر فیلمسازی را کنار گذاشت و به کسب و کار روی آورد.

اما همکاران مشهور او، اشتیلر و شیوستروم در اسونسکا ماندند و به کارگردانی، بازیگری و فیلمنامه نویسی ادامه دادند. هر دو هنرمند، تا زمانی که به هالیوود رفتند- شیوستروم در سال 1923 و اشتیلر د رسال 1925 بسیار پرکار بودند. اما متأسفانه نگاتیو بیشتر فیلم های تولید شده در اسونسکا در سال 1941 در یک آتش سوزی از بین رفت. تعداد فیلم های از بین رفته موریتس اشتیلر آن قدر بالاست که داوری را درباره‌ی کارنامه‌ی او پیش ا ز اواسط دهه 1910 دشوار می‌کند. او را بیشتر به خاطر طنز مؤدبانه فیلم هایی که در فاصله‌ی سال های 1916 و 1920 ساخت به یاد می‌آورند، و همین طور به خاطر اقتباس تعدادی از آثار رمان نویس سوئدی سلما لاگرلیوف که برنده‌ی جایزه نوبل شده بود.

شوخ طبعی موریتس در کمدی "بهترین فیلم توماس گرال" به خوبی دیده می‌شود. موفقیت این فیلم چنان بود که اندکی بعد دنباله‌ی آن ساخته شد که "بهترین بچه‌ی توماس گرال" نام گرفت و در آن زوج فیلم نخست، در این دومین فیلم ازدواج می‌کنند و بچه دار می‌شوند.

اشتیلر به ساختن فیلم های کمدی و درام ادامه داد. در سال 1920 "اروتیکون" را ساخت، که معمولاً نخستین کمدی جنسی پیچیده به حساب می‌آید. فیلم نگاهی توأم با شوخ طبعی به روابط رمانتیک دارد. اشتیلر در فیلم حممسی دو قسمتی خود به نام "داستان کوستا برلینگ" یکی دیگر از آثار لاگرلیوف را اقتباس کرد. این فیلم درباره‌ی وزیر معزولی است که بین یک زندگی بی‌بند و بار و عشق کنتس جوانی که از یک زناشویی ناکام در رنج است، مردد است.

سینمای کلاسیک هالیوود

در فاصله‌ی سال های 1908 و 1911 شرکت "موشن پیکچر پتنتز کمپانی" بر صنعت سینمای امریکا غلبه داشت، اما بعد از آنکه حق انحصاری استفاده از لوپِ لاتمام به حکم دادگاه بی اثر شد، این شرکت بخش بزرگی از قدرت خود را از دست داد. شرکت های مستقل به سرعت گردهم آمدند و در قالب یک نظام استودیویی گسترش یافتند. این نظام استودیویی به مدت چندین دهه بنیان صنعت فیلمسازی امریکا باقی ماند.

پیش به سوی نظام استودیویی

فرآیند بنا نهادن سیستم استودیویی هالیوود غالباً با ادغام دو یا تعداد بیشتری از شرکت های تولید و توزیع فیلم کوچکتر همراه بود. در سال 1912، کارل لِمِل، تولید کننده مستقل، که با سماجت تمام با MPPC جنگیده بود، در تشکیل شرکت "یونیورسال فیلم مَنیوفَکچرینگ کمپانی" نقش محوری بازی می‌کرد؛ این شرکت یک توزیع کننده بزرگ بود که هم تولیدات شرکت IMP خود او و هم محصولات تعدادی از شرکت

های مستقل و خارجی را پخش می‌کرد. در سال 1913 لِمِل کنترل شرکت تازه تأسیس را به دست گرفت و در سال 1915 استودیوی "یونیوسال سیتی" را در شمال هالیوود بنا نهاد. یونیورسال سنگ بنای مجموعه گسترده‌ای شد که هنوز هم وجود دارد. در این مقطع یونیورسال به سمت ادغام عمودی، یعنی ترکیب و تولید و توزیع فیلم در شرکتی واحد، در حرکت بود. همچنین در سال 1912 آدولف زوکر با وارد کردن و توزیع فیلم "ملکه الیزابت"، فیلم داستانی فرانسوی با بازی سارا برنار، به موفقیت بزرگی دست یافت. در سال 1914 گام دیگری در جهت نظام استودیویی برداشته شد: دابیلو هارکینسون یازده شرکت توزیع فیلم محلی را در قالب شرکت پارامونت به هم پیوست. پارامونت نخستین توزیع کننده ملی فیلم بود که اختصاصاً فیلم های بلند داستانی توزیع می‌کرد. چیزی نگذشت که زوکر فیلم های "فیماس پلیزر" خود را از طریق پارامونت پخش می‌کرد.

در سال 1914 شرکت دیگری هم که در زمینه‌ی فیلم داستانی تخصص داشت کار خود را شروع کرد. و آن شرکتی از یکی از فیلمسازان باسابقه به نام جسی.ال.لاسکی بود که کارش عمدتاً روی فیلم های نمایشنامه نویس سابق سیسیل ب.دومیل متمرکز بود. این شرکت "فیچر پلی کمپانی" نام داشت. شرکت های دیگری هم در دهه‌ی 1910 تشکیل شدند که در سال های آتی نقش قاطعی در صنعت سینمای امریکا بازی کردند. سه شرکت کوچکی که "ام.جی.ام" در دهه‌ی بیست از ادغام آنها به وجود آمد، در همین دوره تأسیس شدند: مترو در سال 1914، گلدوین، و میر در سال 1917.

اما چیزی نگذشته بود که چالش نوینی در برابر قدرت روزافزون پارامونت قد برافراشت. ادغام عمودی یکی از مهمترین عواملی بود که به قدرت بین المللی هالیوود کمک کرد. در همین دوره، در آلمان هم یک صنعت سینمای مبتنی بر ادغام عمودی شکل می‌گرفت اما پاته، شرکت اصلی صنعت سینمای فرانسه با خروج از حوزه تولید از نظام ادغام عمودی دور می‌شد. هیچ کشور دیگری یک نظام استودیویی به نیرومندی ایالات

متحده نداشت. بارها از استودیوهای هالیوود به عنوان "کارخانه" نام برده شده است. این کارخانه رشته‌ای از فیلم های همانند بیرون می‌داد؛ فیلم هایی که گویی روی خط تولید تهیه شده‌اند. کار فیلمسازی به طور فزاینده ای بین کارکنان متخصص تقسیم می‌شد و مثلاً استودیوها بخش فیلمنامه داشتند و نویسندگانی که در زمینه‌ی طرح کلی، دیالوگ نویسی یا میان نوشته‌ها تخصص داشتند همه روی فیلمنامه واحدی کار می‌کردند.

شرکت های بزرگ همچنین در طول دهه‌ی 1910 به ساختن تسهیلات استودیویی اقدام کردند، به خصوص در منطقه‌ی لس آنجلس. در ابتدا این تسهیلات عمدتاً با فیلمبرداری در فضای آزاد روی صحنه‌های سرپوشیده مربوط می‌شدند. اما در اواخر این دهه، از راه پوشاندن دیوارهای شیشه‌ای استودیوها با پارچه یا ساختن محیطهای بسته‌ی بدون پنجره، استودیوهای بزرگ "تاریک" احداث شدند. در این استودیوهای جدید فیلمسازان می‌توانستند با استفاده از لامپهای الکتریکی نور را کنترل کنند. این استودیوها حیاط وسیعی داشتند که در آنها دکورهای بیرونی مفصلی بنا می‌شد. شرکت های فیلمسازی برای صرفه‌جویی برخی از این دکورها را سرپا نگه می‌داشتند و بارها و بارها از آنها استفاده می‌کردند. در این زمینه هم هیچ کشور دیگری نمی‌توانست با هالیوود برابری کند. تعداد اندکی از شرکت های فیلمسازی اینهمه متخصص رشته‌های مختلف فیلمسازی در استخدام داشتند و تنها تعداد اندکی از استودیوهای کشورهای دیگر می‌توانستند به خود ببالند که تسهیلات استودیویی به گستردگی شرکت های بزرگ امریکایی مانند پارامونت دارند.

فیلمسازی در هالیوود در سال 1910

در واپسین سال های دهه‌ی 1910، تماشاگران خارجی که در دوره‌ی جنگ رابطه بسیاری از آنها با محصولات هالیوود بریده شده بود، حیرت کردند که فیلم های امریکایی چقدر تغییر کرده‌اند. این فیلم ها

علاوه بر استفاده از ستاره‌های محبوب و دکورهای مجلل، از ضرباهنگ تند و سبک خیلی شسته رفته‌ای برخوردار بودند. یکی از دلایل این جذابیت این بود که فیلمسازان امریکایی به تکمیل سبک کلاسیک هالیوود ادامه داده و تکنیک را نیز با داستان گویی روشن و روان پیوند داده بودند.

فیلمسازان به درهم برش زدن به شیوه‌هایی که هر روز پیچیده تر می‌شد ادامه دادند. در اواسط دهه‌ی 1910، احتمال داشت صحنه‌های منفرد در فضای واحد به چندین نما خرد شوند؛ یعنی با یک نمای معرف شروع شوند، و بعد با چند برش به نزدیکترین بخش های ماجرا دقیق تر نشان دهند. کارگردان ها و فیلمبردارها موظف بودند موقعیت و حرکات بازیگران و اشیاء را چنان تنظیم کنند که در نقطه ی برش با هم بخوانند و برش هرچه کمتر به چشم بیاید.

شکل ظاهری هر یک از نماهای منفرد هم تغییر کرد. در اواخر دهه‌ی 1910 و اوایل دهه‌ی 1920 استودیوهای بزرگ به خود می‌بالیدند که دارای مجموعه ی بزرگی از انواع لامپ ها برای مقاصد مختلف شده اند. چون موقعیت فیلم داستانی تثبیت شد، فیلمسازان هالیوود اصول راهنمای محکمتری برای خلق طرح های داستانی قابل فهم وضع کردند. این اصول تا امروز تغییر اندکی کرده‌اند. طرح فیلم های هالیوودی از زنجیره‌ای از علت و معلول تشکیل شده است که بیشتر به روان شناسی شخصیت مربوط می‌شوند. به هر شخصیت مجموعه‌ای از خصوصیات هماهنگ قابل فهم نسبت داده می‌شود. فیلم های هالیوودی معمولاً با ارائه نه یک، بلکه دو خط داستانی به هم وابسته، علاقه بیننده را بیشتر به خود جلب می‌کنند. تقریباً بی برو برگرد یکی از این ها قصه‌ای عشقی است که در تلاش قهرمان برای نیل به هدفش تنیده می شود. طرح داستانی فیلم هالیوودی معمولاً با استفاده از ضرب الاجل‌ها، برخوردهای اوج یابنده و نجاتهای آخرین لحظه، تعلیق و هیجان تولید می‌کند. این اصول داستانگویی به موفقیت جهانی پایای سینمای امریکا کمک کرد.

فیلم و فیلمسازان

در طول این دوره، شرکت های بزرگ هالیوود رشد عظیمی کردند. مقارن سال 1915، فیلم هـای داسـتانی بلند بر برنامه‌های نمایش فیلم غالب شده بودند. استودیوها برای بستن قراردادهای دراز مدت با محبـوبترین ستاره‌های سینما با هم رقابت می‌کردند. برخی از این ستاره‌ها، کسانی مانند مری پیکفورد و چارلی چـاپلین، در اواخر دهه‌ی 1910، هفته‌ای هزاران و حتی ده‌ها هـزار دلار درآمـد داشـتند. اسـتودیوها معمـولاً حقـوق تعداد زیادی از آثار ادبی مشهور را می‌خریدند و با اقتباس آنها محملی برای نمایش ستاره‌ها ی خـود فـراهم می‌آوردند.

گسترش عظیم تولید فیلم در امریکا نیازمند تعداد زیادی کارگردان بود که این فیلم ها را بسـازند. برخـی از این کارگردان ها کارشان را از مدت ها پیش شروع کرده بودند، ولی نسل جدیدی از کارگردان هـا هـم وارد سینما شدند.

توماس اچ اینس با کارگردانی تعداد زیادی فیلم کوتـاه در اوایـل دهـه‌ی 1910 کـارش را شـروع کـرد؛ امـا چندی بعد تهیه کننده هم شد و در ردیف تولید کنندگان مستقل جای گرفـت. در سـال 1913 دی دابلیـو گریفیث شرکت بیوگراف را تـرک کـرد، از سـال 1908 تـا آن زمـان او چهارصـد فـیلم بـرای ایـن شـرکت کارگردانی کرده بود. در سال 1914 او چهار فیلم بلند برای شـرکت پخـش فـیلم مسـتقل "موچـوال" کـه مدیریتش را خود بر عهده داشت کارگردانی کرد؛ از جمله فیلم "وجدان کینه جو" را که اقتباسـی خـلاق از یکی از قصه‌های ادگار آلن پو بود و صحنه‌های تخیلی داشت.

اما در همان سال او روی پروژه‌ی دیگری هم کار می‌کرد که بسیار بلند پروازانـه بـود: فـیلم دوازده حلقـه‌ای "تولد یک ملت"، که مستقلاً از منابع مختلف تأمین مالی شده بود و داستان حماسی جنگ داخلی آمریکا با تمرکز روی دو خانواده دوست که هر یک در یک طرف مخاصمه جای گرفته‌اند، باز می‌گوید. استونمن، پـدر خانواده شمالی، در پی تصویب قانونی است که حقوق برده‌های آزاد شـده را بعـد از جنـگ تـأمین کنـد، در

حالی که پسر بزرگ خانواده جنوبی در واکنش به وقایع خشونتبار در شهر در بنیانگذاری گروه "گوکلاکس کلان" نقش بازی می‌کند اینگونه توصیف متعصبانه‌ی نقش آمریکایی-آفریقایی‌ها در تاریخ جنوب امریکا به بحث‌های گسترده‌ای دامن زد. اما فیلم به خاطر سبک پویا و اصیل خود فوق‌العاده موفق و موثر بود.

انیمیشن

در دهه‌ی 1910 همانطور که در فیلمسازی زنده تقسیم کار می‌شد، فیلم های انیمیشن هم در صنعت سینمای امریکا داشتند استاندارد پیدا می‌کردند. بسیاری از فیلمسازان متوجه شدند که با تقسیم فرآیند ساخت فیلم های کارتون بر اساس الگوی خط تولید کارخانه‌ای، می‌توانند سریعتر و ارزانتر تولید کنند. انیمیشن ساز اصلی می‌توانست کار را طراحی و بر آن نظارت کند، در حالی که کارکنان جزء بیشتر تصویرهای لازم را برای تولید حرکت فیلم می‌کشیدند. علاوه بر این، در سال های 1910 چند نوآوری فنی به فرآیند تولید انیمیشن سرعت بخشید: چاپ مکانیکی تصاویر پس زمینه، استفاده از ورقه‌های شفاف و فن اسلش slash در نقاشی آکسیون.

نخستین انیماتورهای سینما مانند امیل کوهل و ویندوز مک‌کی با کشیدن تعداد زیادی طرح کار می‌کردند. مک‌کی دستیاری داشت که پس زمینه‌ها را روی همه ورق کاغذها کپی می‌کرد. در سال 1913، جان روندولف بری برای مکانیزه کردن فرآیند انیمیشن سازی راهی یافت؛ او تصویر پس زمینه را روی تعداد زیادی ورق کاغذ چاپ کرد، بعد شکل ها را روی همین کاغذها ترسیم کرد و انیمیشن "روئای هنرمند" را ساخت. در دسامبر 1914، بری با استخدام جوانی با نام ارل هرد استودیوی انیمیشن خود را دایر کرد. همان ماه هرد حق اختراع نقاشی شخصیت های متحرک کارتون روی ورقهای سلولوئیدی شفاف (طلق) را به نام خود به ثبت رساند. هر یک از این ورقه‌های شفاف "سِل" (cel) نامیده می‌شد و از اینجا اصطلاح "سِل انیمیشن" پیدا شد. با این فن می‌شد هر بخش متحرک تصویر را با تغییرات ذره به ذره روی

ورقه‌های شفاف به تعداد لازم کشید؛ پس زمینه در همه احوال ثابت باقی می‌ماند. سریال "بابی بامپس" هرد یکی از محبوب‌ترین کارتونهای این دهه بود. در همین دوره، رائول بار شیوه‌ی "اسلش انیمیشن" را ابداع کرد. در این روش ابتدا تصویر شخصیت بر کاغذ رسم می‌شد، بعد بخشی از بدن او که باید حرکت می‌کرد بریده و دوباره روی ورق کاغذ زیری ترسیم می‌شد. برای اینکه شکل هایی که روی ورق هستند در جای خود ثابت بمانند، رائول بار پیشنهاد کرد برای نگاه داشتن طراحی‌ها در جای خود از یک جفت سنجاق در بالای آنها استفاده شود. ابن روش تا امروز هم در کار انیمیشن اهمیت خود را حفظ کرده است، چون اجازه می‌دهد cel هایی که به دست انیماتورهای مختلف رسم شده‌اند با هم هماهنگ باشند. در سال 1915، رائول بار از روش اسلش برای تولید یک سریال کوتاه "تعقیب کنندگان نق نقو" برای شرکت ادیسون استفاده کرد. این ها فیلم های کوتاه زنده‌ای بودند که سکانس های انیمیشن وسط شان گنجانده شده بودند.

در دهه‌ی 1910 تولید انیمیشن عمدتاً توسط شرکت های مستقل انجام می‌گرفت که حق فیلم هایشان را به توزیع کنندگان می‌فروختند. بعضی وقت ها در میان فیلم های کوتاهی که پیش از برنامه‌ی اصلی نشان می‌دادند کارتون هم بود. طی دهه‌ی 1920، تا حدودی از برکت استفاده از فنون صرفه جویی در کار در ساخت انیمیشن که در دهه‌ی 1910 ابداع شد، علاقه به فیلم های کارتون بیشتر شد و این ها به نحو منظم تری در برنامه سینماها نمایش داده می‌شدند. در سال های 1910 کشورهای بسیاری شروع به تولید فیلم داستانی کردند. این فیلم ها و شرایط تولید آنها بسیار متنوع بودند. متأسفانه امروزه نوشتن تاریخی که حق مطلب را ادا کند درباره این فعالیت های فیلمسازی میسر نیست. چون از آنچه در این کشورهای کوچک تر تولید شده فیلم های معدودی باقی مانده است. شرکت های تولید کننده فیلم که معمولاً کوچک بودند و چندان نمی‌پاییدند، به ندرت می‌توانستند نگاتیو فیلم هایشان را نگاه دارند. در بیشتر موارد تعداد

نسخه‌هایی که برای نمایش چاپ می‌شد اندک بود و بنابر این شانس باقی ماندن آنها بسیار نازل. کشورهای بسیاری مانند مکزیکو، هندوستان، کلمبیا و نیوزلاند، تنها در سال های اخیر آرشیوهایی برای نجات و حفظ میراث سینمای خود دایر کرده‌اند. حتی دیدن همین فیلم هایی که باقی مانده‌اند کار آسانی نیست؛ آنها را تنها در شهرهای بزرگ می‌توان دید جایی که بایگانی‌های سینمایی برنامه مرور بر آثار تاریخی ترتیب می‌دهند.

آخرین دوره‌ی سینمای صامت

با وجود اینکه شکل و سبک کلاسیک هالیوود از سال های 1910 به این سو غالب بوده است، اما باز در زمان‌ها و مکان های مختلف به رویکردهای متفاوتی به فیلمسازی بر می‌خوریم. تا این سال ها می توان به سبکهایی توجه کرد که با فیلمساز واحد (مانند ژرژ ملی‌یس یا گریفیث) یا یک شرکت (مثلاً پاته) یا یک صنعت سینمای ملی (مثل سینمای کلاسیک عظیم هالیوود یا تولیدات کوچک سوئدی) در پیوند بوده است. گاهی گروهی از فیلم ها به یک جنبش متحد تعلق دارند. یک جنبش شامل تعدادی فیلمساز است که در دوره‌ی زمانی محدود معمولاً در کشور واحدی کار می‌کنند و فیلم هایشان در خصوصیات سبکی مهمی اشتراک دارند.

چون جنبشهای سینمایی در برابر فیلمسازی معمول زمان خود پا می‌گیرند، معمولاً تکنیک هایی نامتعارف به کار می‌برند. برای هر یک از جنبش ها علت های متفاوتی وجود دارد. سال های 1918-1933 شاهد گوناگونی حیرت انگیزی در زمینه جستجوی مختصات سبکی بود. دست کم سه جنبش آوانگارد در چارچوب صنعت فیلمسازی تجاری سر برآوردند و هر یک مدت کوتاهی شکوفا شدند: امپرسیونیسم فرانسه، اکسپرسیونیسم آلمان، و مونتاژ شوروی. علاوه بر این، دهه‌ی 1920 شاهد آغاز یک سینمای تجربی مستقل بود که شامل سورئالیسم، دادائیسم و فیلم های انتزاعی می‌شد. دلایل بسیاری برای فعالیت های چنین

سبک های متنوع و نیرومندی در این دوره وجود دارد. یکی از مهمترین این دلایل سر برافراشتن سینمای هالیوود به منزله ی یک نیروی سبکی و تجاری بود.

بعد از جنگ در سایر کشورهای تولید کننده فیلم، شرایط بسیار گوناگونی حاکم بود، اما همه آنها با یک مسأله مشترک طرف بودند: رقابت با هالیوود. در برخی از کشورها مانند بریتانیای کبیر، این رقابت معمولاً به صورت تقلید از فیلم های هالیوودی جلوه می‌نمود. دیگر سینماهای ملی هم از این راهبرد بهره گرفتند، اما در کنار آن، فیلمسازان را تشویق می‌کردند به تجربه‌های تازه دست بزنند. با این امید که فیلم های نوجویانه بتوانند با محصولات هالیوود رقابت کنند. برخی فیلم های آوانگارد پس از جنگ تا حدودی به خاطر نوجویی خود با اقبال روبرو شدند.

از زمان اختراع سینما، تقریباً همه به رسانه جدید عمدتاً به مثابه شکلی از سرگرمی و تولید تجاری می‌اندیشیدند. اگرچه برخی از فیلمسازان مانند کوریس تورنو و دیکتور شیوستروم سینما را به عنوان یک شکل هنری جدی می گرفتند، ناظران اندکی می‌توانستند تصورش را بکنند که سینماگران می‌توانند سبکهای مدرن نشأت گرفته از هنرهای دیگر را بیازمایند. اما در واپسین سال های 1910 و دهه 1920 در برخی از کشورهای اروپایی کسانی به این فکر افتادند.

بسیاری از نهادهایی که ما امروزه آنها را به عنوان جزء جدایی ناپذیر دنیای سینما می‌شناسیم نخستین بار در همین دوره تأسیس گردیده اند. مثلاً نشریه تخصصی سینما، برای چاپ مقالات نظری و تحلیلی، در دهه‌ی 1910 در فرانسه پدید آمد و در طول دهه‌ی بعد در سطح بین المللی شکوفا شد. به همین سان، نخستین گروه های هواداران پروپا قرص سینماهای بدیل شکل گرفتند. و نام خود را از واژه‌ی فرانسوی "سینه کلوب" که گروه های فرانسوی آغاز گر این جریان به کار می بردند وام گرفتند. تا اواسط دهه 1920 هیچ سالن سینمایی که اختصاصاً فیلم های هنری نشان دهد وجود نداشت. سالن های سینما، خواه کوچک،

خواه بزرگ، چه آنها که فیلم های جدید و چه آنها که فیلم های تکراری نشان می‌دادند، فیلم هـای تجـاری معمولی نشان می‌دادند. اما به تدریج، جنـبش "سـینماهای کوچـک" کـه بـاز از فرانسـه شـروع شـده بـود، گسترش یافت و سرانجام نخستین کنفرانس ها و نمایش ها در عرصه‌ی سینما به عنوان هنر در طی دهـه‌ی 1920 برگزار شدند.

سینمای فرانسه در دهه‌ی 1920

صنعت سینمای فرانسه بعد از جنگ جهانی نخست

در سال های جنگ تولید فیلم در فرانسه افت کرد، چون بسیاری از منابعی که در اختیار این صـنعت بـود از آن سلب و در خدمت جبهه‌های جنگ گذاشته شد. علاوه بر این، ورود فیلم های امریکایی به فرانسـه رو بـه افزایش نهاد. در سال های بلافاصله بعد از پایان جنگ، تنها 20 تا 30 درصد پـرده‌ی سـینماهای کشـور در اختیار فیلم های فرانسوی بود. هالیوود بخش اعظم باقی مانده فیلم ها را تأمین می‌کرد.

تولید کنندگان فرانسوی در تلاش برای احیای قدرت سال های پیش از جنگ با دشواری های بسیاری روبرو شدند. در طول دوران صامت، کارشناسان صنعت سینما همواره معتقد بودنـد کـه صـنعت سـینمای فرانسـه دچار بحران است. مثلاً در سال 1929 فرانسه 68 فیلم بلند تولید کرد، در حـالی کـه آلمـان 220 وایـالات متحده 562 فیلم تولید کردند.

حتی در سال 1926، بدترین سال دوره‌ی پیش از کسـادی اقتصـادی عرصـه تولیـد فـیلم در اروپـا، آلمـان توانسته بود در برابر 55 فیلم تولید شده در فرانسه، سطح تولید خود را به 202 فیلم برسـاند، در حـالی کـه هالیوود با حدود 725 فیلم از هر دو هنر پیشی گرفته بود. در سال 1928، یکی از بهتـرین سـال هـا بـرای اروپاییان، در مقایسه با 221 فیلم آلمان و 641 فیلم ایالات متحده، فرانسه 94 فیلم تولید کرد.

چنانکه این رقم ها نشان می‌دهند، "بحران" سینمای فرانسه افت و خیز داشت، اما تقلای این کشور برای رونق دادن به تولید فیلم در دهه‌ی بعد از جنگ با موفقیت اندکی قرین بود. مشکلات صنعت سینمای فرانسه احتمالاً به سوی جنبش امپرسیونیستی نوپای فرانسه تمام شد. شرکت های فرانسوی در جست و جوی بدیل (آلترناتیو، تفاوت) خوبی در برابر سینمای هالیوود بودند و آشکارا مایل بودند دست به تجربه بزنند. بسیاری از کارگردان هایی که نقش محوری در جنبش بازی کردند نخستین فیلم های خود را برای شرکت های فیلمسازی بزرگ ساختند. در مشکلات رویارویی تولید فیلم فرانسه در دوره 1919-1928 را می‌توان در چند عامل پی گرفت. یکی اینکه در دهه‌ی 1920 سیل فیلم های وارداتی همچنان به فرانسه سرازیر بود. در این میان فیلم های امریکایی پر شمارترین بودند، به خصوص در اوایل دهه هر چند سهم امریکا در طول دهه رو به کاستی نهاد، کشورهای دیگر، به خصوص آلمان و انگلستان، برای بهره برداری از این فرصت سریع تر جنبیدند تا خود فرانسه.

اوضاع صادرات هم چندان بهتر نبود. ورود فیلم های خارجی به بازار سودآور امریکا دشوار بود و در این دوره تنها تعداد انگشت شماری از فیلم های فرانسوی توانستند در امریکا موفقیتی به دست آورند و با توجه به اینکه فیلم های امریکایی بر بازارهای دیگر هم سلطه داشتند، فرانسوی ها می‌توانستند تنها روی صادرات محدودی حساب باز کنند. و عمدتاً به کشورهایی که به طور سنتی بده بستان فرهنگی منظمی با فرانسه داشتند، مانند بلژیک، سوئیس، مستعمره‌های فرانسه در افریقا و آسیای جنوب شرقی.

بازار خود فرانسه نسبتاً کوچک بود و فیلم ها به ندرت می‌توانستند بدون صادرات گسترده‌تر خرج خود را برگردانند. بنابراین، مدام از این سو به آن سو دعوت هایی شنیده می‌شد به راه انداختن سینمایی که به وجه آشکارا فرانسوی باشد؛ سینمایی که هم در داخل و هم در خارج کشور بتواند به مقابله با رقابت خارجی کمک کند. چندین سال بعد از جنگ، به نظر می‌آمد سبک تازه‌ای که در سینمای فرانسه به وجود آمده و به

امپرسیونیسم مشهور شده بود می‌تواند به شکل گیری سینمای ملی کمک کند. سینمای فرانسه با دشواری عدم اتحاد هم روبرو بود. پیش از جنگ، دو شرکت بزرگ فرانسوی، پاته و گومون کنترل صنعت سینمای فرانسه را در دست داشتند و بعد از جنگ هر دو به میزان زیادی از مخاطره آمیزترین بخش صنعت سینما، یعنی بخش تولید، کنار کشیدند و نیروهای خود را بر کسب سود مطمئن در بخشهای توزیع و نمایش متمرکز کردند. به این ترتیب، درست زمانی که شرکت های امریکایی از راه ادغام عمودی به صنعت سینمای هالیوود استحکام می‌بخشیدند، بزرگترین شرکت های فرانسوی از ادغام عمودی روی برگرداندند. بخش تولید سینمای فرانسه از چند شرکت بزرگ و متوسط و تعداد زیادی شرکت های کوچک تشکیل شده بود. شرکت های کوچک معمولاً یک یا چند فیلم می‌ساختند و بعد ناپدید می‌شدند. این گونه تولید صنعتکاری امید زیادی برای توفیق در رقابت با امریکا به جا نمی‌گذاشت.

ژانرهای اصلی سال های بعد از جنگ

صنعت سینمای فرانسه با وجود رقابت خارجی، نبود اتحاد، فقدان سرمایه، بی تفاوتی دولت و منابع فنی محدود، انواع و اقسام فیلم تولید می‌کردند. وجهه و اعتبار سریال در بیشتر کشورها در اواخر دهه 1910 افت کرد، اما در فرانسه در دهه 1920 هم، سریال ها تا مدت ها از سودآورترین فیلم ها بودند. شرکت های بزرگ مانند پاته و گومون که یک درام تاریخی بزرگ با لباس های مجلل یا یک اقتباس ادبی پرخرج، تنها زمانی می‌تواند سودآور باشد که از چند بخش به نمایش در آید. چون سینماروها به طور مرتب در سینماهای محل خود حاضر می‌شدند، علاقه داشتند که برای دیدن قسمت های بعدی سریال برگردند.

برخی سریال های فرانسوی بعد از جنگ از الگوی جا افتاده‌ای استفاده می‌کردند: پایان های معلق، جنایت کارهای خبره، سرزمین های غریب و زیبا، چنانکه در فیلم تی- مین (1919) لویی فویاد می‌بینیم. اما فشار اجتماعی علیه این گونه زیبا سازی جنایت، و شاید این احساس نیز که این فرمول داشت به تدریج کهنه

می‌شد، موجب تغییراتی شد. فویاد، که حالا فیلم هـاش عمـلاً تنهـا تولیـدات گومـون بودنـد، بـا فـیلم "دو کودک" (1921) به سریال هایی بر اساس رمانهای احساساتی روی آورد و تا زمان مـرگش در سـال 1925 به این روال ادامه داد. اقتباس حماسی دیامانت- برژه از "سه تفنگدار" یکی از موفق تـرین فـیلم هـای ایـن دهه بود. هنری فیسکورت "ماندرین" را در 1924 کارگردانی کرد که در دوازه اپیزود سـنت آدمربـایی هـا، تغییر قیافه‌ها ، و نجات اسرا از دست دشمن را ادامه می‌داد- اما فیلمساز همه اینها را در قالـب شمشـیربازی های قهرمانانه در سده هجدهم به نمایش می‌گذاشت.

به هر رو بسیاری از تولیدات آبرومند و پرخرج فرانسوی حماسـه‌هـای تـاریخی بودنـد. در بسـیاری از مـوارد شرکت های فرانسوی با استفاده از یادمان تاریخی به عنوان محل وقوع رویدادها در هزینه هـا صـرفه جـویی می‌کردند. این فیلم ها معمولاً برای صادرات ساخته می‌شدند. " معجزه گرگها" (1924،ریموند برنـار) گـران ترین فیلم تاریخی فرانسوی تا آن زمان بود. صحنه‌های داخلی ایـن فـیلم همـه دکـور بـود، امـا بسـیاری از نماهای آن در شهر قرون وسطایی کارکاسون فیلمبرداری شده بود. تهیه کننده فـیلم " انجمـن فـیلم هـای تاریخی"، برای آن یک ضیافت مجلل در نیویورک برپا کرد، اما چنانکه معمولاً در این موارد رخ می‌داد، هـیچ توزیع کننده آمریکایی "معجزه گرگها" را نخرید.

یکی از ژانرهای ساده فیلم فانتزی بود و رنه کلر در این زمینه از همه پرکارتر بود. فـیلم او بـه نـام "پـاریس خفته" (یا اشعه دیوانه،1924) داستان خنده دار اشعه‌ی مرموزی است که پاریس را فلج می‌کنـد. رنـه کلـر برای احساس شهری بی حرکت، از تکنیک فریم‌های منجمد و بازیگران بی حرکت استفاده کـرد. شخصـیت های اصلی فیلم در زمان وقوع حادثه در حال پرواز بر فراز شهر بوده و به همین سبب از اثـر اشـعه در امـان مانده‌اند. آنها حالا می‌توانند به زندگی در خوشی و آسایش ادامه دهند و هرچه را دوست دارنـد بردارنـد. امـا چیزی نمی‌گذرد که آنها بر سر منشاء این اوضاع پی می‌برند و دوباره همه چیز را به حرکت در می‌آورنـد. در

فیلم دیگری از رنه کلر به نام "سفر خیالی"، قهرمان فیلم در خیال خود تصور می‌کند که با جادوگری به سرزمین اجنه و پریان نقل مکان کرده؛ سرزمین پریان با دکورهایی با حال و هوای تخیلی خلق شده بود. این فیلم های فانتزی احیای یکی از سنت های سال های پیدایش سینما در فرانسه بودند و از حقه‌های سینمایی و دکورهای استیلزه کمابیش به همان شیوه‌ای که ملی‌یس و گاستون ول استفاده کرده بودند، بهره می‌گرفتند. فیلم های کمدی هم بعد از جنگ کماکان در فرانسه محبوب بودند. ماکس لندر، که مدتی جذب هالیوود شده بود، به فرانسه بازگشت و به تولید فیلم های کمدی پرداخت، از جمله نخستین فیلم کمدی بلند خود به نام "کافه کوچک" را در 1919 تولید کرد. لندر در این فیلم نقش پیشخدمتی را بازی می‌کند که پول کلانی می‌برد، اما برای اینکه به قراردادش عمل کند ناچار است به کار پیشخدمتی ادامه دهد؛ وقتی او سعی می‌کند کاری کند که صاحب کار اخراجش کند، صحنه های خنده داری به وجود می آیند. صحنه‌های با مزه فیلم آن را به نحو غافلگیر کننده ای به یکی از فیلم های پر فروش این دوره بدل ساخت و برای ژانر کمدی اعتبار و وجهه به همراه آورد. کلر کمدی‌های مفق دیگری هم ساخت. فیلم "کلاه حصیری ایتالیایی" در 1928 برای او شهرتی بین المللی به همراه آورد که در دوره‌ی سینمای ناطق رو به فزونی نهاد.

جنبش امپرسیونیستی فرانسه

بین سال های 1918 تا 1923 نسل جدیدی از فیلمسازان در پی این بودند که سینما را به عنوان هنر به کار برند. این کارگردان ها فیلسازی در فرانسه را سنگین و کسالت آور تلقی می کردند و فیلم های سرزنده هالیوودی را که در طول جنگ به فرانسه سرازیر شده بودند ترجیح می‌دادند. در فیلم های آنها شیفتگی به زیبایی بصری و علاقه به کندوکاو روانشناختی مشهود است.

رابطه‌ی امپرسیونیست ها با صنعت سینما

بحرانی که صنعت سینمای فرانسه را در بر گرفته بود به این فیلمسازان کمک می‌کرد. چون شرکت های فیلمسازی غالباً سیاست های خود را تغییر می‌دادند یا تجدید سازمان می‌کردند، راه های گوناگونی برای تأمین مالی پیش روی فیلمسازان بود. برخی از کارگردان های امپرسیونیست وقت خود را بین پروژه‌های آوانگارد و فیلم های نسبتاً سود آور تقسیم می‌کردند. ژرمن دولاک چند فیلم امپرسیونیستی مهم ساخت، از جمله لبخند "مادام بودو خندان" و "بچه کوچک" هر دو در سال 1923)، اما در بیشتر مدت دوران فیلمسازی خود به ساخت درام های متعارف تر مشغول بود. ژان اپستین هم به همین سان بین فیلم های تجربی خود درام های تاریخی با لباس های مجلل کارگردانی می‌کرد. ژاک فدر از کارگردان های تجاری موفق فرانسه در دهه 1920 بود و فیلم عظیم "آتلانتید" از ساخته های او در سال 1921 به فروش فوق العاده ای دست یافت؛ اما همو در فاصله‌ی سال های 1923 تا 1926 فیلم های امپرسیونیستی ساخت. در میان فیلمسازان امپرسیونیست تعداد کسانی که از چنان رفاهی برخوردار باشند که بتوانند تمام وقت به سبک دلخواه خود فیلم بسازند اندک بود، اما با وجود این آنها توانستند جنبش خود را یک دهه تمام سرپا نگه دارند. این کارگردان ها با وجود تمایلات آوانگارد خود راهی نداشتند جز اینکه در چارچوب شرکت های

تجاری معمولی فیلم خود را بسازند. نخستین کسی که راه خود را از سنتهای سبکی جا افتاده جدا کرد آبل گانس بود، که در سال 1911 به عنوان فیلمنامه نویس وارد سینما شده و بعد به کارگردانی رو آورده بود. صرف نظر از ساخت یک فانتزی ملی یس گونه با نام "جنون دکتر تیوب"، گانس روی پروژه‌های بازاری کار کرده بود، اما چون به ادبیات و هنر رمانتیک عشق می‌ورزید آرزوی ساختن فیلم های شخصی تری را در سر می‌پروراند. فیلم" سمفونی دهم" گانس نخستین فیلم مهم جنبش سینمایی امپرسیونیسم محسوب می‌شد. این فیلم درباره‌ی آهنگسازی است که سمفونی چنان قدرتمندی تصنیف می‌کند که دوستانش آنرا برتر از "سمفونی نهم" بتهوون می‌شمارند. گانس واکنشهای عاطفی شنوندگان به این سمفونی را با یک رشته تمهیدات دیداری نشان می‌دهد. چنین کوشش هایی برای انتقال حس ها و تأثیر عاطفی در جنبش امپرسیونیسم اهمیت محوری یافتند.

تهیه کننده "سمفونی دهم" شارل پاته بود. او به تأمین مالی و توزیع فیلم های گانس حتی پس از آنکه این کارگردان شرکت تولید فیلم خود را تشکیل داد، ادامه داد. و این ریسک بزرگی برای پاته بود، چون برخی از فیلم های گانس مانند "متهم می‌کنم" و "چرخ" فیلم های طولانی و گرانی بودند. با این همه گانس یکی از محبوب‌ترین امپرسیونیست ها بود. در یک نظر خواهی دهه‌ی 1920 از عموم مردم فرانسه، تنها تولیدات فرانسوی که جایی نزدیک صدر جدول داشتند، فیلم های گانس بودند.

گومون، دیگر شرکت فیلمساز مهم فرانسه، بیشتر از راه تولید سریال های فویاد سود می‌برد. گومون بخشی از سودهای حاصله از این راه را روی فیلم های مارسل لربیه، که اولین کارش به نام "رز- فرانس" دومین فیلم امپرسیونیستی بود، سرمایه گذاری می‌کرد. استعاره‌ی فرانسه‌ی جنگ زده در این فیلم به قدری نمادین بود که به دشواری می‌شد از آن چیزی فهمید. این فیلم بسیار کم دیده شد. با وجود این لربیه دو فیلم امپرسیونیستی دیگر هم ساخت: "مرد دریای باز" و "الدورادو". و به این ترتیب در سال 1920

منتقدان به تدریج متوجه شدند که در فرانسه یک آوانگارد سینمایی وجود دارد. در روزهای آغازین جنبش، تنها فیلمساز امپرسیونیستی که در حاشیه صنعت فیلمسازی باقی ماند لویی دوک منتقد و نظریه پرداز بود. او با استفاده از پولی که به ارث برده بود و کمک دیگر فیلمسازان از شرکت های کوچکی که فیلم های کم خرج او مانند "تب" را می‌ساختند حمایت می‌کرد. چند سال بعد ژان رنوآر، فرزند نقاش مشهور، آگوست رنوار، به ساخت نوع متفاوتی از فیلم های آوانگارد، از جمله فیلم های امپرسیونیستی، روی آورد.

خصوصیات فرمال فیلم های امپرسیونیستی

پیش فرضهای نظریه پردازان امپرسیونیست تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر سبک و ساختار روایی فیلم های آنها داشت. مهمتر از همه اینکه در این فیلم ها کارکرد تکنیک غالباً انتقال ذهنیت شخصیت ها بود. این ذهنیت شامل تصویرهای روانی مانند خیال‌ها، رؤیاها، و خاطره‌ها، نماهای نقطه نظر (POV) اپتیکی؛ و دریافت رویدادها از سوی شخصیت ها بدون استفاده از نماهای نقطه نظر است. هر چند این درست است که در همه‌ی کشورهای دیگر هم فیلم ها از تمهیداتی مانند سوپر ایمپوز (در هم آمیزی تصویرها) و فلاش بک(ارجاع به گذشته) برای نشان دادن افکار و احساسات آدمها بهره می‌گرفتند، اما امپرسیونیست ها در این جهت خیلی جلوتر رفتند.

همانطور که هم اکنون دیدیم، امپرسیونیست ها سخت به ارتقای فوتوژنی فیلم هایشان علاقمند بودند. به این سبب، و به سبب علاقه‌ی آنها به دنیای ذهنی شخصیت ها، بسیاری از نوآوری های امپرسیونیست ها در زمینه‌ی کار با دوربین است. آشکارتر از همه اینکه فیلم های امپرسیونیستی غالباً دارای جلوه‌های نوری (اپتیکی) ویژه‌ای هستند که بر ظاهر تصویر کلاسیک مؤثرند. بهره گیری از این تمهیدات اپتیکی ممکن بود برای افزایش تأثیر تصویر از راه زیباتر ساختن و چشمگیرتر ساختن آن باشد. اما بیشتر اوقات منظور از به کار گیری حقه‌های نوری انتقال احساسات ملموس شخصیت ها بود. در هم‌آمیزی تصاویر ممکن بود افکار یا

خاطرات شخصیتی را بیان کند. فیلتری که بر عدسی دوربین گذاشته می‌شد، چه بسا بـر ذهنـی بـودن نمـا دلالت می‌کرد، بدون اینکـه تصـویر از دیـد اپتیکـی شخصـیت گرفتـه شـده باشـد. در فـیلم "الـدورادو" از ساخته‌های لربیه، قهرمان زن فیلم بازیگری در یک کاباره اسپانیایی است. زمانی که او بر صحنه است، نگران سلامتی پسر بیمارش است. حواس پرتی او با فیلتری که تصور او را محو مـی‌کنـد نشـان داده مـی‌شـود، در حالی که تصویر زنانی که در اطراف او نشسته‌اند واضح است. امپرسیونیست‌ها غالباً بـرای اینکـه تصـویر را از شکل طبیعی بیاندازد، از درون آینه انحنا دار فیلم می‌گرفتند. این از ریخت افتادگی می‌توانست نمای نقطـه نظر باشد.

از وضوح خارج کردن عدسی می‌توانست بر حالت ذهنی شخصیتها دلالت کند؛ هم در حالتی که ما خود آنها را می‌بینیم و هم در حالتی که از چشم آنها چیزی را می‌بینیم. در فیلم "اجاق سوزان" زن فیلم و همسـرش توافق کرده‌اند از هم جدا شوند و او در حالتی اندوهگین ایستاده و در فکر فرو رفته است. قاب بندی نما هـم می‌توانست به شیوه‌ای مشابه بر نقطه دید شخصیت یا وضعیت درونی او دلالت کند.

عملاً هر گونه دستکاری در تصویر به کمک دوربین فیلمبرداری می‌توانست به شـیوه‌ای ذهنـی بـه کـار رود. اسلوموشن (حرکت آهسته) از شیوه‌های معمول پرداخت تصاویر روانی بود. گانی در ناپلئون "قـاب تصـویر را به جدولی از تصویرهای کوچکتر و متمایز تقسیم کرد. او همچنین با گذاشتن سه دوربین در کنار هم، قطـع پرده‌ی بسیار عریضی ابداع کرد که سه تکـه triptych نامیـده مـی‌شـد و از تصـاویر عریضـی بـرای چشـم اندازهای وسیع، همنشینی نمادین تصاویر و گاهی برای خلق جلوه‌های ذهنی استفاده می‌شد.

فیلم های امپرسیونیستی همچنین دارای حرکت های دوربینی هستند که حالات ذهنی شخصیت ها را القـا می‌کنند و فوتوژنی را افزایش می‌دهند. نماهای متحرک معمولاً بر نقطه دیـد اپتیکـی شخصـیت هـا دلالـت می‌کردند. اما دوربین متحرک می‌توانست بدون اینکه نمای نقطه نظر کسی باشد همین کار را بکنـد، ماننـد

صفحه‌ی کارناوال فیلم "قلب وفادار" اپستین. در اینجا قهرمان زن فیلم با حالی زار با نامزدی که پدر و مادرش بر او تحمیل کرده‌اند سوار قاب شده است.

تا سال 1923 تمهیدات در زمینه‌ی کار دوربین به منظور ارتقای فوتوژنی و بیان حالات ذهنی مهمترین وجه ممیزه‌ی امپرسیونیسم بودند. اما در آن سال دو فیلم به نمایش درآمدند که برای بیان وضعیت روحی شخصیت فیلم از تدوین سریع استفاده کرده بودند. فیلم چرخ، ساخته‌ی آبل گتنس، که در فوریه 1923 بر پرده رفت، دارای صفحه‌های متعددی است که در آنها از تدوین بسیار سریع استفاده شده است. در یک سکانس، تعداد زیادی نمای کوتاه حال عصبی و هیجان قهرمان فیلم سیسیف را بیان می‌کنند. او مهندس راه‌آهن است و به عشق نورما گرفتار آمده؛ دختری که او از کودکی بزرگ کرده و همواره او را به جای دختر خود پنداشته است. بخشهای تند باعث شد "چرخ" یکی از مؤثرترین فیلم های دهه‌ی 1920 گردد.

پایان امپرسیونیسم فرانسه

از سه جنبش فیلمسازی اروپایی که در دهه‌ی 1920 همزمان شکل گرفتند، امپرسیونیسم فرانسه از همه دیرتر پایید؛ از 1918 تا 1929. در اواخر دهه‌ی بیست چند عامل به سقوط آن کمک کرد. با استقرار بیشتر جنبش، علایق فیلمسازان بیشتر از هم فاصله گرفت. علاوه بر این، تغییرات مهمی در صنعت سینمای فرانسه به وقوع پیوست که کار حفظ کنترل بر فیلم هایشان را برای برخی از آنها دشوارتر ساخت. در اواخر دهه 1910 و نیمه اول دهه‌ی 1920 امپرسیونیست ها گروه منسجمی بودند که با اعتقاد به رسالت استقرار یک سینمای هنری آلترناتیو به هم کمک می‌کردند. در میانه دهه 1920 آنها تا حدود زیادی در این امر موفق و با استقبال منتقدان روبرو شدند. تماشاگران سینه کلوب ها و سینماهای هنری نیز آنها را قدر می‌دانستند. در سال 1925 لئون موسیناک، منتقد چپ گرایی که به سبک امپرسیونیست‌ها و دیدگاه های نظری فیلمسازان این جنبش را جمع بندی کرد. شرح موسیناک، که عمدتاً بر نوشته‌های دلوک مبتنی بود،

بر تکنیک های بیانی مانند اسلوموشن و در هم‌آمیزی تصویر تأکید می‌کرد و بر گروه فیلمسازان امپرسیونیست به عنوان جالبترین فیلمسازان فرانسه انگشت می‌گذاشت. جمع بندی او خیلی به موقع بود، چون از این مقطع به بعد در تئوری امپرسیونیستی دیگر هیچ مفهوم نظری مهمی پرورش نیافت.

همینطور احساس فزاینده‌ای وجود داشت که نفس موفقیت امپرسیونیست ها به شیوع تکنیک های آنها انجامیده و لذا از اثر آنها کاسته است. در سال 1927 اپستین به این موضوع اشاره کرد. به راستی اپستین از این پس هر روز بیش از پیش با استفاده از نابازیگران و پرهیز از تکنیک‌های نظرگیر امپرسیونیستی به ارائه ی داستان هایی ساده با سبکی شبیه مستند روی آورد.

پایان امپرسیونیسم فرانسه (ادامه)

از آنجا که فنون سبک امپرسیونیستی به تدریج حالت پیش پا افتاده پیدا کردند، سایر فیلمسازان امپرسیونیست هم شروع به تجربه در جهت های دیگر کردند. اگر بتوان گفت خصلت نمای دوره 1918 تا 1922 عمدتاً تصویر گرایی و زیبایی تصویری بود و در دوره 1923 تا 1925 با اضافه شدن تدوین ضرباهنگی مشخص می‌شد، سال های 1929 تا 1926 را باید سال های اشاعه گسترده تر جنبش دانست. مقارن سال 1926 برخی از فیلمسازان امپرسیونیست با تشکیل شرکت های فیلمسازی کوچک خود به استقلال قابل ملاحظه‌ای دست پیدا کرده بودند. علاوه بر این، حمایتی که از سوی سینه کلوب ها و سینماهای کوچک به عمل می‌آمد حالا به اندازه‌ای رسیده بود که امکان تولید فیلم های تجربی کم هزینه را فراهم می‌آورد. در نتیجه این دو عامل، آخرین دوره جنبش امپرسیونیستی سال های فراوانی فیلم های کوتاه بود، فیلم هایی مانند" منیل مونتان" به کارگردانی کیرسانف و چهار فیلمی که شرکت ژان اپستین تولید کرد.

عامل دیگری که در جنبش امپرسیونیسم انشقاق ایجاد می‌کرد، اثر فیلم های تجربی بود. در اواسط و اواخر دهه‌ی 1920، فیلم های سورئالیستی، دادائیستی و انتزاعی در برنامه‌های سینماهای هنری و سینه کلوب ها در کنار فیلم های امپرسیونیستی جای داشتند. همه این گرایش ها را با هم تحت عنوان "سینمای ناب" خلاصه می‌کردند. دولاک به نحو گسترده تر به نفع سینمای ناب می‌نوشت و سخنرانی می‌کرد. او در سال 1928 فیلمسازی تجاری را کنار گذاشت و فیلم سورئالیستی "صدف دریایی و مرد روحانی" را ساخت. بعد از آن او نیروی خود را بر ساختن فیلم های کوتاه انتزاعی متمرکز کرد. طبیعی بود که اینگونه پراکندگی سبکی سرانجام هر گونه یگانگی را در میان آثار امپرسیونیست ها از بین ببرد و به حیات این نهضت پایان دهد. در اواخر دهه‌ی 1920 بیشتر امپرسیونیستها بد آوردند و شرکت های مستقل خود را از دست دادند. ورود صدا به سینما در سال 1929 عملاً بازیابی استقلال از دست رفته را برای امپرسیونیست ها به امری غیر ممکن بدل ساخت. تولید فیلم ناطق گران‌تر بود و جمع و جور کردن بودجه تولید حتی یک فیلم آوانگارد کوتاه و کم هزینه دشوار بود.

سینمای آلمان در دهه‌ی 1920

هر چند آلمان بازنده جنگ و در نتیجه با دشواری‌های اقتصادی و سیاسی حادی روبرو بود، اما از میان سال های جنگ با صنعت سینمایی نیرومند سربلند کرد. از سال 1918 تا به قدرت رسیدن نازی‌ها در سال 1933 صنعت سینمایی آلمان از نظر بزرگی، پیشرفت فنی و تأثیر جهانی، بعد از هالیوود در دوره‌ی چند ساله خلع سلاح، فیلم های آلمانی در خارج از کشور تماشاگران بسیار داشتند و در سال 1920 جنبشی در سبک سینمایی در این کشور پدید آمد که اکسپرسیونیسم نام گرفت و تا سال 1926 ادامه یافت. پرسش این است که در شرایطی که فرانسه پیروزمند نمی توانست جوانی و نشاط در سینمای خود بدمد، آلمان چگونه چنین نیرومند گردید؟

توسعه‌ی صنعت سینمای آلمان در سال های جنگ معلول انزوایی بود که به خاطر ممنوعیت ورود بسیاری از فیلم های خارجی از سوی دولت از سال 1916 اعمال می‌شد. تقاضای فیلم برای پر کردن برنامه سالن های سینما باعث شد که تعداد شرکت های تولید فیلم آلمان از 25 (درسال 1914) به 130 (در سال 1918) افزایش پیدا کرد. اما با پایان جنگ، تشکیل "اوفا" آغاز گر حرکتی شد به سمت ادغام شرکت های کوچک و تشکیل شرکت های بزرگتر.

با وجود چنین رشدی، باز اگر دولت بلافاصله بعد از جنگ ممنوعیت سال 1916 ورود فیلم های خارجی را لغو می‌کرد، سیل فیلم های خارجی- عمدتاً فیلم های امریکایی- به بازار داخلی آلمان سرازیر می‌شد. اما دولت بلافاصله بعد از جنگ و ممنوعیت سال 1916 ورود فیلم های خارجی را لغو می‌کرد، سیل فیلم های خارجی- عمدتاً فیلم های امریکایی- به بازار داخلی آلمان سرازیر می‌شد. اما دولت آلمان، بر خلاف دولت فرانسه، در این دوره از صنعت فیلمسازی حمایت کرد. ممنوعیت ورود فیلم های خارجی تا 31 دسامبر 1920 ادامه یافت، و این امر به تولید کنندگان فرصت داد پنج سال با کمترین رقابت خارجی در بازار داخلی آلمان به فعالیت خود ادامه دهند. تعداد شرکت های فیلمسازی در سال 1921 به 33 شرکت رسید. علاوه بر این در سال 1922 احساسات ضد آلمانی در بیشتر کشورها فروکش کرده بود و سینمای آلمان در سطح بین المللی هم پر آوازه شد.

سینمای آلمان در دهه‌ی 1920

موفقیت صنعت سینمای آلمان مقارن دوره‌ای بود که این کشور مشکلات عظیم ناشی از دوران جنگ را از سر می‌گذراند. در اواخر 1918 آلمان به خاطر جنگ به شدت مقروض بود و مردم به سختی روزگار می‌گذراندند. در آخرین ماه جنگ، شورش های علنی همه جا را فرا گرفت و مردم خواهان پایان جنگ و برچیدن بساط سلطنت شدند. در 9 نوامبر، دو روز پیش از خلع سلاح، در آلمان حکومت جمهوری اعلام

شد. کشمکش های داخلی با روش سختگیرانه‌ای که متفقین پیروز در جنگ در برخورد بـا آلمـان در پـیش گرفتند تشدید شد. در کوتاه مدت، پرداخت غرامت های جنگ نظام مالی آلمان را دچار هـرج و مـرج کـرد. پرداخت غرامت به این ترتیب بود که آلمان موظف بود به طور منظم مبالغ کلانی به طـلا بـه همـه متفقـین بپردازد و علاوه بر این، مواد غذایی، زغال سنگ، فولاد و تجهیزات سنگین و سایر کالاهـای اساسـی بـه ایـن کشورها حمل کند. در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که این گونه شـرایط دشـوار اقتصـادی نمـی توانسـت برای کسی سودی در بر داشته باشد. بسیاری از مردم از این اوضاع در رنج بودند: بازنشستگان مستمر بگیـر، کسانی که پولشان را در حساب هایی با نـرخ ثابـت بهـره پـس انـداز کـرده بودنـد، کـارگرانی کـه دسـتمزد دریافتی‌شان روز به روز بیشتر ارزش خود را از دست می‌داد، و اجاره نشینهایی که شاهد افـزایش روز افـزون اجاره بهای مسکن بودند. اما صنایع بزرگ از این تورم سود می‌کردند. نخست به این دلیل کـه مـردم دلیلـی برای پس انداز کردن پول خود نداشتند، چون اگر پول خود را در حسابهای بانکی یا توی بالشـهای زیرشـان می‌خواباندند، ارزش آن به سرعت از دست می‌رفت. عـلاوه بـر ایـن، تـورم مشـوق صـادرات بـود و وادرات را ترغیب نمی‌کرد و این امر در سطح بین المللی به سود شرکت های آلمانی بود. شرایط مساعد صادرات فـیلم ناشی از تورم بالا، با برنامه‌های دراز مدت صنعت سینمای آلمان کاملاً هماهنگ بود. حتـی در زمـان جنـگ، رشد صنعت سینما در آلمان به امیدهایی برای صادرات سینمایی دامن زده بود.

ژانرها وسبک‌های سینمای بعد از جنگ در آلمان

در فاصله‌ی سال های 1916 تا 1921، تغییرات جدی اندکی در نوع فیلم هایی که در آلمان تولید مـی‌شـد به وجود آمد و این تا حدودی معلول این واقعیت بود که در ایـن دوران صـنعت سـینمای آلمـان در انـزاوی کامل به سر می‌برد. ژانر فانتزی همچنان جایگاه مهمی داشت و نمونه شاخص آن فیلم هایی بودنـد کـه پـل وگنر در آنها بازی می‌کرد، مانند"گولم"(1920) و "سایه گمشده"(1921). درست بعد از جنـگ بـه خـاطر

حاکمیت جو سیاسی چپ، سانسور مدت کوتاهی لغو شد و این امر بـه تولیـدانبوهی از فـیلم هـای بـاب روز درباره‌ی فحشا، بیماری های مقاربتی، مواد مخدر، و سایر آفات اجتماعی انجامید.اعتقاد عمومی در این بـاره که این فیلم ها در واقع پورنو گرافیک بودند باعث استقرار دوباره‌ی سانسور شد. تولید کمدی‌ها و درام‌هـایی از همان دست که در میانه‌ی دهه 1910 در آلمان و دیگر کشورهای اروپایی ساخته می‌شدند ادامه داشـت. با این همه می‌توان به چند گرایش متمایز در زمینه ژانر و سـبک اشـاره کـرد کـه در دوره‌ی بعـد از جنـگ اهمیت بیشتری کسب کردند: مثل ژانر فیلم های پر زرق و برق، جنبش اکسپرسیونیسم آلمان، و فیلم هـای کامرشپیل.

پیش از جنگ ایتالیایی‌ها با فیلم هایی چون"کجـا میـروی؟" و " کابیریـا" در زمینـه فـیلم هـای تـاریخی-حماسی موفقیت جهانی به دست آورده بودند. بعد از جنگ آلمانی‌ها تاکتیک مشـابهی را آزمودنـد. برخـی از این فیلم ها به موفقیتی مشابه فیلم های حماسی ایتالیایی دست یافتند و اتفاقاً در جریـان سـاخت همـین فیلم ها بود که ارنست لوبیچ، نخستین کارگردان مهم آلمان در دوران بعد از جنگ پا بـه میـدان فیلمسـازی گذاشت.

فیلم های پر زرق و برق

فیلم های پر زرق و برق با لباس های فاخر در بسیاری از کشورهایی که از پس هزینه‌های گـران تولیـد ایـن فیلم ها برمی‌آمدند می‌توانستند در سطح بین المللی رقابـت کننـد. هـالیوود بـا بودجـه‌ی کـلان و طراحـان صحنه‌ی ماهر خود می‌توانست فیلم هایی مانند "تعصب و آخرین موهیکان‌ها" را تولید کند، اما تولیداتی در این مقیاس درانگستان و فرانسه نادر بودند. در شرایط تورم بـالای سـال هـای بعـد از جنـگ، شـرکت هـای آلمانی تأمین هزینه تولید چنین فیلم هایی را نسبتاً آسان یافتنـد. برخـی از شـرکت هـا کـه از پـس ایجـاد حیاط‌های بزرگ پشت استودیوهای خود برمی‌آمدند امکانات استودیویی خودرا گسترش دادنـد. نیـروی کـار

لازم برای ساخت و ساز دکورها و تولید لباس های فاخر نسبتاً ارزان بود و می‌شد انبوهی از سیاهی لشکرها را با دستمزدهای پایین استخدام کرد. فیلم هایی که اینگونه ساخته شدند آن قدر با عظمت بودند که بتوانند در خارج از کشور با فیلم های مشابه رقابت کنند و ارز خارجی با ثبات به دست آورند. برای نمونه وقتی لوبیچ در سال 1919 فیلم "مادام دوباری" را ساخت، فیلم ظاهراً 40/000 دلار هزینه برداشت. وقتی این فیلم در سال 1921 در ایالات متحده به نمایش درآمد، کارشناسان تخمین زدند که ساخت چنین فیلمی در هالیوود 500/000 دلار خرج بر می‌داشت- که در آن زمان هزینه بالایی برای تولید یک فیلم بلند بود. لوبیچ که مشهورترین کارگردان فیلم های حماسی-تاریخی شد، فعالیت خود را در سینما در اوایل سال 1910 به عنوان کمدین و کارگردان شروع کرده بود. نخستین کار پر فروش او "کفش فروشی پینکاس" درسال 1916 بود که در آن نقش یک تاجر گستاخ یهودی را باز می‌کرد. نگری و لوبیچ نخستین بار در سال 1918 در فیلم "چشمان مومیایی" با یکدیگر کار کردند. این فانتزی ملودراماتیک در یک محل غریب و زیبا در مصر روی می‌داد و نمونه‌ی شاخص تولیدات سینمایی آلمان در اواخر دهه‌ی 1910 بود.

جنبش اکسپرسیونیستی در سینمای آلمان

در اواخر 1920، در برلین فیلمی به نمایش درآمد که بلافاصله چونان کاری نو در سینما شناخته شد: "مطب دکتر کالیگاری". تازگی این فیلم تخیل عموم را تسخیر کرد و فیلم به موفقیتی قابل ملاحظه دست پیدا کرد. در این فیلم از دکورهای استیلیزه استفاده شده بود مرکب از تصاویر ساختمان های غریب و از ریخت افتاده‌ای که به شیوه‌ی تئاتر روی پارچه و تخته نقاشی شده بودند. همچنین بازیگران فیلم هیچ کوششی برای بازی های واقع گرایانه نمی‌کردند؛ بر عکس حرکاتی به نمایش می‌گذاشتند که به جست و خیز و رقص می‌ماند. منتقدان اعلام کردند که سبک اکسپرسیونیستی که مدتها بود در هنرهای دیگر جا افتاده بود، راه خود را به سینما نیز گشوده است و بحث در زمینه مزایای این رویداد را برای هنر سینما

پیش کشیدند. اکسپرسیونیسم در حوالی سال 1908 به عنوان سبکی متمایز در نقاشی و تئاتر شروع شده بود-شروع آن هر چند در دیگر کشورهای اروپایی اتفاق افتاده بود، اما نیرومندترین جلوه‌های خود را در آلمان یافته بود. بسیاری از گرایش های هنری سده‌ی نوزدهم بر واقع گرایی و جهت گیری به سوی جلوه‌ی بیرونی چیزها تأکید کرده بودند؛ مثلاً نقاشان امپرسیونیست فرانسه کوشیده بودند کیفیات گریزان نور را فراچنگ آورند. اکسپرسیونیسم یکی از گرایش‌های هنری گوناگونی بود که در سال های چرخش قرن به واقع گرایی واکنش نشان دادند و به جای توجه به جلوه بیرونی چیزها، به از ریخت افتادگی افراطی اشیاء به منظور بیان واقعیت عاطفی روی آوردند. چهره‌ها غالباً بیان ناهنجار و اضطراب آلود بودند. شکل‌ها دراز و کشیده، ساختمانها خمیده یا گود افتاده بودند و زمین، به عنوان دهن کجی به قواعد پرسپکتیو سنتی، با شیبی تند رو به بالا داشت. درآوردن چنین از ریخت افتادگی‌هایی در فیلم از راه فیلمبرداری در مکان های واقعی دشوار بود؛ اما فیلم "کالیگاری" نشان داد که با استفاده از دکورهای استودیویی چگونه می توان به استیلیزاسیون نقاشی اکسپرسیونیستی نزدیک شد.

کامرشپیل

دیگر جریان سینمایی اوایل دهه‌ی 1920 آلمان تأثیر بین المللی کمتری داشت، اما به ساخت تعدادی فیلم مهم انجامید. این جریان فیلم های کامرشپیل kammerspiel یا chamber drama (نمایش مجلسی به قیاس موسیقی مجلسی) بودند. این نام از تئاتری گرفته شده که در سال 1906 توسط کارگردان مهم صحنه ماکس راینهایت افتتاح شد با این هدف که درام هایی خودمانی برای تعداد کوچکی از تماشاگران به صحنه برد. تعداد فیلم های کامرشیپلی که ساخته شد اندک است، اما تقریباً همه‌ی آنها آثاری کلاسیک هستند. این فیلم ها از وجوه گوناگون با درام های اکسپرسیونیستی در تضاد بودند. فیلم کامرشپیل روی چند شخصیت متمرکز می‌شد و بحرانی را که در روابط آن ها پدید می‌آمد به دقت می‌کاوید. تأکید بر بازی

های با طمأنینه و احساس برانگیز و بازگفتن جزییات بود، نه بیان افراطی عواطف تند. فضای فیلم های کامرشپیل ناشی از استفاده از محل های کم شمار و تمرکز بر روان شناسی شخصیت ها بود تا صحنه‌های عظیم و پر زرق و برق. ممکن بود برخی از ریخت افتادگی‌های اکسپرسیونیستی در دکورها مشاهده شود، اما فیلم کامرشپیل معمولاً پیرامون ملال آور را نشان می‌داد و از فانتزی و ذهنی گرایی فیلم های اکسپرسیونیستی دور بود. سینمای کامرشپیل به طور جدی از عناصر فانتزی و افسانه‌ای که در فیلم های اکسپرسیونیستی متداول بودند پرهیز می‌کرد. اینها فیلم هایی بودند که در زندگی روزمره و مکان‌های معاصر می‌گذشتند و غالباً دوره‌ی زمانی کوتاهی را پوشش می‌دادند.

به طور کلی روایت فیلم های کامرشپیل پیرامون موقعیت های روان شناختی حاد دور می‌زد و معمولاً به تلخی به پایان می‌رسید. فیلم های "درب داغان"، " پلکان پشتی" و "سیلوستر" همه دست کم با یک مرگ خشونتبار به پایان می‌رسند و فیلم" مالیکل" با مرگ قهرمانش به خاطر بیماری خاتمه می‌یابد. این فیلم ها به خاطر پایان اندوهبار و محیط های بسته خود بیشتر به مذاق منتقدان و تماشاگران روشنفکر خوش می‌آمدند.

تغییرات مهم از اواسط تا اواخر دهه‌ی 1920

در صنعت سینمای آلمان، عوامل بسیاری در کار بودند که موجب تحولات جدی شدند. دراین میان تأثیرپذیری تکنولوژیک و سبکی از خارج نقش مهمی بازی کرد. علاوه بر این، بهره‌ای که صنعت سینما از تورم بالای دوران بعد از جنگ می‌برد، با تثبیت نرخ ارز در سال 1924 به پایان رسید. نفس موفقیت سینمای آلمان خود مشکل زا شد، چون فیلمسازان برجسته جذب کار در هالیوود شدند. تأکید در صادرات به آنجا انجامید که برخی از استودیوهای اصلی به جای آنکه بکوشند بدیل هایی در برابر تولیدات هالیوود

بیاندیشند از محصولات آن تقلید کنند. در میانه دهه 1920 سینمای آلمان در مقایسه با اوضاع بعد از جنگ به طور جدی دگرگون شده بود.

منابع تکنولوژیک فیلمسازی در طول دهه 1920 به سرعت توسعه یافت. چون تورم شرکت های فیلمسازی را تشویق می‌کرد که روی تجهیزات و زمین سرمایه گذاری کنند، استودیوهای بسیاری احداث شدند یا توسعه یافتند. مثلاً اوفا دو مجتمع اصلی خود را در "تمپل هوف" و "نوی بابلزبرگ" را گسترش داد و صاحب مجهزترین استودیوهای اروپا شد. "نوی بابلزبرگ" حیاط وسیعی داشت که می‌توانست چندین دکور عظیم را در خود جای دهد. تولیدات عظیمی مانند "نیبلونگن" لانگ و "فاوست" مورنائو در اینجا ساخته شدند. تولید کنندگان خارجی، به خصوص شرکت های انگلیسی و فرانسوی، برای فیلمبرداری صحنه‌های برزگ امکانات اوفا را اجاره می‌کردند. سایر نوآوری‌های دهه 1920 پاسخی بودند به تمایل تهیه کنندگان آلمانی به اینکه فیلم هایشان از نظر ارزش های تولیدی جلوه‌ی خوبی داشته باشند. طراحان صحنه از پرسپکتیو کاذب برای بزرگ جلوه دادن دکورها استفاده می‌کردند.

پایان جنبش اکسپرسیونیستی

اوج تولید فیلم های اکسپرسیونیستی، سال های 1920 تا1924 بود. در آخرین سال نهضت تنها دو فیلم تولید شد که هر دو از تولیدات اوفا بودند: "فاوست" ساخته‌ی مورنائو و " متروپلیس" به کارگردانی فریتس لانگ. نمایش فیلم دوم در ژانویه 1927 نقطه پایان جنبش اکسپرسیونیسم در سینمای آلمان بود. دو عامل مهم که به سقوط اکسپرسیونیسم کمک کردند یکی بودجه عظیم فیلم های اخیر بود و دیگری عزیمت فیلمسازان اکسپرسیونیست به هالیوود.

پومر که تعداد زیادی از فیلم های اکپرسیونیستی را در شرکت "دکلا" ،"دکلا بیوسکوپ" و اوفا تهیه کرده بود، به مورنائو و لانگ اجازه داد از بودجه‌های تعیین شده برای فیلم های اخیر تجاوز کنند. تغییر ساختار اوفا و رفتن پومر از این شرکت به آن معنا بود که فیلمسازان اکسپرسیونیست دیگر نمی توانستد از این گونه خاصه خرجی‌ها بهره‌مند شوند. این وجه از تاریخچه سینمای اکسپرسیونیستی مشابه اتفاقی است که برای برخی از امپرسیونیست‌های فرانسوی افتاد. آنجا هم دو پروژه پرخرج "ناپلئون و پول" باعث شدند از قدرت گانس و لربیه در صنعت سینمای فرانسه کاسته شود.

البته می‌شد به ساختن فیلم های اکسپرسیونیستی ارزان ادامه داد، کما اینکه برخی از فیلم های موفق اکسپرسیونیستی در آغاز شکل گیری جنبش با بودجه‌های ناچیزی تولید شده بودند. اما در سال 1927 ظاهراً دیگر کسی نمانده بود که به فیلمسازی در این سبک علاقمند باشد.

بیشتر تاریخ نگاران هنر تاریخ پایان اکسپرسیونیستم در نقاشی را حول و حوش سال 1924 می‌دانند. این سبک که حدود یک دهه و نیم متداول بود به تدریج در هنرها و طراحی عامه پسند تحلیل رفت و دیگر آشناتر از آن بود که بتواند تأثیری بر هنرمندان آوانگارد داشته باشد. هنرمندان به جهت‌های واجب‌تری رو

کرده بودند. بسیاری از هنرمندان از عاطفه گرایی کج و معوج اکسپرسیونیسم رو برگرداندند و به سمت واقع گرایی و انتقاد اجتماعی سرد رفتند و البته عینیت گرایی نو در سینما شکلهای گوناگون به خود گرفت.

سینمای شوروی در دهه‌ی 1920

در فرانسه و آلمان جنبش آوانگارد بعد از جنگ جهانی اول پا گرفت، در حالی که در اتحادیه جمهوری‌های سوسیالیستی شوروی، جنبش مونتاژ در دهه 1920 شروع شد. در اینجا هم مانند اروپا آوانگارد از میان صنعت سینمای تجاری سر برآورد. هر چند بعد از انقلاب بلشویکی سال 1917 دولت شوروی کنترل صنعت فیلمسازی را در دست گرفته بود، اما بلافاصله توانایی تأمین مالی پروژه‌های فیلمسازی را به دست نیاورد. به استثنای برخی فیلم های آموزشی و تبلیغات سیاسی، انتظار این بود که فیلم ها سودآور باشند. در آغاز کار یکی از دلایل توفیق جنبش مونتاژ شوروی که در سال 1925 پا گرفت این بود که تعدادی از فیلم هایی که به این روش ساخته می‌شدند توانستند در خارج از کشور فروش خوبی بکنند-این درآمد به بنای صنعت سینمای شوروی کمک شایانی کرد.

تاریخ سینمای شوروی بعد از انقلاب را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد. در دوره کمونیسم جنگی (1918 تا 1920) شوروی در وضعیت جنگ داخلی به سر می‌برد و دوران سختی را می‌گذراند. در این دوره صنعت سینما برای بقای خود مبارزه می‌کرد. سیاست نو یا نِپ (1921 تا 19241) برای این طراحی شده بود که کشور را از حالت بحرانی بیرون بیاورد. در این دوره صنعت سینما به تدریج سلامت خود را بازیافت. و سرانجام در دوره‌ی 1925 تا 1933 شاهد رشد سینما در شوروی و صدور محصولات آن هستیم. در این دوره تولید، توزیع و نمایش فیلم توسعه پیدا می‌کند. همین دوره شاهد تجربه‌های جنبش مونتاژ هم هست. اما از سال 1928 و با شروع برنامه‌ی پنجساله‌ی نخست، نظارت دولتی شدیدی بر سینما اعمال می‌شود که به خاتمه این جنبش سرعت می‌بخشد.

روسیه در سال 1917 دو انقلاب از سر گذراند. انقلاب نخست که در فوریه روی داد، به حکومت اشرافی تزار خاتمه داد و به یک حکومت موقت اصلاح طلب برپا شد. اما این سازش به مذاق حزب رادیکال بلشویک

خوش نیامد. در ماه اکتبر، ولادیمیر لنین انقلاب دومی را رهبری کرد که به تشکیل اتحادیه جمهوری‌های سوسیالیستی شوروی انجامید.

روزهای سخت کمونیسم جنگی 1918-1920

انقلاب فوریه 1917 روی صنعت سینمای روسیه که در سال های جنگ توسعه قابل توجهی یافته بود، تأثیر نسبتاً ناچیزی گذاشت. فیلم هایی که در آخرین روزهای پیش از انقلاب ساخته شده بودند بر پرده می‌رفتند و چند فیلمی هم بودند که با موضوعات سیاسی به سرعت مراحل تولید را از سر گذراندند. یوگنی باوئر، از کارگردان های مهم پیش از انقلاب، فیلم "انقلابی" را ساخت که در ماه آوریل به نمایش درآمد؛ این فیلم از ادامه جنگ هواداری می‌کرد. چیزی نگذشت که شرکت های فیلمسازی بزرگ روسیه از فعالیت بازماندند. گروه برملیف به کریمه و سرانجام از آنجا به پاریس گریختند؛ آنها در آنجا شرکت موفق آلباتروس را بنیان گذاشتند. مرگ باوئر در بهار سال 1917 و همچنین بیماری تهیه کننده او آلکساندر خانژانکوف، به هستی این شرکت پایان داد. درانکوف، سومین شرکت فیلمسازی مهم پیش از انقلاب ، در تابستان 1918 از روسیه رفت. در نتیجه خلائی در تولید فیلم پیدا شد که پر کردن آن برای دولت نوپای شوروی آسان نبود.

بعد از انقلاب اکتبر، اقدام در چارچوب بینش های مارکسیستی این می‌بود که بلافاصله صنعت سینما ملی اعلام شود- به عبارت دیگر دولت صنعت فیلمسازی را مصادره کند. اما حکومت بلشویک‌ها هنوز آن قدر قوی نبود که چنین قدمی بر دارد. به جای این کار هیئتی تحت عنوان "کمیساریای خلق برای آموزش و پرورش" (که معمولاً از آن به نام "نارکومپروس" یاد می‌شد) به کار ساماندهی و نظارت بر سینما گمارده شد. در نخستین نیمه سال 1918، نارکومپروس کوشید کنترل تولید، توزیع و نمایش فیلم را به دست بگیرد. تعدادی از شوراها، یا هیئت های کارگری محلی دولت، واحدهای تولید فیلم خود را به راه انداختند و شروع به تولید فیلم هایی برای تبلیغ جامعه جدید کردند.

در سال 1918 تولید فیلم در روسیه، با وجود نشانه‌های موقتی پیشرفت، دو ضربه جدی خورد. چون شرکت هایی که از روسیه گریخته بودند هرچه را که امکانپذیر بود با خود برده بودند، شوروی به شدت به تجهیزات تولید و فیلم خام نیاز داشت. در سال های 1919 تا 1920 تعداد معدودی فیلم در شوروی ساخته شد. سال هایی که سرخها، یا نیروهای بلوشیک، علیه سفیدها، یعنی روس‌هایی که با حکومت انقلابی مخالف بودند می‌جنگیدند و بازسازی صنعت سینمای شوروی هنوز چند سال دیگر کار داشت.

رشد تولید و صادرات، افزایش نظارت دولتی،1925 تا 1933

تحولات صنعت سینمای شوروی

چون گوسکینو، شرکت مرکزی توزیع فیلم، نشان داد از ساماندهی صنعت سینمای کشور ناتوان است، دولت شوروی در اوایل ژانویه 1925 شرکت جدیدی تشکیل داد به نام "سووکینو". به معدود کشورهای تولید فیلم که هنوز اجازه داشتند به فعالیت خود ادامه دهند انگیزه‌های قوی داده شد تا به بقایای سووکینو کمک کنند: آنها می‌توانستند با سهام شرکت جدید، سرمایه گذاری کنند. گوسکینو هم مدتی به حیات خود ادامه داد و در مقیاس کوچک فیلم تولید می‌کرد. سووکینو با مجموعه‌ی پیچیده‌ای از در خواست های دولت مواجه بود. وظیفه‌ی سنگین گشایش سالن های سینما در شهرها و اعزام بیش از هزار گروه نمایش فیلم سیار به روستاها به عهده‌ی سووکینو گذاشته شد. و مهم‌تر اینکه بیشتر کارگران و دهقانان می‌توانستند تنها مبلغ ناچیزی برای تماشای فیلم بپردازند، بنابراین سینماهای سیار با زیان به کار خود ادامه می‌دادند.

نسل جدید کارگردان ها

سال های بعد از انقلاب شاهد تجربه های گسترده و پرشوری از سوی هنرمندان همه رسانه های هنری بـود. این هنرمندان در پی این بودند که به شیوه‌های متناسب با جامعه‌ای کاملاً نـو بـه خلاقیـت هنـری بنگرنـد. نتیجه‌ی این تجربه‌ها روندی در هنرهای دیداری بود که کنستراکتیو نام گرفـت. جنـبش مونتـاژ در سـینما پیوندهای نزدیکی با کنستراکتیوسیم داشت. کنستراکتیوسیت‌ها غالباً اثر هنـری را بـا ماشـین هـم مقایسـه می‌کردند. در حالی که دیدگاه های قدیمی کار هنری را به گیاه تشبیه می‌کردند، که دارای وحدتی ارگانیک و قابلیت رشد است، کنستراکتیوسیت ها بر این نکته تأکید می‌کردند که کار هنری از بـر هـم سـوار کـردن اجزا ساخته می‌شود. این فرآیند سر هم سوار کردن گاهی مونتاژ نامیده می‌شـد کـه از واژه‌ای فرانسـوی بـه معنای سوار کردن اجزا یک دستگاه گرفته شده بود. چون اعتقاد بر این بود که همه‌ی واکنش های آدمی بر فرآیندهایی به لحاظ علمی تعیین پذیر استوارند، کنستراکتیوسیت ها بر این باور بودند که می‌توان اثر هنری را چنان محاسبه کرد که واکنش دلخواه را در بیننده برانگیزد. بدین ترتیب کنستراکتیویسم به درهم آمیزی حیرت انگیزی از طراحی گرافیک انتزاعی و کاربردی انجامید.

نوشته‌های نظری فیلمسازان جنبش مونتاژ

اواسط دهه 1920 شاهد شـکوفایی نظریـه‌هـای سـینمایی در شـوروی بـود، چـون فیلمسـازان و منتقـدان مـی‌کوشـیدند بـه شـیوه‌ای علمـی سـینما را بفهمنـد. بسـیاری از فیلمسـازان مونتـاژ شـوروی هـم ماننـد امپرسیونیست‌های فرانسوی بر این باور بودند که نظریه‌پردازی و فیلمسازی از نزدیـک بـا هـم در پیوندنـد و درباره‌ی درک خود از سینما قلم زدند. آنها در مخالفت با فیلم های سنتی با هم وجه اشتراک داشتند. همـه مونتاژ را پایه و بنیان فیلم های انقلابی می‌دیدند که قرار بود الهام بخش تماشاگران باشند. امـا نوشـته‌هـای کارگردان هایی که در سبک مونتاژ فیلم می‌ساختند تفاوت های مهمی با یکدیگر داشت.

از بسیاری جهات "کوله شوف" محافظه کار ترین نظریه پرداز گروه بـود. او شـیوه داسـتانگویی مـؤخر فـیلم های آمریکایی را تحسین می‌کرد و بحث هایش در زمینه تدوین از زاویه روشنی بیان می شد و اثـر گـذاری عاطفی بر بیننده داشت. آیزنشتین پیچیده ترین درک از مونتاژ را تئوریزه کرد. او تأکید می‌کرد که مونتاژ به تدوین یا حتی به هنر کنستراکتیوسیتی به طور کلی محدود نمی شود، بلکه یک اصل خلاقه عمـومی اسـت که در نمایش، شعر و نقاشی سنتی هم یافتنی است. او در رساله‌ی متهورانه‌ای اعلام کرد که اصـل مونتـاژ را باید چونان "تصادم" عناصر درک کرد. او می‌گفت که بر خلاف نظر پودوفگین، نماها بایـد چونـان "تصـادم" عناصر بوده و نباید به هم پیوسته باشند، بلکه باید به شیوه‌ای حاد به هم برخورد کنند. مونتـاژ مـی‌توانسـت بیننده را وادارد بر خورد عناصر را احساس کند و در ذهـن خـود مفهـوم تـازه‌ای بیافریند.آیزنشـتین مونتـاژ "تصادم" را عرصه‌ای برای یک سینمای "مفهومی" می یافت. به رغم او این گونه سینما نمـی‌کوشـید قصـه بگوید، بلکه می‌توانست مفاهیم انتزاعی را به مخاطبان انتقال دهد. کاری که یک مقاله یا اطلاعیه‌ی سیاسـی می‌کند. بدین ترتیـب برخـی از فـیلم هـای او نخسـتین گـام را در راه فیلمسـازی مفهـومی برداشـتند. امـا نظریه‌های فیلمسازان همیشه با عمل فیلمسازی آنها جور در نمی‌آمد.

فرم و سبک سینمای مونتاژ شوروی

بیشتر فیلم های غیر مونتاژ شوروی در دهه‌ی 1920 یا کمدی هایی درباره‌ی موضوعات روز بودند، یا اقتباس های ادبی متعارف؛ اما کارگردان های پیرو سبک مونتاژ، تا حدودی به این خاطر که بر برخورد فیزیکی تأکید داشتند و تا حدودی هم به این خاطر که می‌خواستند دکترین بلشویکی را در ذهن مخاطبان خود جا بیاندازند، غالباً قیام ها، اعتصاب ها و دیگر گونه های برخورد در تاریخ انقلاب را به عنوان موضوع فیلم هایشان برمی گزیدند. دو فیلمی که برای بزرگداشت انقلاب شکسته خورده‌ی 1905 تولید شد هر دو در سبک مونتاژ بودند:"پوتمکینگن" و "مادر". به همین ترتیب فیلم های مهمی که به مناسبت دهمین سالگرد انقلاب بلشویکی ساخته شدند- اکتبر، پایان سن پتزربورگ، و مسکو در اکتبر- از سبک مونتاژ استفاده می‌کردند.

کارگردان های مونتاژ بر این بودند که اگر بتوانند با شگردهای سبکی بیشترین نقش دنیا را خلق کنند،اینگونه روایت ها می‌توانند به شدت بینندگان را تحت تأثیر قرار دهند. از این رو تکنیک‌هایی که به کار

می‌برند 180 درجه مخالف حالت متداول بی نقص و هموار سبک هالیوود بود. این کارگردان ها تعمداً نماها را به شیوه‌های زنده و پر تحرک کنار هم می‌نهادند. برش با حذف جلوه‌ای متضاد می‌آفریند. چون بخشی از کنش حذف می‌شود، مدت آن روی پرده کمتر از مدت واقعی می‌شود. یکی از انواع متداول این نوع "جامپ کات"(برشی که بین دو نما حالت پرش احساس می‌شود) است، که موضوعی در همان فضا و مکان از زاویه‌ی واحدی در دو نما نشان داده می‌شود، اما میزانسن در نمای دوم قدری تغییر کرده است. در اینجا در بیشتر موارد، بر خلاف فیلم های امپرسیونیستی فرانسوی تدوین تند در خدمت انتقال دریافت های ذهنی شخصیت ها نیست. کارگردان های مونتاژ از فیلمبرداری جلوه‌های ویژه هم استفاده می‌کردند. در حالی که در فیلم های امپرسیونیستی فرانسه از این گونه حقه‌های سینمایی بیشتر برای خلق جلوه‌ای ذهنی استفاده می‌شد، کارگردان های شوروی از آن بیشتر برای معناهای نمادین استفاده می‌کنند. چون بیشتر فیلم های شوروی، موقعیت های تاریخی و اجتماعی کار داشتند، برخی از عناصر میزانسن های آنها به سمت واقع گرایی گرایش داشت.

برنامه‌ی پنج ساله و پایان نهضت مونتاژ

همانطور که دیدیم، تعدادی از فیلم های مونتاژ اولیه با موفقیت تمام به خارج از کشور صادر شدند و در داخل به خاطر محتوای سیاسی خود مورد تحسین قرار گرفتند. در نتیجه، در طول دوره‌ی 1927 تا 1930 فعالیت جنبش افزایش یافت. اما در عین حال فیلمسازان هوادار سبک مونتاژ به طور فزاینده ای از سوی مقامات دولتی و مسئولان صنعت سینمای شوروی مورد انتقاد قرار می‌گرفتند. نخستین اتهامی که به آنها می‌زدند "فرمالیسم" بود؛ اصطلاح مبهمی که غالباً معنایش این بود که فلان فیلم برای تماشاگر عام بیش از اندازه پیچیده است و سازندگانش بیش از آنکه به درستی ایدئولوژیک آن توجه داشته باشند، به سبک آن علاقمند بوده‌اند.

فیلمسازان مهم کشور، که به شدت از سوی مطبوعات مورد انتقاد قرار می‌گرفتند، به دشواری می‌توانستند فیلمنامه‌های خود را به تصویب برسانند و بودجه‌ی پروژه‌های شان را تأمین کنند. نخستین فیلمسازی که هدف انتقاد قرار گرفت کوله شوف بود. بعد ورتوف بود که ناچار شد پایگاهش را در مسکو ترک کند و فیلم "مردی با دوربین فیلمبرداری" را برای "ووفکو"، شرکت فیلمسازی ملی اوکراین بسازد.

اجرای برنامه‌ی پنج ساله در حوزه‌ی سینما آرام آرام و طی دو سال آتی اتفاق می‌افتاد. در این دو سال دولت همچنان در حوزه‌ی سینما پول اندکی سرمایه گذاری می‌کرد. البته شاید این تأخیر به تداوم جنبش مونتاژ کمک کرده باشد. ولی بهر حال تغییراتی دیگر نیز رخ داد که به دگرگونی صنعت سینمای شوروی منجر شد. در سال 1930 با تشکیل "سویوزکینو" سینمای شوروی گام دیگری به سوی متمرکز شدن برداشت و قرار بود که این شرکت بر همه‌ی تولیدات فیلم در همه‌ی جمهوری‌ها نظارت کند و کار توزیع و نمایش همه فیلم ها را عهده دار شود. بزودی حمله به فیلمسازان مونتاژ افزایش یافت. در اوایل دهه‌ی 1930، صنعت سینمای شوروی به سمت یک سیاست رسمی رفت که از همه فیلم ها می‌خواست از رویکردی پیروی کنند که "رئالیسم سوسیالیستی" خوانده می‌شد. این چنین بود که همه‌ی فیلمسازان جنبش مونتاژ، و در واقع همه‌ی هنرمندان مدرنیست در همه رسانه‌های هنری، دیر یا زود سبک های سهل الوصول‌تری برگزیدند.

هالیوود در واپسین سال های سینمای صامت 1928-1920

در سال های جنگ جهانی نخست، ایالات متحده به رهبر بلا منازع اقتصاد جهانی بدل شد. مرکز مالی جهان از لندن به نیویورک انتقال یافت و کشتی‌های امریکایی بر پهنه‌ی آبهای سرتاسر جهان سرگرم حمل کالا بودند. به استثنای یک کسادی کوتاه و حاد در سال 1921 که عمدتاً معلول بازگشت به اقتصاد دوران صلح بود. کابینه‌های جمهوری خواه قدرت را در دست داشتند و یک رویکرد محافظه کارانه و هوادار کسب و

کار بر جامعه حاکم بود. کالای مصرفی امریکایی، از جمله فیلم، به گشودن راه خود در بسیاری از کشورهای خارجی ادامه داد.

بر خلاف این محافظه کاری مالی، چنین به نظر می‌رسید که جامعه در این "سال های پر هیاهوی دهه‌ی بیست" خویشتنداری خویش را از کف داده است. بسیاری از بخشهای جامعه از رونق عمومی و پیشرفت سال های بیست سهمی نمی‌بردند. نژاد پرستی افسار گسیخته در اوج بود؛ گروه کوکلاکس کلان بعد از احیای آن در سال 1915 در حال رشد بود و سهمیه بندی سختگیرانه‌تر مهاجرت به گروه های خاصی ورود به ایالات متحده را نمی‌داد. کارگران کشاورزی و معدن کاران در فقر روزگار می‌گذراندند. اما صنعت سینما از فراوانی سرمایه موجود در این دوره سود می‌برد. و فیلم ها ضرباهنگ تند زندگی در "عصر جاز" را در خود منعکس می‌کردند. صنعت سینمای امریکا که در دوره‌ی پیشین از جنگ جهانی نخست در حال توسعه بود، در دهه بعد از جنگ به رشد خود ادامه داد. با وجود یک کسادی کوتاه مدت اما حاد در سال 1921، این دوره در صنعت سینما از 78 میلیون دلار به 850 میلیون دلار افزایش یافت. حضور هفتگی در سالن های سینمای امریکا در فاصله‌ی سال های 1922 (40 میلیون نفر) و 1928 (80 میلیون نفر) یعنی به دو برابر رسید. صادرات هالیوود تا اواسط دهه بیست بی وقفه به رشد خود ادامه داد و از این زمان اندکی کند شد، چون عملاً همه بازارهای خارجی اشباع شده بودند.

سینماهای زنجیره‌ای و ساختار صنعت سینما

راهبرد خریدار و احداث سالن های سینما در گسترش صنعت سینما نقش محوری داشت. تولید کنندگان بزرگ با تملک سینماهای زنجیره‌ای راه تضمین شده‌ای برای عرضه فیلم های خود در اختیار داشتند. در نتیجه تهیه کنندگان می‌توانستند بودجه‌ها را افزایش دهند. استودیوها در نمایش تولیدات گران‌تر با هم به رقابت برخاستند. نسل جدیدی از فیلمسازان اهمیت یافتند و هالیوود توانست فیلمسازان خارجی را به خود

جلب کند؛ فیلمسازانی که نوآوری‌های سبکی‌شان را هم با خود بـه هـالیوود آوردنـد. اگـر دهـه‌ی 1910 را سال های شکل گیری بنیادی صنعت سینمای امریکا بدانیم، دهه‌ی بعد شاهد توسعه ایـن صـنعت در قالـب مجموعه پیچیده‌ای از نهادها خواهد بود.

نخستین زنجیره‌های سالن های سینما منطقه‌ای بودند. با گسترش شرکت های بـزرگ هـالیوود، آنهـا نظـام توزیعی پدید آوردند که سودشان را به حـداکثر مـی‌رسـاند و شـرکت هـای دیگـر را در حاشـیه بـازار نگـاه می‌داشت. این شرکت ها نسبت به سینماهایی که در مالکیت‌شـان نبـود از روش "فـروش درهـم" اسـتفاده می‌کردند. این روش به این معنا بود که سینمادارى که خواهان فیلم های پر فروش بود، ناچار بود فیلم هـای دیگری را هم که چندان باب طبعش نبودند از همان شرکت بخرد. برخی از سینماداران مجبور بودند تمـامی فیلم های برنامه‌ی یکساله خود را از پیش خریـداری کننـد. بیشـتر سـینماها هفتـه‌ای دو بـار فـیلم عـوض می‌کردند. از طرف دیگر شرکت های بزرگ هر یک سالانه حدود پنجاه فیلم تولید می‌کردند، در نتیجه یـک سالن سینما می‌توانست با بیش از یک شرکت معامله کند. به همین سان شرکت های بـزرگ هـم بـرای پـر کردن برنامه سینماهای خود به فیلم های شرکت های دیگر نیاز داشتند، به این ترتیب شرکت هـای بـزرگ خود با یکدیگر همکاری می‌کردند و در دهه‌ی 1920 کسب و کار سینما به الیگوپولی عظیمی بدل شـد. بـا توجه به اهمیتی که سینماهای بزرگ داشتند، شرکت های بزرگ درصدد برآمدند با تبدیل آنها به مکانهـایی مجلل و جذاب، مشتری جلب کنند و این کار را نه تنهـا از طریـق فـیلم هـایی کـه نشـان مـی‌دادنـد، بلکـه همچنین از راه وعده تبدیل سینما رفتن به تجربه‌ای هیجان انگیز و لذت بخش انجام می‌دادند.

اتحادیه‌ی تهیه کنندگان و توزیع کنندگان فیلم

با گسترش صنعت سینمای امریکا، کوششهای گروه های اجتماعی گوناگون برای اعمال سانسور بیشتر نیز رو به فزونی گذاشت. در اواخر دهه‌ی 1910 و اوایل دهه 1920 فشار فزاینده‌ای برای تصویب یک قانون ممیزی ملی وجود داشت و هیأت‌های سانسور محلی بیشتری شکل می‌گرفتند.

در همین دوره، رشته‌ای از رسوایی‌های اخلاقی، توجه عموم را به جنبه‌های ناخوشایندتر زندگی چهره‌های مشهور سینما جلب کرد. استودیوهای هالیوود، تا حدودی در تلاش برای اجتناب از سانسور و پاکسازی تصویر هالیوود در انظار عمومی، گرد هم آمدند و اتحادیه صنفی خود را با نام "اتحادیه تهیه کنندگان و توزیع کنندگان فیلم امریکا" تشکیل دادند. آنها برای ریاست این زمان ویل هنر را در نظر گرفتند، که در کابینه وارن هاریدینگ رئیس اداره پست ایالات متحده بود. راهبرد این بود که تهیه کنندگان را مجبور کند از مضامین غیر اخلاقی در فیلم ها ی خود پرهیز کنند و در قراردادهایی که منعقد می‌کنند، مووادی در زمینه رعایت اصول اخلاقی بگنجاند. با وجود تبرئه آرباکل از اتهامات تجاوز به عنف و قتل، هنر نمایش فیلم های او را ممنوع کرد. در سال 1924 MPPDA رهنمودهایی در زمینه موضوع فیلم ها تدوین کرد که تصویب قوانین ممیزی را منتفی می‌کرد. این رهنمودها در عمل ناکارا از آب درآمدند و هنر در سال های 1927 و 1930 آنها را سخت تر کرد، و سرانجام در سال 1934 با "مقررات هنیر" معروف خود ضربه نهایی را وارد آورد.

هر چند معمولاً اداره‌ی هنیر، نامی که MPPDA به آن مشهور شد، را راهبری می‌پندارند برای جلوگیری از ممیزی دولتی، اما این سازمان خدمات دیگری هم به صنعت فیلمسازی ارائه می‌کرد.MPPDA اطلاعاتی در زمینه بازارهای فیلم هم در داخل ایالات متحده و هم در کشورهای دیگر جمع آوری می‌کرد، مثلاً می‌کوشیدند با مقررات سانسور در کشورهای مختلف هماهنگ شود. هیزیک بخش خارجی هم دایر کرد و

توانست به ارتقای سطح صادرات فیلم امریکا کمک کند. به راستی، تشکیلMPPDA آشکارا بر این واقعیت گواهی می‌داد که سینما به یکی از صنایع مهم ایالات متحده بدل شده است.

فیلمسازی استودیویی: کارگردان ها، ستاره‌ها، ژانرها

توسعه و استحکام صنعت سینمای هالیوود با تراش خوردن بیشتر سبک تدوین تداومی کلاسیک که در دهه 1910 بالیده بود همراه بود. در دهه 1920 همه‌ی شرکت های فیلمسازی بزرگ استودیوهای "تاریک" داشتند که رنگ آفتاب را به خود نمی دیدند و این امکان را فراهم می‌آوردند که صحنه‌ها تماماً با نور بر روی آدم ها یا نوری که از پشت به آنها می‌تابید از پس زمینه جدا و برجسته می‌شدند.

سبک هالیوود، با چنین تکنیک هایی در زمینه نوری پردازی و تدوین به انعطاف زیادی دست یافته بود. در سال های دهه‌ی بیست نسلی از فیلمسازان به میدان آمده بودند که در سه دهه آینده و شاید کمی بیشتر تسلط خود را بر عرصه فیلمسازی در امریکا حفظ کردند. برخی از این کارگردان ها، کسانی مانند جان فورد و کینگ ویدور، کار فیلمسازی را در مقیاس کوچک در دهه‌ی 1910 شروع کرده بودند، اما در دهه‌ی بیست معروف شدند. به همین سان، با وجود اینکه تعدادی از ستارگان سال های گذشته همچنان مشهور بودند، اما حالا ستارگان دیگری به پیش زمینه آمده بودند. ژانرهای قدیمی رشد کردند؛ سینمای وسترن و کمدی‌های اسلپ استیک که پیش تر به موضوعات کوتاه محدود بودند، وجهه‌ی بیشتری به دست آوردند. ژانرهای جدیدی هم پیدا شدند، مانند فیلم های ضد جنگ، و مهمتر از همه اینکه با استحکام کنترل هالیوود بر بازار جهانی سینما، بودجه‌ی فیلم ها افزایش پیدا کرد، چون حالا تهیه کنندگان بزرگ این توانایی را در خود می‌دیدند که فیلم های پر خرج تولید کنند.

در سال های میانه دهه‌ی 1920 سرمایه گذاری وال استریت توانایی استودیوهای هالیوود را در زمینه تولید فیلم های پر هزینه افزایش داد. فیلم های حماسی- تاریخی با دکورهای عظیم و لباس های فاخر دنباله رو

راهی بودند که " ده فرمان" شروع کرده بود. به خصوص شرکت تازه تأسیس ام.جی.ام به ساختن فیلم های اعتبار آور علاقه نشان می‌داد. همین شرکت بود که به یکی از جاه طلبانه ترین پروژه‌های این دهه اقدام کرد: اقتباسی از رمان "بن هور" نوشته‌ی جنرال لیووالاس. بن هور بعد از کتاب مقدس پر فروش ترین کتاب آن دوره بود و نمایشی هم که براساس آن بر صحنه رفته بود به موفقیت تجاری بزرگی دست یافته بود.

فیلمسازان خارجی در هالیوود

پیش از دهه‌ی 1920 نیز فیلمسازان خارجی هر از گاهی وارد صنعت فیلمسازی هالیوود شده بودند. برجسته ترین نمونه چالز چاپلین بود که از جایگاه ستاره نمایش‌های سیار وودویل بریتانیایی به مقام کارگردانی رسیده بود که فیلم های خودش را تهیه می‌کرد و همچنین موریس تورنو که از فرانسه به هالیوود آمده بود. اما در دهه 1920 شرکت های امریکایی برای نخستین بار به طور منظم به جستجوی استعدادهای خارجی پرداختند و فیلمسازان خارجی تأثیری جدی بر سبک فیلمسازی هالیوود گذاشتند.

با ظهور جریان‌های فیلمسازی مهم در فرانسه، آلمان، سوئد و دیگر کشورهای اروپایی، مدیران استودیوهای امریکایی متوجه شدند که این کشورها می‌توانند منبع استعدادهای نو باشند. شرکت های امریکایی حقوق نمایشنامه‌ها و آثار ادبی اروپایی را هم می خریدند و در برخی موارد مؤلفان آنها را به عنوان فیلمنامه نویس به هالیوود می آوردند. نمایندگان استودیوها در پی ستاره‌ها و فیلمسازان خوش آتیه به طور منظم به اروپا سفر می‌کردند و جدیدترین فیلم ها را می‌دیدند. در سال 1925 نماینده ام.جی.ام بعد از دیدن فیلم داستان "کوستا برلینگ" در برلین با دو ستاره فیلم، گرتا گاربو و لارس هانسن، قرارداد منعقد کرد و کارگردان فیلم موریس اشتیلر را هم به هالیوود آورد.

هالیوود و به طور خاص ام.جی.ام مهمترین کارگردان های دهه 1910 و اوایل 1920 اسکاندیناوی را هم دستچین کردند. ام.جی.ام پنجاهمین کریستنسن را وارد کرد. کریستنسن در ادامه کارش چندین تریلر گوتیک ساخت، که مشهورترین‌شان "ردپای شیطان" نام داشت. او در دهه‌ی 1930 به دانمارک برگشت. موریتس اشتیلر بعد از موفقیت "داستان کوستا برلینگ" در برلین به استخدام ام.جی.ام در آمد. گرتاگاربو هم با او همراه شد.

بی تردید معتبرترین کارگردان اروپایی که هالیوود توانست به خود جلب کند مورنائو بود که فاکس در سال 1925 بعد از موفقیت بی نظیر "آخرین خنده" او را به استخدام خود درآورد. بهر حال، بسیاری از فیلم های دیگر اواخر دهه 1920 و اوایل دهه 1930 تأثیر فیلم های اروپایی را در خود منعکس می‌کنند، به خصوص تأثیر سینمای امپرسیونیست فرانسه، سینمای اکسپرسیونیست آلمان و سینمای مونتاژ شوروی را. اما برخی تغییرات دیگر در زمینه سبک دیداری فیلم ها به طور خاصی نتیجه تحولات امریکایی بودند.

تحولات سبک شناختی و تکنولوژیک

در اواخر دهه 1910 بیشتر نوآوری‌های تکنولوژیک سینمای امریکا اتفاق افتاده بود. به همین سان شگردهای سبکی فیلمسازی کلاسیک هم کاملاً در جای خود مستقر شده بودند. در دهه‌ی 1920 در این زمینه‌ها تغییرات جدی اندکی روی داد. یکی از تغییرات مهم رویکرد تازه‌ای به فیلمبرداری بود پیش از سال 1919 همه فیلم ها با یک حالت بسیار واضح فیلمبرداری می‌شدند. از این زمان برخی از فیلمسازان شروع کردند به استفاده از تورهای نازک یا صافی‌هایی برای به دست آوردن تصاویر نرم‌تر و اندکی محو. برخی از عدسی‌ها می‌توانستند تصویر پیش زمینه را در وضوح نگاه دارند در حالی که پس زمینه محو باقی می‌ماند. این فن به سبک کلاسیک هالیوود کمک می‌کرد، چون می‌شد توجه بیننده را به کنش اصلی معطوف کرد و از تأکید بر عناصر کم اهمیت‌تر کاست. نتیجه‌ی این فن "سبک نرم و ملایم" فیلمبرداری

بود. این سبک از عکاسی و بـه خصـوص مکتـب پیکتوریالیسـت عکاسـانی چـون آلفـرد اشـتیگلیتز و ادوارد اشتایشن در اوایل قرن به سینما آمد. دیگر نوآوری مهم این دوره به استفاده روز افزون از نـوعی فـیلم خـام پانکروماتیک مربوط می‌شد. فیلم های خامی که پیش‌تر به کار می‌رفتند ارتوکروماتیک بودند، یعنی تنها بـه رنگهای بنفش،آبی، و سبز طیف اشعه مرئی حساس بودند. رنگهای زرد و قرمز روی این فیلم ها تقریباً هـیچ اثری نمی‌گذاشتند و بنابراین اشیاء زرد در فیلم نهایی تقریباً سیاه درمی‌آمدند. فیلم های خـام پانکروماتیـک که از اوایل دهه‌ی 1910 موجود بود تمامی طیف رنگها را از بنفش تا قرمز با حساسـیتی کمـا بـیش ثابـت ثبت می‌کرد. به این ترتیب این نوع فیلم خام امکان می‌داد از آسمان ابری فیلم گرفـت طـوری کـه ابرهـا از زمینه‌ی آبی آسمان متمایز باشند. اما فیلم پانکروماتیک هـم مسـائل خـودش را داشـت؛ گـران بـود، وقتـی بلافاصله مورد استفاده قرار نمی‌گرفت زود فاسد می‌شد، و برای به دست آوردن تصویری رضـایت بخـش بـه نور خیلی بیشتری نیاز داشت. در سال 1910 و اوایل 1920 از این نوع فیلم بیشتر برای گـرفتن کلـوز آپ استفاده می‌شد. مقارن سال 1925 ایستمن کداک فیلم خام پانکروماتیک را ارزان‌تر و بـا ثبـات‌تـر سـاخت؛ چندی حساسیت آن هم افزایش یافت، طوری که با نور کمتر هم می‌شد با این فیلم تصاویر قابـل قبـول بـه دست آورد.

انیمیشن، کارآتر و جذاب تر از پیش

تکنیک های بنیادین سینمای انیمیشن در دهه‌ی 1910 اختـراع شـده بـود و دوران بعـد از جنـگ جهـانی نخست سال های رونق انیمیشن بود. استودیوهای انیمیشن مستقل با تولید افزون‌تر و به کـارگیری تقسـیم کاری که بهره‌وری فزاینده تولید را بالا می‌برد به میدان آمدند. تقسیم کار نمونه‌وار چنین بـود کـه آنیمـاتور اصلی صحنه جای خالی حرکات بین این حالتهای اصلی را پر می‌کردند، کسـان دیگـری ایـن طراحـی را بـه روی طلق منتقل می‌کردند، گروه دیگری طراحی‌ها را رنگ می‌زدند و سـرانجام فیلمبـرداری حاصـل کـار را

قاب فیلمبرداری می‌کرد. محصول نهایی سریال کارتونی بود که به طور منظم هر دو هفته یا هر ماه به پرده می‌رفت. با همه گیر شدن اطلاعات فنی در زمینه روش استفاده ا ز طلق و روش اسلش تعداد زیادی از انیمیشن سازان کارگاه هایی برای خود دایر کردند. معمولاً شرکت های تولید کننده انیمیشن سریال هایی تولید می‌کردند با شخصیت یا موضوعات واحد. این فیلم ها از طریق توزیع کننده مستقلی به بازار نمایش روانه می‌شد، اما این توزیع کننده می‌توانست با یکی از شرکت های بزرگ قرادادی امضاء کند و این شرکت متعهد شود کارتون های او را در برنامه‌های خودش بگنجاند. والت دیزنی جوان و دوستش آب ایورکس شرکت هنری- تجاری خود را در سال 1919 در کانزاس سیتی بنا گذاشتند، بعد چون نتوانستند از این کار پولی به دست آورند به کار برای یک شرکت تبلیغاتی پرداختند و مشغول ساخت فیلم های انیمیشن ساده شدند. البته در این کار هم موفقیتی به دست نیاوردند و به همین سبب، دیزنی به هالیوود رفت. در سال 1923 او با حمایت مینتز سریالی به نام "کمدی‌های آلیس" را بنیاد گذاشت که بعدها رشد کرد و به یکی از بزرگترین مجتمع‌های سرگرمی قرن بیستم بدل شد. سومین کارتون دیزنی، از حقوق شخصیت "میکی ماوس"، به نام "کشتی بخار ویلی" که از تکنولوژی جدید صدا استفاده کرده بود، به فروش فوق العاده‌ای دست یافت. این موفقیت در دهه‌ی سی، دیزنی را به رأس کسب و کار انیمیشن پرتاب کرد.

فیلم هایی برای بینندگان افریقایی- امریکایی

در سال 1915 نمایش فیلم " تولد یک ملت" ساخته‌ی گریفیث به اعتراضات بسیاری از سوی بینندگان افریقایی-امریکایی انجامید. در همین زمان کسانی به فکر تأسیس شرکت های فیلمسازی افتادند که کنترل‌شان در دست سیاه پوستان باشد و بتواند از منظر متفاوتی به مسائل نژادی بنگرد. در نیمه دوم 1910 چند کوشش پراکنده در زمینه تولید به عمل آمد، اما حاصل کار تنها فیلم های کوتاهی بودند که در برنامه‌ی سینماها جایگاه مهمی نیافتند. این فیلم ها یا درباره‌ی قهرمانی سیاهپوست ها در جریان جنگ

جهانی اول بود یا طبق سنت به تیپ های کمیک شناخته شده سیاهان ادامه می‌دادند. در سال های دهه 1920 شخصیت های سیاهپوست در فیلم های تجاری سینمای امریکا اندک و استثنایی بودند. سیاهان تنها در نقش‌هایی چون پیشخدمت و آدم های بیکاره ظاهر می‌شدند. افریقایی-امریکایی‌ها در مقام بیننده نیز، حق انتخاب زیادی نداشتند و ناچار بودند به سینماهای سفید پوستان رفته و در ردیفی جداگانه بنشینند. چند فیلم اختصاصاً برای تماشاگر افریقایی-امریکایی تهیه شده بود. برخی از این فیلم ها تماماً از بازیگران سیاه استفاده می‌کردند. مشهورترین شرکت فیلمسازی در این زمینه "کالرد پلیرز" (بازیگران رنگین پوست) بود که تعدادی فیلم در این زمینه ساخت.

در چند مورد فیلمسازان سیاه پوست توانستند پشت دوربین هم کار کنند.اسکار میشو چند دهه تمام موفق‌ترین تهیه کننده یا کارگردان افریقایی-امریکایی بود. او ابتدا در داکوتای جنوبی مزرعه دار بود، جایی که رمان‌های خودش را می‌نوشت و آن را دم در خانه‌های همسایگان سفیدپوست توزیع می‌کرد. فرصت‌های مشارکت سیاهپوستان در کار فیلمسازان در دوران سینمای ناطق تا حدودی بهتر شد. هنرمندان سیاه‌پوست سخت مورد علاقه تماشاگران فیلم های موزیکال بودند و استودیوهای بزرگ گاه فیلم هایی می‌ساختند که تمام بازیگران آن سیاهپوست بودند.

تهاجم صنعت سینمای ایالات متحده به بازارهای جهانی در سال های جنگ جهانی نخست، پایه اقتصادی بسیار مستحکمی برای توسعه و استحکام بیشتر آن در دهه‌ی بیست فراهم کرده بود. به علاوه برای نخستین بار، فیلمسازانی نیز در کشورهای گوناگون فیلم های کوتاه تجربی می‌ساختند که رویکرد روایی کلاسیک سینمای امریکا را به چالش می‌خواند.

روندهای بین المللی سال های 1920

در حالی که صنعت سینمای هالیوود داشت پایه‌های روش تداوم روایی خود را مستحکم می‌کرد، صنعت سینما در کشورهای فرانسه، آلمان و شوروی شاهد رشد جریان های سینمایی آلترناتیو و نوآورانه بود. این جنبش ها در چارچوب یک واکنش عمومی در برابر تسلط فیلم های هالیوود بر بازارهای جهانی فیلم اتفاق می‌افتاد. برخی از شرکت های اروپایی با هم متحد شدند تا در برابر تعدی امریکا بایستند. در همان زمان، هنرمندانی در رسانه‌های دیگر در کنار فیلمسازان شیفته کوشیدند بیرون از سیستم تجاری فیلمسازی کار کنند و گونه‌های متفاوتی از سینما را پدید آوردند- چه در زمینه سینمای تجربی و چه در عرصه سینمای مستند. چند کشور هم، به شیوه‌ی پنهان‌تر، کوشیدند از راه تولید فیلم به شکل منظم‌تر، با ایالات متحده رقابت کنند. بعد از جنگ جهانی نخست کشورهای زیادی با تسلط فیلم های امریکایی بر بازارهای داخلی‌شان به مبارزه برخاستند. در ابتدا، کشورهای مختلف در عین رقابت با هالیوود با یکدیگر رقابت می‌کردند. با این امید که کارشان در بازار جهانی رونق بگیرد. دولت آلمان با ادامه قانون ممنوعیت ورود فیلم های خارجی به کشور به نیرو گرفتن صنعت سینمای کشور کمک کرد. در فرانسه، با وجود کوشش هایی چند، در نتیجه ی شرایط نامساعد سطح تولید پایین باقی ماند. ایتالیا هم چند سالی به تولید تعداد زیادی فیلم ادامه داد؛ اما دیگر نتوانست موقعیت نیرومند پیش از جنگ خود را به دست‌آورد. سایر کشورها نیز در پی این بودند که حتی میزان پایینی از تولید ثابت را حفظ کنند.

این رقابت به خاطر تداوم خصومت ها حادتر می‌شد. بریتانیای کبیر و فرانسه مترصد بودند نگذارند تولید فیلم در آلمان شکوفا شود. بعد از جنگ، در بریتانیا طی یک دوره پنج ساله و در فرانسه طی یک دوره پانزده ساله، سینماداران هر دو کشور موافقت کردند که فیلم های آلمانی نشان ندهند. در بلژیک و کشورهای دیگر که در جنگ جهانی مصائب زیادی را تحمل کرده بودند، تحریم های غیر رسمی وجود

داشت. البته در اوایل دهه‌ی 1920، تولید کنندگان اروپایی متوجه شدند رقابتی که از جانب امریکا آنها را تهدید می‌کند بزرگ تر از آن است که هر یک به تنهایی از پس مقابله با آن برآیند.

فیلم یوروپ

در سال های دهه 1920 در حالی که صنعت سینمای هالیوود داشت پایه های روش تداوم روایی خود را مستحکم می کرد، صنعت سینما در کشورهای فرانسه، آلمان و شوروی شاهد رشد جریان های سینمایی آلترناتیو و نوآورانه بود. این جنبش ها در چارچوب یک واکنش عمومی در برابر تسلط فیلم های هالیوود بر بازارهای جهانی فیلم اتفاق می افتاد. برخی از شرکت های اروپایی با هم متحد شدند تا در برابر تعدی امریکا بایستند. حال اگر کشورهای اروپایی می توانستند با هم همکاری کنند و واردات فیلم های یکدیگر را تضمین کنند، فیلم های اروپایی هم می توانستند همانقدر پول در بیاورند که فیلم های هالیوود. این اندیشه به تدریج تحت عنوان "سینمای سراسری اروپا" یا "فیلم یوروپ" تدوین شد.

در سال های 23-1922 نشریات صنعت سینما در اروپا کشورهای اروپایی را به این گونه همکاری دعوت می‌کردند و در سال 1924، نخستین قدم ها در راستای همکاری علمی بین کشورهای اصلی تولید کننده فیلم در اروپا برداشته می‌شد؛ اریش پومر، رئیس شرکت آلمانی قدرتمند اوفا قراردادی با لوئیس اوبر، یک توزیع کننده مهم پاریسی امضا کرد. اوفا موافقت کرد در ازای توزیع فیلم هایش در فرانسه توسط اوبر، فیلم های این شرکت را در آلمان به نمایش بگذارد. پیش از آن، معاملات بین فرانسه و آلمان از فروش یک یا دو فیلم فراتر نمی‌رفت، اما با این قرارداد توزیع متقابل فیلم های دو کشور شکل منظمی به خود می‌گرفت. موافقتنامه اوفا–اوبر توجه زیادی به خود جلب کرد.

مقارن اواسط دهه بیست صنعت سینمای آلمان رهبری کوشش هایی را که در جهت همکاری فزاینده در زمینه سینمایی سراسر اروپایی در جریان بود به عهده داشت. تردیدی نیست که بسیاری از تولیدات بزرگ نتوانستند موفقیت بین المللی را که برای آنها پیش بینی می‌شد به دست آورند، چون تهیه کنندگان محتاط بیش از اندازه مراقب بودند که از فرمول های استاندارد پا فراتر نگذارند. و چه بسا " جذابیت بین المللی"، با از دست نهادن کیفیات متمایز کننده ملی که تماشاگران را به فیلم هایی چون" کالیگاری" و "پوتمکین" جذب می‌کرد، معنایی جز تقلید از فیلم های هالیوودی نداشت. اما تاکتیک هایی مثل تولید مشترک و به کارگیری بازیگرانی از کشورهای مختلف آن قدر موفق بودند که ستاره‌های سینما مدام بین کشورهای مختلف در حرکت باشند. کوشش فیلم "یوروپ" در برخی از کشورها به اعمال سهمیه بندی واردات فیلم انجامید. آلمان در سال 1921 ممنوعیت واردات فیلم خارجی را لغو کرد، اما کماکان تعهد فیلم هایی را که می‌توانستند به کشور وارد شوند به شدت محدود نگاه داشت. در سال 1927، بریتانیای کبیر سهمیه بندی محتاطانه‌ای اعمال کرد، به این ترتیب که خواهان توزیع و نمایش درصدی فیلم بریتانیایی در کشور شد. اما درسال 1929 رکورد اقتصادی بر اروپا فرود آمد. از طرفی نیز در سال 1929 ورود صدا به سینما به تدریج اثرات خود را بر کشورهای اروپایی ظاهر کرد. استفاده از کلام باعث شد مانع تفاوت زبانی اهمیت پیدا کند. رقابت بین کشورهای اروپایی دوباره سر بلند کرد. و در نتیجه، با وجود رکود اقتصادی و در رویارویی با شرایط دشوار زمانه، بسیاری از صنایع و دولت های ملی گرا تر به همکاری های بین المللی بی علاقه‌تر شدند. و بالاخره در اوایل دهه‌ی 1930 فاتحه‌ی" فیلم یوروپ" خوانده شد، اما برخی از آثار آن همچنان تا مدتی باقی بود.

سبک بین المللی

تأثیرات سبکی متقابل هم بین کشورها در جریان بود. امپرسیونیسم فرانسه، اکسپرسیونیسم آلمان، و جنبش مونتاژ شوروی دقیقاً همچون حرکتهایی ملی شروع شدند، اما چیزی نگذشت که فیلمسازانی که این سبک ها را می‌آزمودند از کار یکدیگر با خبر شدند. در اواسط دهه‌ی 1920 سبک آوانگارد بین المللی مختصات هر سه نهضت را به هم آمیخت.

موفقیت "کالیگاری" در فرانسه در سال 1922 باعث شد کارگردان های فرانسوی رگه‌هایی از اکسپرسیونیسم را وارد کار خود کنند. کارگردان امپرسیونیست مارسل لربیه در فیلم " دوژن ژوان" و "فاوست" داستان دو شخصیت مشهور را به موازات هم باز می‌گوید و در فصل هایی از "فاوست" نیز از دکورها و لباس های اکسپرسیونیستی استفاده می‌شود.

تقریباً در همین زمان، شاهد پیدا شدن ویژگی دوربین سوبژکتیو امپرسیونیسم فرانسوی در فیلم های آلمانی بودیم. تکنیک های فرانسوی، آلمانی و فیلم های شوروی در کشورهای دیگر هم تأثیرات مهمی به جا گذاشتند. بازتاب امپرسیونیسم فرانسه را در کار دو فیلمساز از فیلمسازان برجسته‌ی انگلیسی دهه‌ی بیست به عینه می‌بینیم. خود آلفرد هیچکاک تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان را بر خود به رسمیت شناخته است، تأثیری که در فیلم اجاره نشین کاملاً آشکار است. هیچکاک چند دهه متوالی از تکنیک هایی که از جنبشهای آوانگارد دهه‌ی بیست آموخته بود در فیلم های خود استفاده کرد. تأثیر بین المللی آوانگارد تجاری حتی تا ژاپن هم رسید. در دهه 1920 ژاپن داشت مدرنیسم غربی را در هنرهای مختلف، به خصوص در ادبیات و نقاشی، به سرعت جذب می‌کرد. فوتورسیم، اکسپرسیونیسم، دادا و سوررئالیسم همه با استقلال روبرو می‌شدند. مظهر کارگردان بین المللی واپسین دوران سینمای صامت کارل دره یر بود. او کارش را به عنوان روزنامه نگار در دانمارک شروع کرد و بعد از سال 1913، زمانی که نوردیسک هنوز قدرتمند بود. به عنوان فیلمنامه نویس در این شرکت به کار مشغول شد. اما در این مقطع یکی از شرکای

بنیانگذار نوردیسک به نام لائو لوریتسن از شرکت جـدا شـد و کـار شـرکت نـزول کـرد. دره یـر و بنجـامین کریستن هر دو به سوئد رفتند تا برای اسونسکا کار کنند. دره یر بعد از سفر کوتـاهی بـه نـروژ و کـارگردانی یک محصول مشترک نروژی-سوئدی، به استخدام مؤسسه‌ی معتبر societe general de film در آمد تا کار فیلمسازی خود را در فرانسه ادامه دهد.

تجربه های سینمایی بیرون جریان اصلی صنعت فیلمسازی

به موازات جدایی فیلم های هنری از سینمای عامه پسند و سرگرم کننده در دهه‌ی بیست، یک نوع فیلمسازی رادیکال‌تر هم پیدا شد: سینمای تجربی، یا سینمای آوانگارد مستقل. فیلم های تجربی معمولاً کوتاه بودند، و بیرون از فضای سینمای تجاری تولید می‌شدند. در حقیقت آنها غالباً برای تأمین هزینه فیلم های خود ناچار بودند از پول شخصی خود مایه بگذارند، حامی ثروتمندی پیدا کنند، یا پاره وقت در سینمای تجاری کار کنند. علاوه بر این مجموعه‌ای از نهادهای نوپا به میدان آمده بودند که فیلم های هنری را تشویق می‌کردند و به نمایش می‌گذاشتند. این سینه کلوپ ها و سینماهای تخصصی میدانی برای تجربه‌های سینمایی رادیکال‌تر هم به شمار می‌آمدند. جریان های فیلمسازی تجربی هم مانند گونه‌های دیگر فیلمسازی، بعد از جنگ نخست به طور مجزا در کشورهای مختلف شکل گرفتند و بعد جنبه‌ی بین المللی پیدا کردند.

در نخستین دهه‌های سده‌ی بیستم هنرمندان سبک های مدرنیستی گوناگونی پدید آوردند، جنبش هایی مانند کوبیسم، هنر آبستره، فوتوریسم، دادائیسم، و سوررئالیسم.

در موارد زیادی، نقاش ها یا نویسندگانی که در این سبکها جا افتاده بودند یکی دو فیلم هم ساختند. در موارد دیگری، فیلمسازان جوان شیفته این فکر شدند که سینمایی متفاوت، یا سینمایی غیر تجاری پدید آورند. در سال های 1910 چند فیلم تجربی از این جنبش های هنری حاصل شد، اما هیچیک از این فیلم ها باقی امروزه نمانده است. گفته می‌شود که حتی پیش از دهه 1910 هم دو هنرمند ایتالیایی به نام های برونو کورا و آرنالدو جینا فیلم های کوتاهی با استفاده از شکل هایی انتزاعی که با دست رنگ شده بودند ساختند. در سال 1914، گروهی از نقاشان فوتوریست روس فیلم طنزآمیزی ساختند به نام "درامی در کاباره شماره 13 فوتوریست ها"؛ اما درباره‌ی این اثر کنجکاوی برانگیز اطلاعات زیادی در دست نیست.

در ایتالیا چند فیلم فوتوریستی ساخته شد. یکی از این ها، "زندگی آینده" توسط هنرمندان فوتوریست در سال های 1916 تا 1917 ساخته شد. یکی از دغدغه‌های جنبش فوتوریستی بزرگداشت عصر نو -عصر ماشین- بود. هنرمندان این سبک از منطق متعارف دوری می‌جستند و مفتون ثبت کنش های تند و حتی نمایش رویدادهای متوالی به گونه‌ای که گویی همزمان اتفاق می‌افتند بودند.

انیمیشن آبستره

در اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده بیستم هنرمندان به طور کلی به سمت سبک های غیر عینی تمایل پیدا کرده بودند. گاهی بیننده تنها از عنوان یک تابلوی نقاشی می‌توانست بفهمد شکل هایی که می‌بیند چه چیزی را نشان می‌دهند. در سال 1910 با " آبرنگ آبستره" کار واسیلی کاندیسکی گسست نهایی اتفاق افتاد: این تابلو دارای شکلها و رنگهایی بود، اما چیز خاصی را نشان نمی‌داد. هنرمندان دیگر سریع ازاو پیروی کردند، و انتزاع دیداری به یکی از گرایش های اصلی هنر مدرن بدل گشت.

مدتی طول کشید تا سبک غیر بازنمایانه راه خود را به سینما هم باز کند. در اواخر دهه‌ی 1910 تعدادی از نقاشان در آلمان به این نتیجه رسیدند که چون سینما هم هنری دیداری است، ناب ترین شکل آن باید

انتزاعی باشد. یکی از این هنرمندان نقاش، اول در سوئیس بـا گروهـی از دادائیسـت‌هـا آشـنا شـد. هنرمنـد سوئیسی وایکینگ اگلینک هم که قبلاً در آلمان هم زندگی کرده بود در میان آنها بود. اگلینگ شـیفته ایـن فکر بود که از هنر به عنوان وسیله‌ای همگانی برای برقراری ارتباط معنوی استفاده کند. ریشتر و اگلینگ بـه آلمان برگشتند و هر یک جزیی تفاوتی با دیگری داشتند. هر دو به دنبال یافتن راهی بودند که این ها را بـه تصاویر متحرکی تبدیل کنند که در حکم یک نوع "موسیقی دیداری" می‌توانست باشد. به ایـن دو هنرمنـد اجازه داده شد که از امکانات اوفا استفاده کنند. آنها در سال های 1920 تا 1921 در زمینه تهیـه نوارهـای کوتاه فیلم از روی همین تومارها تهیه شده بودند، آزمایش‌هـایی انجـام دادنـد. ریشـتر ادعـا مـی کنـد کـه "رمتمیوس 21" نخستین فیلم انیمیشن آبستره را در سال 1921، ساخته است. اما این فیلم تا سال ها بعد به نمایش عمومی درنیامد. فن انیمیشن انتزاعی بر فیلمسازی تجاری تأثیر گذاشت. این تأثیر را چشـمگیرتر از همه می‌توان در کار لوته راینگیر مشاهده کرد. این زن هنرمند به عنوان بازیگر آموزش دیـده بـود، امـا در بریدن طرح های دقیق و ظریف تبحر داشت. در اوایل دهه‌ی 1920 او سکانس های جلوه‌های ویژه و آگهـی های تجاری می‌ساخت. از سال 1923 تا 1926 او روی مهم ترین فیلم خود، مـاجرای شـاهزاده احمـد کـار می‌کرد. روتمان و دیگران نیز به او کمک می‌کردند.

فیلمسازی دادا

دادا جنبشی بود که هنرمندان همه‌ی رسانه‌ها را به خود جلب کرد. این جنبش در سـال 1915، در نتیجـه احساسی که هنرمندان نسبت به از بین رفتن زندگی آدم ها به شـکل گسـترده و بـی معنـایی آن در سـال های جنگ جهانی اول داشتند، شروع شد. هنرمندان در نیویورک، زوریخ، فرانسه، و آلمان مـی گفتنـد بایـد

ارزش های سنتی را دور بریزیم و دیدگاهی پوچ گرا به جهان و هستی به جای آن بگذاریم. آنها حالت دلبخواهی و اتفاقی امور و تخیل را پایه‌های خلاقیت هنری می‌دانستند. ماکس ارنست کنار یکی از آثار هنری‌ای که به نمایش گذاشته بود تبرزینی هم قرار داد تا تماشاگران بتوانند آن را خرد کنند. مارسل دو شامب کار هنری "حاضر آماده" را ابداع کرد، در این روش شی پیدا شده ای در موزه جای می‌گیرد و نامی به آن داده می‌شود؛ در سال 1917 وقتی او کوشید کاسه توالتی را با امضاء "ر.مات" در یک نمایشگاه معتبر به نمایش بگذارد، جنجالی به پا شد. دادائیست‌ها شیفته‌ی کولاژ بودند، یعنی فن کنار هم نهادن اجزای مجزا از هم و ترکیب‌های عجیب و غریب.

فیلمی از مجموعه انیمیشن انتزاعی "ریتموس" کار ریشتر و اولین فیلم مان ری، هنرمند دادائیست امریکایی، که به طعنه "بازگشت به تعقل" نامگذاری شده بود، جزو سه فیلم کوتاهی بودند که به عنوان آخرین رویداد دادائیستی مهم در 7 ژوئیه 1923 به نام "سواره‌ی قلب ریشو" اجرا شدند. مسلماً عنصر تصادف در آفرینش فیلم "بازگشت به تعقل" نقش بازی کرده بود، چون تزارا تنها بیست و چهار ساعت به من ری فرصت داده بود که فیلمی برای این برنامه بسازد. ری مقداری فیلم زنده را که با عجله فیلمبرداری شده بود با مقداری تصاویر" اشعه نگاری" ترکیب کرده بود. "سواره" به موفقیت مبهمی دست یافت، چون رقیبان تزارا، به رهبری آندره برتون شاعر، در میان جمعیت حاضر شورشی به پا کردند.

هنرمند دادائیست مارسل دو شامب هم مانند لژه در این دوره گریزی به سینما زد. دو شامب از سال 1913 نقاشی انتزاعی را کنار گذاشت و به تجربه در فرم هایی مانند "اشیاء حاضر آماده" و مجسمه‌های متحرک پرداخته بود. مجسمه‌های متحرک شامل تعدادی صفحه‌ی مدور بودند که به کمک موتور می‌گردیدند. دو شامب به کمک مان ری در سال 1926 از تعدادی از این مجسمه‌ها فیلم گرفت تا " سینمای آنمیک" را به

وجود آورد. جنبش اروپایی دادا که در اثر مناقشات درونی شقه شقه بود، در سال 1922 کارش تقریباً تمـام بود. بسیاری از اعضای این جنبش در تشکیل گروه دیگری مشارکت کردند: گروه سوررئالیست‌ها.

سوررئالیسم

سوررئالیسم از جهات بسیاری به دادا شباهت داشت، به خصوص در تحقیر سنتهای زیبایی شناختی جا افتاده. سوررئالیسم هم مانند دادائیسم در پی همنشینی‌های حیرت آور بود. آندره برتون، که رهبری گسست از دادائیسم و پایه گذاری سوررئالیسم را به عهده داشت، همیشه این تصویر را از یکی از آثار کنت دو لوتر آمون نقل قول می‌کرد: " زیبا مثل دیدن غیر منتظره یک چرخ خیاطی و یک چتر روی میز تشریح" اما سورئالیسم به شدت تحت تأثیر نظریه‌ها ی نوپدید روانکاوی بود. سوررئالیست‌ها در کار آفرینش هنری به جای اینکه به تصادف ناب وابسته باشند، در پی بهره‌برداری از ضمیر ناخودآگاه بودند. آنها به خصوص در پی این بودند که روایت نا منسجم خواب و رویا را مستقیماً بدون دخالت فرآیندهای اندیشه خود آگاه به قالب زبان یا تصاویر بریزند. ماکس ارنست، سالووادور دالی، خوان میرو و پل کلی مهمترین هنرمندان سورئالیست بودند. تفوق اصلی یک فیلم سوررئالیستی نمونه‌وار با کارهای دادائیستی این بود که این فیلم دیگر مجموعه سرهم بندی شده‌ی شلوغ و طنز آمیزی از رویدادها نبود. برعکس، فیلم های سوررئالیستی معمولاً داستان تکان دهنده‌ای را پی می‌گرفتند که غالباً بار جنسی داشت و از منطق توضیح ناپذیر خواب و رویا پیروی می‌کرد. مان ری دادائیست با پشتیبانی مالی یک حامی، با فیلم "اماک باکیا" به حیطه سوررئالیسم پا گذاشت، فیلمی که با استفاده از حقه‌های سینمایی وضعیت روحی زنی را بازی سازی می‌کرد.

فیلمی که شاید بتوان گفت چکیده‌ی سینمای سوررئالیستی بود در سال 1928 به دست کارگردان تازه‌کار لوئیس بونوئل ساخته شد. بونوئل اسپانیایی که عاشق و شاعری مدرن بود، به فرانسه آمده بود و به عنوان دستیار ژان اپستین کار می‌کرد. او با همکاری سالوادور دالی فیلم "سگ آندالسی" را ساخت. دالی و بونوئل بعد از "سگ آندالسی" فیلم بلندتر و تحریک آمیزتری ساختند به نام "عصر طلایی". قصه‌ی کمرنگ فیلم

درباره‌ی دو دلداده‌ای است که به خاطر مخالفت والدین ثروتمند زن و ناخشودی جامعه نمی‌توانند با هم ازدواج کنند. در اوایل دهه‌ی 1930 سوررئالیسم به مثابه یک جنبش واحد داشت از هم می‌پاشید. برخی از هنرمندان سوررئالیست به سیاست‌های چپ گرا و آنارشیستی پیوسته بودند و سالوادور دالی با شیفتگی خود به هیتلر خشم آنها را بر می‌انگیخت. درسال 1933 مرحله‌ی اروپایی جنبش به پایان رسیده بود، اما همانند جنبش داداء تأثیر سوررئالیسم هم در سال های بعد از جنگ جهانی دوم به شدت احساس می‌شد.

سینمای ناب

در پی آثاری چون " باله مکانیکی" برخی از فیلمسازان متوجه شدند که می‌توانند فیلم هایی غیرروایی پیرامون کیفیات دیداری جهان فیزیکی سازمان دهند. از آنجا که سینمای تجاری، به خصوص سینمای هالیوود به شدت به روایت وابسته بود، چنین به نظر می‌آمد که این فیلم های انتزاعی یک جور از آلودگی به دورند، به هیچ وجه وامدار تأثیرات تئاتری و ادبی نیستند. این فیلمسازان، بر خلاف جنبشهای "دادا" و "سوررئالیسم"، از راه عضویت در هیچ گروه مدرنیستی به هم نپیوسته بودند. به راستی آنها به طور کلی از

بی حرمتی‌های دادا و کندوکاو روحی سوررئالیسم دوری می‌جستند. این فیلمسازان ناهمگون و بسیار پراکنده می‌خواستند سینما را به بنیادی‌ترین عناصر آن کاهش دهند تا بدین وسیله آثاری غنایی یا فرم ناب بیافرینند. بیهوده نبود که نخستین نمایندگان فرانسوی این رویکرد آن را "سینمای ناب" نام نهادند. یکی از این فیلمسازان هنری شومت بود که در مقام دستیار کارگردان با فیلمسازان تجاری مانند ژاک بارنوچلی و ژاک فدر کار کرده بود. در سال 1925 کنت ثروتمندی سفارش یک فیلم کوتاه ناب داد و در نتیجه نخستین فیلم ناب به نام "بازی بازتاب ها و سرعت" ساخته شد. شومت در بخش "سرعت" دوربینش را که عمدتاً روی حرکت تند تنظیم شده بود با زوایای مختلف بر یک قطار زیرزمینی شهری نصب کرد. او این نماها را با تصویرهایی از اشیاء درخشان ترکیب کرد. ژرمن دولاک در پی دست اندازی به سورئالیسم، با فیلم های "دیسک 927" ، "تم و واریا سیون"، و " آرابسک" سیمای ناب را در آغوش کشید. دولاک کوشید مطالعات کوتاه و غنایی خود را چونان معادلی برای قطعات موسیقی بسازد و با ورود صدا به سینما، دولاک دیگر نتوانست مستقلاً فیلم هایش را تأمین مالی کند و چون تمایلی به بازگشت به فیلمسازی تجاری نداشت، بعد از سال 1929 بیشتر فیلم خبری ساخت. مفهوم سینمای ناب در کشورهای دیگر هم پیدا شد، هر چند همواره تحت همان نام، برخی از عکاسان تجربه‌های کوتاه مدتی با سینما کردند. لاسلو موهولی-ناگی، عکاس و مجسمه ساز مجار در اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی چندین فیلم ساخت. یکی از این فیلم ها " بازی نور، سیاه-سفید-خاکستری" در زمانی که او در باوهاوس تدریس می‌کرد ساخته شد. عبارت Licht Spiel خود نوعی بازی با کلمات است چون هم به معنای "بازی نور" است و هم به معنای "سینما".

اهمیت روز افزون مستندهای بلند

پیش از سال 1920 فیلمسازی مستند به فیلم های خبری و به اصطلاح "دیدنی" محدود می‌شد. گاهی مستندهای بلند هم ساخته شده بود، اما اینها نتوانستند بودند مستند بلند را به عنوان یک ژانر جا بیاندازد. به هر رو، در سال های 1920 سینمای مستند جایگاه جدید یافت، چرا که به نحو روز افزونی با سینمای هنری در پیوند قرار گرفت. در سینمای مستند این دوره سه گرایش مشخص را می‌توانیم از هم تمیز دهیم: فیلم اکزوتیک، کوشش هایی که در راستای ثبت مستقیم واقعیت بود و مستندهای تدوین شده از ماده خام تصویری موجود را شامل می شد.

مستند اکزوتیک به خصوص در ایالات متحده مهم بود. در سال 1922 نمایش فیلم "نانوک شمال" رابرت فلاهرتی توجه همگانی را به خود جلب کرد. فلاهرتی که مکتشف و جوینده‌ی طلا در آلاسکا و کانادا بود و از فرهنگ بومیان این مناطق مقداری فیلم آماتوری گرفته بود، تصمیم گرفت با دنبال کردن زندگی یک

خانواده اسکیمو فیلم بلندی بسازد. سرانجام در سال 1920 تولید کننده پوست خز موافقت کرد هزینه مالی فیلم را تأمین کند. فلاهرتی شانزده ماه در منطقه هودسون بِی ماند و از زندگی نانوک و زن و فرزند او فیلم گرفت. شرکت "پاته اکسچنج" آن فیلم را پخش کرد. فیلم با موفقیت بی نظیری روبرو شد که بی تردید تا حدودی مدیون شخصیت جذاب قهرمان آن بود. در نتیجه پارامونت فلاهرتی را در سفر اکتشافی به ساموآ به قصد ساختن فیلم مشابهی به نام "موآنا" پشتیبانی کرد. فلاهرتی در سال 1923 عازم این منطقه شد اما دریافت که بومیان آنجا پوشاک غربی می پوشند. فلاهرتی "بازیگران" خود را راضی کرد به لباس های سنتی بازگردند و برای اینکه قوت دراماتیکی در فیلم تزریق کند، آن ها را وادار کرد یک آیین خالکوبی دردناک منسوخ شده را اجرا کنند.

موفقیت "نانوک" همچنین باعث شد گروه تهیه کننده- کارگردان-فیلمبردار ارنست ب. شیودساک و مریان کوپر بتوانند نخستین مستند خود را به نام "علف : نبرد ملتی برای زندگی" بسازند. فرم مستند به خصوص در شوروی بسیار مهم بود. در اینجا هر سه نوع مستند-" ثبت واقعیت"، "تدوین مواد تصویری خام از پیش موجود" و " اکزوتیسیسم" نمود پیدا کردند.

گروه های قومی متعددی که در اتحاد شوروی زندگی می‌کردند کارگردان های مستند ساز را به نوعی اکزوتیسیسم هدایت کرد که بی شباهت به "نانوک" فلاهرتی نبود. در سال 1929 ویکتور تورین فیلم "تورکسیب" را ساخت که وقایع نگاری حماسه احداث راه‌آهن ترکستان سیبری بود. کارهای فلاهرتی، شیودساک و کوپر، ورتوف، شوب، و دیگر مستندسازان این دوره در دهه 1930، زمانی که فیلم درباره‌ی واقعیات اهمیت بیشتری کسب کرد، تأثیر زیادی بر جا گذاشت.

فیلمسازی تجاری درسطح بین المللی

در این دوره کماکان در سرتاسر جهان صدها فیلم برای عرضه به بازار فیلم های عامه پسند تولید می‌شد. برخی از کشورها آشکارا از سینمای هالیوود تقلید می‌کردند، در حالی که برخی دیگر سبک خاص خود را به وجود آوردند. چندین کشور دیگر هم که پیش تر تنها تولیدات پراکنده داشتند شروع به تولید فیلم به شیوه‌ای منظم تر کردند، درحالی که تولید فیلم در برخی دیگر از کشورها افت کرد.

ژاپن: یکی از نیرومند ترین نظام های استودیویی در ژاپن شکل گرفت، جایی که فیلمسازان سبک ویژه خود را هم ابداع کردند. نخستین استودیوهای ژاپن در زمان جنگ های روس و ژاپن ساخته شدند. پیروزی ژاپن در این جنگ موقعیت این کشور را به عنوان قدرت جهانی تثبیت کرد. نیرومندترین شرکت های فیلمسازی

ژاپن ("نیپون کاتسودو شاشاین")در سال 1912 از ترکیب چند رکت کوچک تر تشکیل شده بود. شوچیکو در سال 1920 پایه گذاری شد. هم نیک کاتسو و هم شوچیکو به طور عمودی ادغام شده بودند و مالکیت شرکت های توزیع فیلم و سالن های سینما را هم در اختیار داشتند.

نمایش فیلم از سنت های نمایش های تئاتر سنتی متأثر بود البته تا بعد از جنگ جهانی. بعد از جنگ جهانی اول، شرکت های فیلمسازی سنت های تئاتری را به دور افکندند و شروع به مدرنیزه کردن فیلم هایشان نمودند. ژانرهای جدیدی هم پیدا شدند. کمدی امروزی متکی بر آدم های جوان با فیلم "باشگاه آماتورها" باب شد. واردات امریکایی هم به مدرنیزاسیون سینمای ژاپن شتاب بخشیدند. استودیوهای ژاپن، با وجود بودجه ی اندک فیلم ها، یکی از ابتکارآمیزترین سینماهای دنیا را پدید آوردند.

بریتانیای کبیر: در سال های بعد از جنگ سینمای بریتانیا هم با روحیه‌ای آکنده از خوشبینی عزم جزم کرد که مستقیماً با هالیوود به رقابت برخیزد و آن هم عمدتاً از طریق تقلید کردن از شیوه‌های هالیوودی. تهیه کننده- کارگردان پیشکسوت سیسل هپورت در سال 1919 شرکت خود را گسترش داد. یکی دو شرکت دیگر مانند "استول" و "آیدیئال" که هر دو زمان جنگ نشکیل شده بودند، فیلم های جاه طلبانه‌ای ساختند با این امید که آنها را در ایالات متحده به نمایش بگذارند.

ایتالیا: در ایتالیای بعد از جنگ هم وضعیت کم و بیش مشابه‌ای حاکم بود. در ابتدا تهیه کنندگان کوشیدند روزهای پررونق صنعت سینمای ایتالیا را عمدتاً با تکیه بر فرمولهای موفق همان دوره زنده کنند. فیلم های تاریخی با لباس های فاخر همچنان در دستور کار شرکت های ایتالیایی بود. در سال 1922 موسولینی، رهبر خرب فاشیست ایتالیا، سینما را "قوی ترین سلاح" دولت می دانست و در سال 1923 دولت برای تولید فیلم های مستند، شرکت " اتحادیه سینمای آموزشی" را تشکیل داد.

برخی کشورهای تولید کننده کوچک: در این دوره تعدادی از کشورها شروع به تولید فیلم به صورت منظم تر نمودند. فیلم های این کشورها غالباً با هزینه‌ی اندک ساخته می‌شد و برای بازار داخلی طراحی شده بود. سینمای این کشورها برای اینکه تمایز خود را از محصولات غالب سینمای امریکا حفظ کند از گنجینه‌ی ادبیات ملی، چشم اندازهای طبیعی و پوشاک بومی بهره گرفت. تولید فیلم در چکسلواکی، مجارستان، بلژیک، و اسپانیا، و سایر کشورها به همین منوال پیش می‌رفت.

توسعه‌ی سینمای ناطق

دو حادثه‌ی اجتماعی بزرگ در دوره 1930 تا 1945 اتفاق افتاد: رکود اقتصادی بزرگ و جنگ جهانی دوم. روز 19 اکتبر 1929 -"یکشنبه‌ی سیاه"- سقوط بازار بورس وال استریت نشانه‌ی آغاز رکود اقتصادی بزرگ امریکا بود. کسادی اقتصادی به سرعت به کشورهای دیگر سرایت کرد و تقریباً در تمامی دهه سی به طول انجامید. شمار عظیمی از کارگردان ها کار خود را از دست دادند. تعداد بی سابقه‌ای از بانک‌ها ورشکست شدند. مزارع بسیاری از طرف طلب کاران ضبط شد، تولید صنعتی به شدت افت کرد و ارزش پول سقوط کرد. رقابت حاد در بازارهای جهانی روحیه‌ی همکاری پدید آمده بین کشورهای اروپایی در دهه‌ی بیست را نابود کرد.

این اختلافات اقتصادی در یک جو سیاسی بسیار خطرناک اتفاق افتاد. در بسیاری از کشورها مقاومت احزاب سوسیالیست در برابر گسترش فاشیسم به قطبی شدن سیاسی جامعه انجامید. تا سال 1945 نیروهای محور مرکب از آلمان، ایتالیا، ژاپن با ایالات متحده، کشورهای اروپایی غربی و دیگر نیروهای متفق جنگیدند. طی این سال ها ایالات متحده تا حدودی با گسترش صنایع تسلیحاتی خود توانست بر رکود اقتصادی فائق شود.

گسترش صدا در سینما با نخستین سال های رکود اقتصادی همزمان بود. کمپانی برادران وانر در سال های 1926 تا 1927 موفق شده بود به تعدادی از فیلم های خود موسیقی و جلوه‌های صوتی بیافزاید. در سال های 1930 بیشتر شرکت های بزرگ هالیوود با مشکلات مالی رو به رو بودند و برخی از آنها ورشکست شدند. با این همه آنها به تولید سالانه صدها فیلم و توسعه تکنولوژی و ژانرهای نو ادامه دادند. ورود صدا به سینما باعث رونق صنعت سینمای ملی برخی از کشورها شد. بریتانیا توانست نظام استودیویی‌ای پدید آورد که از نظام استودیویی هالیوود تقلید می‌کرد. در رژیم‌های سیاسی افراطی این دوره، اعم از چپ به راست،

دولت کنترل کامل صنعت فیلمسازی را به عهده گرفت. اتحاد شوروی صنعت سینمای ملی شده‌ی خود را مستحکم‌تر ساخت و سیاست‌های سختگیرانه‌ای در زمینه‌ی موضوع و سبک فیلم ها اعمال نمود. به محض شروع جنگ، آلمان به سرعت فرانسه را تصرف کرد و فیلمسازانی که راهی تبعید نشده بودند ناچار شدند تحت نظارت شدید اشغالگران نازی کار کنند.

در نتیجه افزایش قدرت رژیم فاشیستی در کشورهای غربی حرکتی به سوی مستند سیاسی پدید آمد. در همان زمان برخی از دولت‌ها ساختن فیلم درباره‌ی واقعیات اجتماعی را تشویق می‌کردند. در چند مورد هم فیلمسازان تجربی موفق شدند به صورت مستقل به کار خود ادامه دهند و آثاری بیافرینند که به مقدار معتنابهی بیرون از چارچوب سینمای تجاری غالب بودند.

آغاز سینمای ناطق

در سینمای صامت نمایش فیلم همواره با موسیقی همراهی می‌شد؛ از همراهی یک پیانو یا ارگ گرفته تا ارکستر تمام عیار جلوه‌های صوتی هم به طور تقریبی با آنچه بر پرده اتفاق می‌افتاد هماهنگ بودند. علاوه بر این، از همان آغاز سینما، مخترعین کوشیدند بین تصاویر و صدایی که به طور مکانیکی، معمولاً روی صفحه‌ی فونوگراف، ضبط می‌شد هماهنگی به وجود بیاورند. اما این سیستم پیش از سال های میانی دهه 1920 با موفقیت اندکی روبرو شد؛ عمدتاً به این خاطر که معلوم شد همزمان کردن تصویر و صدا کار چنان آسانی نیست و از طرف دیگر بلندگوها و تقویت کننده‌های صوتی به قدر کافی نیرومند نبودند که بتوانند تمامی سالن سینما را پوشش دهند. تاریخ پیدایش صدای همزمان معمولاً سال 1927 قید می‌شود، زمانی که برادران وارنر فیلم فوق العاده موفق خواننده‌ی جاز را به پرده‌ی سینما فرستاد. اما فرآیند اختراع و رواج تکنولوژی صدا به نسبت های مختلف در کشورهای گوناگون اتفاق افتاد و سیستم ها و حق اختراع‌های بسیاری را در بر می‌گرفت.

ورود صدا به سینما علاوه بر پیامدهای اقتصادی و تکنولوژیکی مهم، بر سبک فیلمسازی هم مؤثر بود. برخی از منتقدان و کارگردان ها می‌ترسیدند صحنه‌های گفت و گوی طولانی نمایشنامه‌هایی که به فیلم برگردانده می‌شدند مانع ادامه‌ی حرکات دوربین و تدوین انعطاف پذیر سینمای صامت شود. اما چیزی نگذشت که بسیاری از فیلمسازان متوجه شدند صدا را هم می‌شود خلاقانه به کار گرفت و صوت امکان ارزشمند جدیدی است. در سال 1933 آلفرد هیچکاک درباره‌ی تفاوت همراهی موسیقیایی فیلم های صامت و موسیقی متن فیلم های ناطق چنین اظهار نظر کرد: "در روزهای سینمای صامت هم من به شدت به رابطه‌ی موسیقی و صدا علاقمند بودم، و همواره بر این باور بوده‌ام که پیدایش صدا در سینما باب امکانات خلاقانه بسیار مهمی را به روی فیلمسازان گشوده است. موسیقی همراهی کننده سرانجام به تمامی تحت کنترل کسانی در آمد

که فیلم را می‌سازند. حال می‌شد صدا و تصویر را به صورتی کاملاً پیش بینی پذیر در مرحله‌ی تولید بـا هـم ترکیب کرد.

از سه کشوری که بر گذار سینما به مرحله‌ی ناطق نقـش تعیـین کننـده داشـتند -ایـالات متحـده،آلمـان و شوروی- صنعت سینمای ایالات متحده پیش از همه موفق به تولید فیلم ناطق شد.

سینمای ناطق درایالات متحده

مدیریت‌های اجرایی استودیوهای امریکا از مدت‌ها پیش ورود صدا به سینما را پیش بینی کرده بودنـد. تنهـا پرسش این بود که کدام سیستم از نظر فنی و علمی، سودآورتر خواهد بـود. روش هـای گونـاگونی بـه بـازار عرضه شده بود. نخست لی دی فورست در سال 1923 "فونو فیلم" را به معرض نمایش گذاشت. این فرآیند "صدا روی فیلم" صوت را به امواج نوری تبدیل می‌کرد و اینها بر حاشیه باریکی روی نـوار فـیلم 35 میلـی متری معمولی کنار تصاویر ثبت می‌شدند. این سیستم از نظر همزمانی تصویر و صدا مزایـایی داشـت. وقتـی فیلم پاره می‌شد و دوباره آن را به هم می‌چسباندند به همان تعداد فریم تصویر حذف می‌شد که فـریم صـدا. چون دی فورست مصمم بود مستقل باقی بماند، شرکتش کوچک باقی ماند، هر چند فروش حق اسـتفاده از سیستم فونو فیلم در خارج از کشور به گسترش سینمای ناطق در تعدادی از کشورها کمک کرد.

استودیوهای هالیوود تصمیم گرفتند به سرعت دست به کار نصب تجهیزات صوتی در سینماهای خود شدند. سینماهای مستقل معمولاً از یکی از سیستم‌های صوتی ارزان‌تر استفاده می‌کردند. سینماهای کوچک چه بسا از عهده‌ی خرید تجهیزات صوتی بر نمی آمدند، به خصوص که گسترش سینمای ناطق با آغاز رکود اقتصادی همراه شد. در نتیجه بسیاری از فیلم های امریکایی در دو ورسیون صامت و ناطق عرضه می‌شدند. با وجود این، در اواسط سال 1932، گذر به سینمای ناطق در ایالات متحده به طور کامل اتفاق افتاده بود. فیلمسازان و کارکنان فنی می‌کوشیدند با این تکنولوژی قدری ناآشنا و غالباً دست و پا گیر کنار بیایند. میکروفون‌ها به قدر کافی حساس نبودند و حرکت دادن‌شان سخت بود. ترکیب نوارهای گوناگون آسان نبود؛ و چه بسا ناچار بودند صحنه‌ها را در اتاقک‌های بسته ضد صدا با استفاده از چند دوربین فیلمبرداری کنند. بسیاری از فیلم های ناطق اولیه کم تحرک و پر از گفت و گو بودند، اما فیلمسازانی هم بودند که به محدودیت‌های فنی پدید آمده به شیوه‌ای خلاق واکنش نشان دادند. ژانر موزیکال که با اختراع صدا ممکن گشته بود راه‌هایی برای استفاده ابتکاری از صدا پیش پای فیلمسازان نهاد. حتی موزیکال کسالت بار فوق‌العاده موفقی چون "نغمه برادوی" با موضوع پشت صحنه برنامه‌های موسیقی، لحظه هایی هوشمندانه داشت.

رواج صدا درسطح بین المللی

فیلم با صدای همزمان شده در چند کشور جداگانه اختراع شد، اما چیزی نگذشت که به پدیده‌ی بین المللی بدل گشت. سه کشور دیگر در نخستین سال های سینمای ناطق فیلم های مهمی تولید کردند. در عین حال برای موانع ناشی از زیان گفت و گوها چاره‌هایی اندیشیده شد، طوری که فیلم های ناطق توانستند در سطح بین المللی گردش کنند.

فرانسه: در دوران سینمای صامت لئون گومون دائماً کوشیده بود یک سیستم صوتی فرانسوی ابداع کند. در اکتبر 1928 گومون برنامه‌ای مرکب از چند فیلم کوتاه و یک فیلم بلند که روی آنها آواز گذاشته شده بود عرضه کرد. او هم مانند برادران وارنر می‌خواست این ها را جایگزین موسیقی و برنامه‌های تفریحی زنده بکند. اما در نخستین سال های سینمای ناطق سیستم‌های امریکایی و آلمانی بر بازار مسلط بودند. بلاتکلیفی استودیوها در قبال اتخاذ صدا باعث شد تولید فیلم در فرانسه مدتی افت کند. با وجود ضعف سینمای فرانسه در این دوره، فیلمسازان بسیاری این فن جدید را آزمودند.

بریتانیای کبیر: در اواسط سال های 1920 سینماهای بریتانیا با افزودن نمایش‌های کوتاه وودویل و پیش درآمدها به برنامه‌هایشان، به تقلید از سینماداران امریکایی پرداختند. نخستین نمایش فیلم های کوتاه ویتافون اندکی کنجکاوی انگلیسی‌ها را برانگیخت، اما آنها برای آوردن صدا به سینما عجله‌ای به خرج ندادند. شرکت های تولید فیلم بریتانیا، ضعیف‌ترین بخش صنعت سینمای این کشور، با دشواری بیشتری از

پس هزینه‌های تبدیل استودیوهای خود به استودیوهای صوتی برآمدند. جریان سرمایه به صنعت سینمای بریتانیا بعد از قانون سهمیه بندی سال 1927 کاهش پیدا کرده بود.

ژاپن: بیشتر سینماهای ملی در دوره سینمای صامت فیلم های "صدا دار" داشتند، اما صنعت سینمای ژاپن یکی از معدود کشورهایی بود که در فیلم هایش آدم ها حرف هم می زدند. هر چند مخترعان ژاپنی هم در سال های میانی 1920 روی سیستم‌های صوتی کارهایی کرده بودند، اما شرکت های بزرگ، هیچ علاقه‌ای به صدا از خود نشان نمی‌دادند تا وقتی که فاکس در بهار 1929 "مووی تون" خود را به نمایش گذاشت.

سینماهای بزرگ مراکز شهری، به خصوص آنهایی که شرکت های هالیوود در مالکیت آنها سهیم بودند، به سرعت به دستگاه های صوتی مجهز شدند. اما صنعت تولید فیلم ژاپن با احتیاط بیشتری به صدا نزدیک شد. بسیاری از سینماهای مناطق روستایی نیز هنوز وسائل پخش صدا نداشتند و همانند کشورهای دیگر نیروی کار با ورود صدا به سینما مخالفت کرد.

تجهیز سالن های سینمای جهان به دستگاه های صوتی و گذر از مانع زبان

صدا به شکل موزونی به همه‌ی سینماهای جهان تسری نیافت. برخی کشورهای کوچک، به خصوص در اروپای شرقی جهان سوم، خود هیچ فیلمی تولید نمی‌کردند؛ اما سینماهای کم شمار آنها به وسایل صوتی مجهز شدند. و جالب اینجاست که نمایش فیلم صامت در برخی از کشورهایی که بازار متوسط داشتند اما بخش تولید فیلم آنها کوچک بود، مدت زمان طولانی‌تری ادامه یافت. در سال 1937 حدود 800 سینما از حدود 1000 سینمای بلژیک به وسائل صوتی مجهز شده بودند. از بقیه‌ی سالن ها تنها صد سالن دیگر در صدد نصب تجهیزات صوتی بودند. در نهایت، بسیاری از سینماهایی که تا اواسط دهه‌ی 1930 هنوز

سیستم‌های صوتی نخریده بودند تعطیل شدند تعطیل شدند. این سینماها از راه نشان دادن فیلم های صامت یا ورسیون صامت فیلم های ناطق خرج و دخل می‌کردند . یافتن این فیلم ها روز به روز دشوارتر می‌شد. در اواسط دهه‌ی سی صدا همه جا بر بخش نمایش فیلم مسلط شده بود و در کشورهایی که می‌توانستند هزینه‌های تولید فیلم ناطق را تقبل کنند، بخش تولید را هم در بر گرفته بود.

البته فیلم ناطق برای همه‌ی کشورهای تولید کننده مشکلی پیش آورد و آن "زبان فیلم" بود. مانع زبان به مثابه خطری که امکان صادرات فیلم به کشورهای دیگر را تهدید می‌کرد رخ نمود. فیلم های صامت را به سادگی با جایگزینی میان نوشته‌ها می‌شد به زبان های دیگر ترجمه کرد. اما ترجمه‌ی فیلم هایی که حرف می‌زدند به این سادگی‌ها نبود. در سال 1929 بسیاری از تولید کنندگان فیلم به این نتیجه رسیدند که تنها راه حفظ بازارهای خارجی این است که ورسیون‌های گوناگونی از بخش‌های گفت و گو دار فیلم تهیه کنند و در هر یک از ورسیون‌ها بازیگرها به زبان متفاوتی حرف بزنند. فرض بر این بود که ساختن این فیلم های چند زبانه چندان گران تمام نخواهد شد، چون می‌شد از همان فیلمنامه، راکورد، و نور پردازی فیلم اصلی استفاده کرد. یک ورسیون که تمام می‌شد، گروه دیگری وارد می‌شدند و همان فیلم را دوباره به زبان دیگری فیلمبرداری می‌کردند. تا اینکه در سال 1931 فن ترکیب نوارهای صوتی گوناگون تکمیل شده بود. حالا می شد موسیقی و جلوه‌های صوتی اصلی را با صداهای جدیدتر ترکیب کرد.

سیستم استودیویی هالیوود 1930-1945

ایالات متحده در فاصله‌ی سال های 1930 و 1945 ابتدا یک رکورد اقتصادی حاد و سپس در سال های جنگ جهانی دوم بهبودی اقتصادی درخشانی از سر گذراند که به همان اندازه بزرگ بود. در سال 1932، زمانی که رکورد اقتصادی به اوج خود نزدیک می‌شد، بیکاری به 23/6 درصد رسید. در سال 1933، نزدیک 14 میلیون نفر بیکار شده بودند. قدرت خرید دلار بالا بود- قیمت بلیط برخی از سینماهای محلی فقط 10 سنت بود- اما درآمد بیشتر مردم در حدی بود که تنها به هزینه ضروری‌ترین مایحتاج زندگی‌شان می‌رسید. در اواسط سال 1932 قیمت‌ها در بورس سهام به پایین‌ترین سطح خود رسیدند و این درست پیش از آن دوره انتخابات ریاست جمهوری بود که در آن فرانکلین روزولت با انداختن تقصیر فاجعه‌ی بحران اقتصادی به گردن هربرت هوور توانست به نخستین پیروزی از چهار پیروزی خود در انتخابات ریاست جمهوری دست پیدا کند. دولت روزولت گام هایی برای رونق دادن به اقتصاد کشور برداشت. اما بهبودی اقتصادی ناموزون بود و کسادی دیگری در سال های 1937 و 1938، هرچند نه به شدت بحران اصلی، دشواری‌های مشابهی به وجود آورد. به هر رو در سال 1938، با دخالت هرچه بیشتری که دولت در امور اقتصادی، کشور داشت، از رکورد اقتصادی بیرون می‌آمد. آغاز جنگ در بخش‌هایی از اروپا این فرآیند را تسریع کرد. به این ترتیب، رشد تولید به جذب تمامی نیروی کار موجود انجامید. زمانی که ایالات متحده، در سال 1941 وارد جنگ شد در این کشور هنوز 3 میلیون بیکار وجود داشت، اما در آخرین روزهای جنگ برای برخی کارها نیروی کار کافی پیدا نمی‌شد.

جنگ باعث توسعه‌ی اقتصادی ایالات متحده گردید. مثلاً در فاصله‌ی سال های 1940 تا 1944 حجم کالاهای تولید شده چهار برابر شد. 40 درصد تولید ناخالص ملی کشور صرف جنگ می‌شد، اما کارگرانی که

در داخل کشور کار به دست آورده بودند به قدرت خرید و سطح زندگی بالاتری دست یافتند. با وجود کمبود برخی کالاها، بیشتر صنایع امریکا فروش خود را، غالباً به میزان 50 درصد یا بیشتر، افزایش می‌دادند. با افزایش بی نظیر میزان حضور در سینماها، صنعت سینما هم از رونق زمان جنگ بهره مند شد.

تداوم نوآوری‌ها در هالیوود

در سال های 1920 توسعه صنعت سینما شامل شکل گیری تعدادی شرکت های فنی و بخش های فنی استودیوهای بزرگ هم می‌شد. نوآوری در عرصه‌ی صدا که دگرگونی عظیمی در صنعت فیلمسازی پدید

آورد، یکی از نتایج این رشد در بخش فنی و پشتیبانی صنعت سینما بود. طی دهه‌های سی و چهل این شرکت های فنی و بخشهای فنی استودیوها به نوآوری‌های خود ادامه دادند. در نتیجه ی تلاش‌های استودیوها و تولید کنندگان مهم تجهیزات سینمایی، نهادهای هماهنگ کننده‌ای چون "آکادمی علوم و هنرهای سینمایی"، تکنولوژی سینما روز به روز متنوع‌تر و پیشرفته‌تر شد.

ضبط صدا: روشهای ضبط صدا مرتب بهتر می‌شد. میکروفون‌های اولیه همه سویه بودند و سر و صدای ناخواسته‌ی کارکنان و تجهیزات را هم ضبط می‌کردند. به تدریج میکروفون‌های یک سویه ساخته شدند که می‌شد آنها را به سمت منبع صوتی دلخواه نشانه رفت. با پیشرفت فنون ضبط صدا، موسیقی فیلم هم مانند تدوین، طراحی صحنه، و دیگر فنون سینمایی در خدمت روایت فیلم قرار گرفت و توجه بیننده را بیش از قبل به فیلم جلب کرد.

حرکت دوربین: بسیاری از فیلم های ناطق اولیه دارای حرکت دوربین هم بودند، اما فیلمسازان ناچار بودند برای اجرای این حرکات یا ابتدا صامت فیلمبرداری کنند و بعد صدا را اضافه کنند، یا وسائل مفصلی برای حرکت دادن اتاقک حجیم و دست و پا گیر دوربین ابداع کنند. این ناهماهنگی به احساس تداوم فیلم لطمه می‌زد. بعدها حرکت "کرین" هم متداول‌تر شد.

تکنی کالر: بی تردید چشمگیرترین نوآوری این دوره فیلمسازی رنگی بود. دیدیم که چگونه در دوران صامت از فرآیندهای غیر عکاسیک گوناگون برای رنگ زدن به فیلم ها بعد از فیلمبرداری آنها استفاده می‌کردند. در دوره‌ی سینمای صامت کوشش‌هایی هم برای ابداع روشهای فیلم رنگی عکاسیک به عمل آمد. در سال های 1920 روش دو نواره‌ی شرکت تکنی کالر گاهی در فیلم های هالیوود به کار می‌رفت و تا اوایل دوره‌ی ناطق هم ماند. اما این روش گران بود. و از طرف دیگر همه‌ی رنگها را به نارنجی مایل به بنفش و آبی مایل به سبز برمی‌گرداند. توانایی تکنی کالر در تولید رنگ های روشن و اشباع شده به این معنا بود که برای بعضی از

فیلم ها استفاده ار این روش فیلم رنگی به افزایش هزینه (که 30 درصد بالاتر از فیلم سیاه و سفید بود) می ارزد.

جلوه‌های ویژه: اصطلاح "جلوه‌های ویژه" وقتی در بحث از فیلم های دهه‌ی 1930 به کـار مـی‌رود، معمـولاً فیلم هایی مانند "کینگ کونگ" و "جادوگر شهر زمرد" را به یاد می آورد. جلوه‌های ویـژه معمـولاً مسـتلزم ترکیب تصاویر جداگانه فیلمبرداری شده به یکی از این دو روش بود: "بک پروژکشن" یا" چاپ اپتیک".

در روش بک پروجکشن بازیگران در استودیو ایفای نقش می کردند و در این حال تصـویر دیگـری کـه قـبلاً تصویربرداری شده بود بر پرده ای پشت سر آن ها به نمایش در می آمد. در روش چاپ اپتیکی گزینـه هـای بیشتری برای فیلمبرداری دوباره و ترکیب تصویرها با هـم وجـود داشـت. فیلمبـردار در موقـع فیلمبـرداری بخشی از عدسی را به کمک نقابی می پوشاند و به این ترتیب قسمتی از قاب تصویر را نور نمی داد؛ مسـئول جلوه های ویژه در مرحله بعد این قسمت خالی را با نقاشی پر می کرد.

سبک‌های فیلمبرداری

در نخستین سال های دهه‌ی سی بیشتر فیلمبردارها در پی تصویر "نرمی" بودند که مهمترین گرایش سبکی سال های 1920 بود. اما در دهه‌ی 1930 حالت نرم تصویر از یک سو تعدیل و از سوی دیگر فراگیرتر شد. کارشناسان فیلمبرداری دیگر به اندازه‌ی سال های پیش از آن همه صافی یا نقاب‌های شیشه‌ای اندوده و تحریف کننده استفاده نمی‌کردند. به جای این کار لابراتوارهای استودیوها معمولاً فیلم را چنان ظاهر و چاپ می‌کردند که کمی خاکستری و نرم جلوه کند. علاوه بر این، در سال 1931 ایستمن کداک، فیلم خام "پانکروماتیک" فوق حساسی به بازار فرستاد که برای گرفتن صحنه‌هایی که با آمدن صدا الزاماً با چراغ‌های نوع التهابی به شیوه‌ی پخش‌تری نورپردازی می‌شدند، مناسب بود. برخی فیلم ها برای خلق حال و هوای عاشقانه و با شکوه از تصاویر کم کنتراست پر تلالو استفاده می‌کردند که کمتر محو بودند؛ اما کماکان از سیاه و سفید کاملاً متمایز پرهیز می‌کردند.

بیشتر فیلم‌سازان دهه‌ی 1930 هالیوود بازیگران را در ژرفای محددودی کنار هم جمع می‌کردند. و بعد به شیوه‌ی نما/نمای عکس از یکی به دیگری برش می‌زدند. اما فیلمسازانی هم بودند که ترکیب بندی تصویرهای‌شان از عمق بیشتری برخوردار بود؛ پیش زمینه‌ی تصویر گاهی واضح (فوکوس) نبود، اما گاهی هم از عمق میدان وضوح استفاده می‌کردند. کارگردان ارسن ولز و فیلم‌بردارش گرگ تولند این گونه نماهای دارای عمق میدان وضوح را یک گام به پیش بردند و در فیلم" شهروند کین" به وفور از این گونه نماها استفاده کردند. در بسیاری از نماهای دارای ژرفای وضوح "شهروند کین" از چاپ اپتیک برای ترکیب دو سطح متفاوت تصویر که جداگانه فیلمبرداری شده‌اند استفاده شده است. در برخی نماها عناصر پیش زمینه بسیار نزدیک به عدسی چیده شده‌اند و عناصر پس زمینه در فاصله‌ای قابل توجه با آنها جای گرفته‌اند، و با

این همه، همه چیز کاملاً واضح است. ولز در دومین فیلم خـود "خـانواده‌ی باشـکوه آمبرسـون" موفـق شـد نماهای ژرف بسیاری با وضوح فوق‌العاده بگیرد، بدون اینکه از حقه‌های فیلم‌برداری استفاده کند.

روی هم رفته، نوآوری فنی دوره 1930 تا 1945 رویکرد کلاسیک هالیوود به فیلمسازی را به طور بنیـادی تغییر نداد. کنش روایی و روان شناختی شخصیت همچنان در کانون این نوع فیلمسازی جای داشت و قواعد حفظ تداوم مکان همچنان مسلط باقی ماندند. صدا، رنگ، عمق میدان وضوح و دیگر فنون، سبک کلاسـیک هالیوود را تقویت کردند.

نوآوری‌ها و تحولات در زمینه‌ی ژانر

بسیاری از ژانرهای دوران صامت بدون وقفه در سینمای ناطق ادامه پیدا کردند. اما تحولات فنی در صنعت فیلمسازی و تحولات اجتماعی‌ای که در حوزه وسیع تر پیش آمدند، باعث شدند ژانرهای تازه‌ای سر برآورند و شاخه‌های تازه‌ای در ژانرهای قدیمی پیدا شوند.

موزیکال: پیدایش صدا فیلم موزیکال را به یکی از ژانرهای مهم تبدیل کرد. برخی از نخستین موزیکال‌های جُنگ مانند فقط مجموعه‌ای از آوازها را کنار هم می‌چیدند. دیگر فیلم های موزیکال، داستانهایی درباره‌ی ماجراهای پشت صحنه ی دنیای موسیقی تعریف می‌کردند. موزیکال‌های اُپِرِت مانند هم بودند که داستانشان در مکانهای خیالی بود.

کمدی‌های خل بازی: در این کمدی زوج رمانتیکی که در کانون فیلم قرار دارند آدم های عجیب و غریبی هستند که معمولاً به شیوه‌ی اسلپ استیک (بزن بکوب) به تصویر کشیده می‌شوند. ماجرای این فیلم ها معمولاً در اقشار مرفه جامعه می‌گذشت.

سینمای وحشت: در نخستین سال های سینمای ناطق سینمای وحشت به یکی از ژانرهای مهم تبدیل شد. در دهه‌ی 1920 هم تعدادی فیلم ترسناک، بیشتر در یونیورسال و با شرکت لون چَنی، ساخته شده بود.

سینمای اجتماعی: رکود اقتصادی توجه همگان را به مشکلات اجتماعی جلب کرد و بسیاری از فلیم های دهه‌ی 1930 غالباً با سبکی واقع گرایانه که از واقع گریزی مرسوم این دوره به کلی دور بود، به این معضلات می‌پرداختند. بعد از اینکه ایالات متحده وارد جنگ شد، با رونق اقتصادی و کاهش بیکاری، از تعداد فیلم های اجتماعی هم کاسته شد.

فیلم گانگستری: ژانری که تا حدودی با فیلم اجتماعی در ارتباط بود، ژانر فیلم های گانگستری بود. هر چند در سینمای صامت هم گاهگاه فیلم هایی درباره‌ی خرده تبهکاران خیابان‌ها ساخته می‌شد.

فیلم نوآر: روایت های تلخ و شیرین فیلم های گانگستری بعدها تا حدودی مورد استفاده فیلم نوآر قرار گرفتند. فیلم نوآر (فیلم سیاه) اصطلاحی بود که منتقدان فرانسوی برای نامیدن گروهی از فیلم های امریکایی در سالن های جنگ ساخته شد. "نوار" به معنای "سیاه" یا "تیره" است، اما مفهوم "گرفته و تلخ" هم از آن استنباط می‌شود.

فیلم نوآرها هم مانند سرمشق های ادبی شان عمدتاً مخاطب مرد را مد نظر داشتند. قهرمانان آن ها بی بروبرگرد مرد هستند؛ معمولاً کارآگاه ها یا تبهکارانی که وجه مشخصه شان بدبینی، بدگمانی به خویش، یا نگاهی تلخ و غیر احساساتی به دنیا است. در این فیلم ها زن ها معمولاً از نظر جنسی جذاب، اما خیانت پیشه اند؛ آن ها قهرمان فیلم را به مهلکه می کشانند یا برای تحقق اهداف خودخواهانه شان از او بهره برداری می کنند. محل وقوع ماجراهای فیلم نوآر معمولاً شهر بزرگ ایت و زمان معمولاً شب. پیاده روهای باران خورده و خیسی که برق می زنند، کوچه های تاریک و بارهای کثیف محیط معمول این فیلم ها هستند. بسیاری از فیلم های نوآر از زوایای دوربین سربالا و سرپایین، نورپردازی در مایه های تاریک، عدسی های زاویه باز افراطی و فیلمبرداری در محل های واقعی بهره می گیرند، هرچند برخی از آن ها تعداد اندکی از این مشخصات را دارند.

فیلم جنگی: در سال های 1930 تا 1945 فیلم هایی که درباره‌ی جنگ ساخته شدند، تحولات چشمگیری را از سر گذراندند. سرخوردگی از جنگ جهانی نخست به تمالات صلح طلبانه‌ای دامن زد که بر فیلم های دهه‌ی 1930 چیره بود. تا زمان حادثه‌ی پرل هاربر، بیشتر شهروندان ایالات متحده با ورود امریکا به جنگ مخالف بودند. اما بعد از حادثه پرل هاربر صنعت سیمنای امریکا از صمیم قلب از پیوستن امریکا به جنگ حمایت کرد.

در بیشتر فیلم های جنگی نازی ها همچون آدمکش هایی خونسرد نشان داده می شدند. اما لحـن تبلیغـات ضد ژاپنی نژادپرستانه تر بود؛ این فیلم ها بر تصاویر بسیار کلیشه ای استوار بودند.

انیمیشن و نظام استودیویی

پیش از سال 1910 فیلم های انیمیشن تازگی داشتند، اما در دهه‌ی 1930، با رواج تمهیداتی که به صرفه جویی در کار ساخت آنها کمک می‌کردند، آنها به جزیی از همه برنامه‌های نمایش فیلم تبدیل شده بودند. "غول‌ها" و "کوچولوها" همه به طور منظم سریال های کارتون خود عرضه می‌کردند، آنها این فیلم ها را یا از راه قراردادی که با یک شرکت مستقل داشتند تهیه می‌کردند یا در واحدهای تولید انیمیشن خود استودیو.

برخی از این سریال ها به شیوه‌ای فوق العاده استاندارد شده و دارای بازدهی بالا در سیستم های خط تولیدی ساخته می‌شدند. از سال 1930 تا نزدیک چهل سال پال تری مجموعه کارتونهای "تری تن" خود را دو هفته یک بار برای فاکس قرن بیستم تأمین می‌کرد. یونیورسال از سال 1929 تا 1972 کارتونهای والتر لانتز را عرضه می‌کرد؛ معروفترین شخصیت کارتونی لانتز، وودی وودپکر بود که در سال 1941 نخستین بار ظاهر شد. در سر دیگر پیوستار کارتون های بود که در استودیوی والت دیزنی تولید می‌شدند، شرکت مستقلی که اختصاصاً کارتون تولید می‌کرد. در حالی که کلمبیا و شخصیت‌های مشهور کارتونی مانند کریزی، کت، اسکراپی، و دیگران تولید می‌نمود، دیزنی موفق شد در سال 1932 از کلمبیا جدا شود و فیلم هایش را توسط شرکت معتبر یونایتد آرتیستز توزیع کند. منتقدان چهار گوشه‌ی جهان این انیمیشن‌های کوتاه را که با حرکات سیال خود کمترین استفاده را از کلام می‌کردند، به عنوان پاسخی به مسائل سینمای ناطق پرحرف آن روزگار ستودند. دیزنی در عین حال نخستین استودیویی بود که در سال 1932 از کلمبیا جدا شد و فیلم هایش را توسط شرکت معتبر یونایتد آرتیستز توزیع کرد.

منتقدان چهار گوشه‌ی جهان این انیمیشن‌های کوتاه را که با حرکات سیال خود کمترین استفاده را از کلام می‌کردند، به عنوان پاسخی به مسائل سینمای ناطق پر حرف آن روزگار ستودند. دیزنی در عین حال نخستین استودیویی بود که در سال 1932 از فیلم رنگی سه نواره تکنی کالر در فیلم "گل‌ها و درخت‌ها" استفاده کرد. دیزنی در سال 1937 آر.ک.م را به عنوان توزیع کننده‌ی خود انتخاب کرد. حرکتی که باعث شد آر.ک.ا که اوضاع چندان مساعدی نداشت، بعد از پخش نخستین کارتون بلند آمریکایی "سفید برفی و هفت کوتوله" جان تازه‌ای بگیرد. به هر حال، در سال های جنگ کسب و کار هالیوود در اوج شکوفایی بود. این رونق از سال 1945 هم زمان کوتاهی ادامه یافت، اما در سال های آخر دهه، چالش‌های نو به تغییرات بنیادی در صنعت سینمای آمریکا انجامید.

نظام استودیویی بریتانیا

طی دهه‌ی 1930 و اوایل دهه‌ی 1940، نظام استودیویی هالیوود پایه و اساس موفق‌ترین صنعت سینمایی جهان بود. صنعت سینما در جای دیگر شکل های دیگری به خود گرفت. در برخی از کشورها مانند شوروی و آلمان در این دوره انحصارهای دولتی رشد کردند. در کشورهای دیگری مانند فرانسه و مکزیک، تولید کنندگان کوچک فضای استودیویی لازم را اجاره می‌کردند تا به شیوه‌ای غالباً پراکنده و در پی سودهای کوتاه مدت و سریع فیلم بسازند. و باز کشورهای دیگری بودند که نظام فیلمسازی جاافتاده‌شان یا تقلیدی از نظام استودیویی هالیوود بود و یا واریاسیونی از آن.

طی این سال ها نظام استودیویی بریتانیا به تدریج به مشابه ناپایدارتر نظام هالیوود شباهت پیدا کرد. چند شرکت بزرگ بودند که به شیوه‌ی عمودی ادغام شده بودند؛ چندین شرکت متوسط که سالن سینما نداشتند؛ و تعداد زیادی تهیه کننده‌ی کوچک مستقل. برخی ازشرکت ها، به خصوص شرکت های کوچک‌تر، کارشان را روی تولید فیلم های سهمیه‌ای بزن برویی متمرکز کرده بودند. برخی دیگر از استودیوهای بریتانیا تولید فیلم های متوسط الحال با بودجه‌های نه چندان بالا را برگزیدند که هدفشان به دست آوردن سود اندکی تنها از محل فروش در بازار بریتانیا بود. برخی دیگر کوشیدند راهبرد تولید فیلم های گرانقیمت را در پیش بگیرند، با این امید که به بازار امریکا راه باز کنند. هرچند همه‌ی این شرکت ها تا حدودی با هم رقابت داشتند، اما در عین حال با یکدیگر الیگوپولی نه چندان مستحکمی را تشکیل می‌دادند. شرکت های بزرگ معمولاً به یکدیگر و به شرکت های مستقل کوچک‌تر فضای استودیویی اجاره داده می شدند. مقررات سهمیه بندی چنان بود که برای همه جا وجود داشت.

علاوه بر فیلم های سهمیه‌ای بزن برویی تعدادی فیلم آبرومند با بودجه‌های متوسط هم ساخته می‌شد. بازیگران این فیلم ها معمولاً ستاره‌های تالارهای موسیقی مانند جرج فورمبی و جک هالبرت بودند. این‌ها در بریتانیا هواخواهان زیادی داشتند. اما طنز آنها به گونه‌ای بود که در جاهای دیگر درک نمی‌شد. چندی نگذشت که از میان سازندگان این فیلم های بی تکلف کارگردان های مهمی سر برآوردند.

نوآوری درون صنعت: نظام استودیویی ژاپن

استودیوی فیلمسازی بریتانیا از به دست آوردن ثباتی که هالیوود داشت ناتوان ماندند، اما ژاپن در این کار موفق شد. رشد صنعت فیلمسازی بعد از زمین لرزه 1923 و پیدایش فیلم ناطق، به تحکیم نظام استودیویی نیرومندی انجامید که تا حدود زیادی به نظام استودیویی هالیوود می‌ماند. اشتهای تماشاگران ژاپنی برای تماشای فیلم همچنان سیری ناپذیر باقی ماند. در اواسط دهه‌ی 1930 کسادی اقتصادی داشت از میان می‌رفت و سینما رفتن به جزیی از زندگی شهری بدل شده بود. بعد از زمین لرزه سال 1923، بازسازی توکیو با گسترش فرهنگ عامه پسند غربی همراه بود و عشق شورانگیز به لباس های غربی، موسیقی جاز، ویسکی و انواع مد در تمامی سال های دهه‌ی سی ادامه یافت. موفقیت‌های یاماناکا، گوشه، و ناروسه استودیوها را در سیاست خود در زمینه‌ی ترغیب کارگردان ها به تخصص پیدا کردن در ژانرهای معین و پرورش سبک های شخصی راسخ تر ساخت.

این کار باعث متمایز شدن محصولات شرکت می‌شد و برای علایق سینماروهای پروپاقرص خوراک فراهم می‌کرد. علاوه بر این، بسیاری از کارگردان های "جیدای گکی" ها کارشان را در دهه‌ی 1920 شروع کرده بودند، یعنی زمانی که نوآوری در زمینه‌ی ژانر و اصالت سبک ارج و حرمتی داشت. در نتیجه، فیلم های ژاپنی دهه 1930 در زمینه‌ی داستان گویی و تکنیک بیش از آنچه در سینمای ناطق بسیاری از کشورهای غربی معمول بود، تجربه می‌کردند. حمله‌ی سراسری ژاپن به چین در سال 1937 نشانه شروع جنگ در منطقه اقیانوس آرام بود. دولت ژاپن احزاب سیاسی موجود را ممنوع کرد؛ اتحاد خود را با آلمان نازی و ایتالیای فاشیست تحکیم نمود و تمامی نیروهای داخلی را حول یک نظام اقتصادی جنگ بنیاد، بسیج کرد. با تشدید جنگ با چین دولت شرکت های فیلمسازی را وادار کرد در هم ادغام شوند. در سال 1941 مقامات با یک سازمان سه قسمتی موافقت کردند. همه‌ی شرکت ها در کوشش جنگ مشارکت می‌کردند.

دولت از تولید فیلم های خبری، مستند، و فیلم هایی که به یکـه بـودن هنـر ژاپنـی مـی‌پرداختنـد حمایـت می‌کرد. در اواسط سال 1942 چنین به نظر می‌رسید که ژاپن امپراطوری جدیدی است که بر جزایر مهم بر اقیانوس آرام، و همچنین بر سیام ، برمه، سنگاپور، ویتنام، هنگ کنگ، تایوان و بخش های بزرگـی از چـین مسلط است.

هندوستان: فیلم های اسطوره‌ای، فیلم های ایثار ، فیلم های اجتماعی

در هندوستان که دوازده زبان عمده و بیست زبان کم اهمیت‌تر دارد، سینمای صامت سرگرمی فراگیری بود. تصاویر بار اصلی قصه را به دوش می‌کشیدند و فیلم ها طرح اصلی قصه‌ها را از حکایت‌های حماسه‌های آشنای "رامایانا" و "ماهابهاراتا" می‌گرفتند. میان نوشته‌ها گاهی به چهار زبان می‌آمدند و گاهی مفسری به سبک بنشی‌های ژاپنی نمایش فیلم بر پرده را همراهی می‌کرد؛ این گونه سینمای صامت هند توانست تماشاگرانی در مقیاس ملی پیدا کند. تهیه کنندگان هندی در پی این بودند که از نظام استودیویی هالیوود تقلید کنند، اما نمی توانستند ادغام عمودی به شیوه‌ی الیگوپولی را محقق سازند. زنجیره سینماهای "مادان"، نیرومند ترین شبکه سالن های سینمای کشوری در اواخر دهه‌ی 1920، کوششی در این زمینه کرد. در ابتدا تهیه کنندگان بر بازار مسلط بودند. در اواسط دهه‌ی 1930 شرکت های فیلمسازی هند سالانه 200 فیلم تولید می‌کردند؛ بیشتر این فیلم ها به زبان هندی بودند. هر چند در سال های 1930 و 1940 تعداد سالن های سینما هم افزایش پیدا کرد. اما رشد آنها با گسترش تولید و افزایش جمعیت شهرنشین برابری نمی‌کرد. سینما داران برای به دست آوردن محبوب ترین فیلم ها دیوانه‌وار با هم رقابت می‌کردند. شرکت های تولید فیلم با استفاده از روش "بلوک بوکینگ" (فروش درهم) اراده‌ی خود را بر سینما داران تحمیل می‌کردند. موفقیت فیلم ناطق هندی بیش از هر چیز مدیون صحنه‌های رقص و آواز آن بود. نمایش‌های عامه پسند هنری و تئاتر سانسکریت بر موسیقی استوار بودند؛ این سنت‌ها راه خود را به سینما گشودند. ژانرهای دهه‌ی 1930 در دوره‌ی سینمای صامت شکل گرفته بودند. فیلم های "اسطوره‌ای" که بر اساس طرح‌هایی بر گرفته از افسانه‌ها و حماسه‌های ادبی هند ساخته می‌شدند، از زمان پهالکه از ارکان سینمای هند محسوب می‌شدند. فیلم های "اجتماعی"، ملودرام‌هایی رمانتیک که در زمان معاصر می‌گذشتند، در اواسط سال های 1920 پا به میدان گذاشتند و در دوران سینمای ناطق به ژانر

مهمی بدل شدند. یکی دیگر از ژانرهای مهم سینمای هند فـیلم هـای "ایثـار گونـه" بودنـد؛ داسـتان‌هـایی درباره‌ی شرح احوال چهره‌های دینی. مقارن سال 1939 بـه نظـر مـی‌رسـید کـه صـنعت سـینمای کشـور تندرست و سرحال است. اما رونق اقتصادی زمان جنگ این را هم نشـان داد کـه وضـعیت سـینما همچنـان متزلزل است.

چین: فیلمسازی در منگنه چپ و راست

دوران کوتاهی در دهه‌ی 1930 سرمایه گذاران چینی کوشیدند با وجود دشواری‌های بسیار نظام استودیویی کوچکی راه بیاندازند. در سال های دهه 1920 تولیدات سینمایی چین میان شرکت هایی تقسیم شده بود که هر یک چند فیلمی را می‌ساختند و بعد از میدان رقابت بیرون رانده می‌شدند. نیاز بازار بیشتر از راه واردات فیلم های عمدتاً امریکایی تأمین می‌شد. در سال 1929، تنها 10 درصد 500 فیلمی که در چین به نمایش درمی‌آمد محصول چین بود. ورود صدا تا حدودی باعث رونق فیلمسازی داخلی شد. هر چند مخاطبان با سواد شهری با فرهنگ غربی مأنوس بودند، بسیاری از دهقانان و کارگران خواهان داستان‌های آشناتری بودند و نمی‌توانستند زیرنویس‌ها را بخوانند. دو شرکت چینی عمده وجود داشت، هر چند هیچ‌یک به صورت عمودی ادغام نشده بودند. به هرحال، اوضاع سیاسی زمان طوری بود که مناقشه به این نظام تزریق می‌کرد.

حکومت ملی گرای دست راستی چیان کای- شک به قصد کنترل سینمای کشور سانسور شدیدی به راه انداخت. در نتیجه چپ گرایان فعال در استودیوهای فیلمسازی ناچار شدند افکار خود را با ظرافت هرچه تماتر در فیلم ها بگنجانند. رهبر گروه فیلمسازان چپ، خیا یان به مقام سرپرست بخش فیلمنامه نویسی شرکت مینگ خینگ رسید. در سال 1937، چنین به نظر می‌آمد که عناصر چپ گرای سینمای جین دوباره سر بلند می‌کنند. خیابان دوباره به استخدام مینگ خینگ درآمد که دو فیلم پر فروش و جنجال برانگیز به بازار فرستاد. به طور کلی صنعت سینمای چین در اواخر دهه‌ی 1930 در حال گسترش بود. اما ژاپنی‌ها در سال 1937 شانگهای را تصرف کردند. همه‌ی شرکت های تولید فیلم جز خین هوا (که آن هم در سال 1924 بسته شد) تولید را متوقف کردند. برخی دیگر به اراضی حکومت گومین دان پناه بردند.

بسیاری از کسانی که در شرکت مینگ خینگ کار کرده بودند، در دوره‌ی بعد از انقلاب کمونیستی سال 1949 به فیلمسازان مهمی بدل شدند. به طور کلی در تمام این سال ها، صنعت سینمای چین می‌کوشید به شیوه‌ای گسترش یابد که تقلیدی باشد از مدل‌های غربی، اما همواره تحت الشعاع اوضاع سیاسی قرار می‌گرفت.

اتحاد شوروی: رئالیسم سوسیالیستی و جنگ جهانی دوم

در سال های 1930، دیکتاتورهای چپ و راست، هدایت سینمای ملی را در چند کشور، به طور مشخص در شوروی، آلمان و ایتالیا به دست گرفتند. دولت‌ها سینما را چونان وسیله‌ای برای تبلیغات عقیدتی و سرگرمی به کار گرفتند و این هر دو کارکرد، در زمان جنگ هم ادامه یافت. کنترل دولتی شکلهای گوناگونی به خود گرفت. دولت شوروی در سال 1919 دارایی‌های صنعت سینمای کشورهایی را که اتحاد جمهوری‌های شوروی را تشکیل می‌دادند تصرف و آنها را ملی کرد. نخستین برنامه‌ی پنج ساله در سال 1930 صنعت سینمای شوروی را در قالب یک شرکت به نام "سویوزکینو" متمرکز ساخت. هدف این بود که کارایی صنعت سینما افزایش پیدا کند و اتحاد جمهوری‌های شوروی از واردات تجهیزات و فیلم خام بی نیاز شود. صنعت سینمای شوروی برای اینکه بتواند بر بازار داخلی مسلط شود، باید تولید را افزایش می‌داد. رئالیسم سوسیالیستی رویکرد زیبایی شناختی‌ای بود که در سال 1934 توسط کنگره‌ی نویسندگان شوروی طرح شد. نویسندگان و هنرمندان همه‌ی رشته‌ها موظف شدند در آثار خود به اهداف حزب کمونیست خدمت و از یک رشته اصول رسمی مبهم پیروی کنند. این سیاست تا اواسط دهه‌ی 1950 کمابیش به قوت خود باقی ماند. نظریه‌ی جدیدی به زودی در عرصه‌ی سینما هم به کار بسته شد. در "کنفرانس خلاقه سراسری گارگرانان سینمای شوروی" در ژانویه 1935 رئالیسم سوسیالیستی به سیاست رسمی شوروی بدل گشت. موفقیت بی نظیر "چاپایف" فیلم های جنگ داخلی را به ژانر مهمی در سینمای رئالیسم سوسیالیستی بدل ساخت. هر چند مردم در سال های جنگ داخلی رنج و مشقت بسیاری متحمل شده بودند، اما بسیاری از پیشکسوتان این جنگ به آن چونان دوره پیش از استالین می‌نگریستند که در آن اهداف کمونیستی روشن بودند و پیشرفت سریع امکانپذیر بود. "چاپایف" در تبدیل فیلم زندگی نامه‌ای به

یک ژانر مهم هم نقش داشت. شخصیت‌های برجسته‌ای کـه از انقـلاب حمایـت کـرده بودنـد مـی‌توانسـتند موضوع فیلم های زندگی نامه‌ای قرار بگیرند. ماکسیسم گـورکی بـه عنـوان بزرگتـرین نویسـنده‌ی رئالیسـم سوسیالیستی تبلیغ می‌شد و رمان او "مـادر" کـه در سـال 1906 نوشـته شـد، اسـاس فـیلم سـال 1926 پودوفکین بود که اثر نمونه‌ی این مکتب به حساب می‌آمد.

رئالیسم سوسیالیستی رویکرد زیبایی شناختی ای بود که در سال 1934 توسط کنگره نویسندگان شـوروی طرح شد. ژدانُف، از مقام از مقامات فرهنگی شوروی این موضوع را تشریح کرد. نویسندگان و هنرمندان همه رشته ها نیز موظف شدند در آثار خود به اهداف حزب کمونیست خدمت و از یک رشته اصول رسمی مـبهم پیروی کنند. این سیاست تا اواسط دهه 1950 کمابیش به قوت خود باقی ماند. نظریـه جدیـد بـه زودی در عرصه سینما هم به کار بسته شد.

هنرمندان ناچار بودند از سیاست ردالیسم سوسیالیستی هواداری کنند. استالین همچون دیکتاتور تمام عیـار حکومت می کرد و سیاست های دولت با سرکوب خشن در همه زمینه ها جـاری مـی شـد. و از سـال هـای 1920 سیاست "تصفیه" کادرهای حزبی دنبال می شد.

اصل محوری رئالیسم سوسیالیستی "پارتی ای نوست" بود که می توان آن را به تقریب به "ذهنیت حزبـی" ترجمه کرد.

سینمای افریقا در دهه 1980

افریقا بیش از مناطق دیگر جهان سوم در شرایط توسعه نیافتگی باقی مانده بود. 10 درصد جمعیـت جهـان درآفریقا زندگی می‌کردند، اما تنها یک در صد از تولید و تجارت دنیا به این قاره اختصاص داشت. بـه خـاطر همین فقر فراگیر بود که تا اواسط دهه 1970 در بیشتر کشورهای اغریقایی هیچ فیلم بلنـدی تولیـد نشـده بود. جمعیت بسیاری از کشورهای قاره اندک و تعداد سالن های سینمایی آنها محدود بود. سنگال، الجزایـر،

و تونس واردات‌ها و توزیع فیلم را ملی کردند. برخی از کشورها حتی تولید را هم ملی کردند. بورکینافاسو با وجود اینکه کشور بسیار کوچکی بود به مرکز اداری سینمای آفریقای سیاه بدل شد. به این ترتیب اهمیت جشنواره سالانه‌ی او گادوگو افزایش یافت و این کشور صاحب یک مدرسه سینمایی و یک استودیوی فیلم مجهز شد. اما روی هم رفته اتحادیه‌های قاره‌ای و حمایت‌های دولتی نتوانستند تولید فیلم را افزایش دهند و امکانات توزیع را بهبود بخشند. اواخر دهه‌ی 1980 شاهد همکاری اندکی بین کشورهای افریقایی بود. کشورهای فرانسوی زبان شمال افریقا که به مغرب مشهور است برای رشد سینما موقعیت نسبتاً مساعدی داشتند. در مراکش تهیه کنندگان خصوصی چند فیلم سرگرم کننده عامه پسند بر اساس سر مشق ملودرام‌ها و موزیکال‌های مصری ساختند. الجزایر از نظر حجم تولید در جهان عرب-افریقایی مقام دوم را داشت. وجود 300 سینما در کشور پایه نسبتاً محکمی از حیث تعداد تماشاگر برای صنعت سینمای این کشور فراهم می‌آورد. سینمای عامه پسند هم با کمدی‌های هزل‌آمیز و تریلرهای سیاسی در حال و هوای کارهای گوستاگاوراس، شاهد یک دوره شکوفایی بود. بر عکس آفریقای شمالی، تعداد کمی از فیلم های افریقای سیاه در حال و هوای بازار انبوه بودند. کارگردان نیجریه‌ای الا بالوگون فیلم های موزیکال بر اساس تئاتر یوروبا تولید کرد. فیلم هاتی با جهت گیری عامه پسند کمتر، عمدتاً از کشورهای فرانسوی زبان افریقا، در سطح بین المللی هم جلب توجه کردند. فیلم های افریقای سیاه ککه در دهه‌های 1970 و 1980 در جشنواره‌ها نشان داده می‌شدند، راه‌هایی برای یک سینمای پسا استعماری پیش می‌نهادند. مخاطبان بین المللی البته برخی از ظرافت‌های فرهنگ بومی و اشاره‌های خاص را نمی‌گرفتند، اما تقابل‌های تکرار شونده در این فیلم ها- سنت در برابر مدرنیته، روستا در برابر شهر، فرهنگ بومی در برابر تحصیلات غربی، ارزش‌های جمعی در برابر فردگرایی- به قدر کافی روشن بودند. فیلمسازی در آفریقای سیاه از اواسط دهه 1970 به بعد عمدتاً راه تفسیری سیاسی و انتقاد اجتماعی خصلت نمای سینمای جهان سوم در اواخر

دهه‌ی 1960 را دنبال کرده است تا آنکه در سال های 1980 حجم تولید در کشورهای آفریقای سیاه به ده فیلم در سال محدود ماند.

سینمای آلمان تحت حکومت نازی‌ها

با وجود اینکه بسیاری از فیلمسازان آلمانی در سال های 1920 کشورشان را به قصد هالیوود تـرک کردنـد، در فاصله ی سال های 1930 تا زمان به قدرت رسیدن نازی‌ها در سال 1933 چندین فیلم مهـم در آلمـان ساخته شد. برخی از این فیلم ها کار کارگردان های پیشکسوت دوران سینمای صامت بود، اما برخی دیگر را کارگردان های تازه به میدان آمده ساختند. هرچند آلمان با حکـومتی نسـبتاً لیبـرال از جنـگ جهـانی دوم بیرون آمد، در طول سال های دهه‌ی 1920 جوّ سیاسی کشـور بـه سـمت راسـت گرویـد. در سـال 1933

کنترل مجلس قانونگذار آلمان به دست حزب ناسیونال سوسیالیست کارگران آلمان مشهور بـه حـزب نـازی افتاد و آدولف هیتلر صدر اعظم آلمان شد.

ایدئولوژی نازی بر ناسیونالیسم افراطی استوار بود. حکومت نازی تأثیر عمیقی بر صنعت فیلمسازی گذاشـت. با این همه، تعداد فیلم های تولید شده در آلمان تقاضای کنترل را برآورده نمی‌کرد، و تولید فـیلم بـا شـروع جنگ در سال 1939 سقوط کرد. اما نازی‌ها در کنترل نوع فیلم هایی که ساخته مـی‌شـد موفـق‌تـر بودنـد. مشهورترین فیلم های ژانر "دشمن" چند فیلم بلند ضدیهودی بودند. سنت موزیکال‌های آلمانی که در اوایل دوران ناطق در آلمان شروع شده بود در رایش سوم ادامه یافت.

بعد از تصرف آلمان به دست نیروهای متفقین،آنها با این مسأله رویاروی شدند که با آدم‌هایی که در سـاخت فیلم های نازی مشارکت کرده بودند چه بکنند. "گوبلز" کارش از مجازات گذشـته بـود؛ او در زمـان سـقوط برلین خودکشی کرده بود. برخی از فیلمسازان از آلمان فرار کردند. کـارل ریتـر، کـارگردان "جی،پی،یـو" و یکی از محبوب‌ترین کارگردان های دوران نازی‌ها، به عنوان تبعیدی به آرژانتین رفت.

ویت هارلان تنها فیلمسازی بود که به طور رسمی علیه‌اش کیفرخواست صادر و محاکمه شـد. مـدارک قابـل ملاحظه‌ای وجود داشت حاکی از اینکه "زیویس جهود" برای تحریک یهودیـان بـه اردوگـاه‌هـای مـرگ بـه نمایش عمومی در آمده است. تعیین اینکه چنین فیلمسازانی تا چه اندازه با دل و جان با نـازی‌هـا همکـاری می‌کردند عملاً دشوار است. تردیدی نیست که تعدادی از آنها در دفاع از خود واقعیت را تحریـف کردنـد. بـا اینکه او خود شخصاً فیلم "المپیا" را تأمین مالی کرده بود، در حالی کـه مقـدار معتنـابهی سـند و مـدرک وجود دارد که خلاف این را ثابت می‌کند.

ایتالیا: تبلیغات سیاسی در برابر سرگرمی

در سال 1930 نویسنده‌ای ایتالیایی گله کرد که "چرا نباید سینمایی ملهم از انقلاب بزرگ فاشیستی وجود داشته باشد که بتواند با سینمایی که از انقلاب کمونیستی الهام می‌گرفت برابری کند؟" پرسش معقولی است، چون موسولینی در سال 1922 قدرت را به دست گرفت، یعنی پنج سال بعد از انقلاب بلشویکی و یک دهه پیش از به قدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان. در پایان دهه‌ی 1920 یکی از سرمایه‌داران به نام استفانو پتالگو تصمیم گرفت با تشکیل شرکتی با ساختار ادغام عمودی سینمای ایتالیا را زنده کند. چون کسادی اقتصاد ایتالیا را فرا گرفت، دولت بسیاری از صنایع را تحت حمایت خود گرفت. رشته‌ای از قوانین مصوب سال های 1931 تا 1933 اقداماتی برای حمایت از سینما اندیشیدند و دولت نیز سوبیسیدهایی متناسب با فروش گیشه برای فیلم ها در نظر گرفت و دیدگاه های فردی دولت را به اتخاذ سیاست های جدیدی وا داشت.

سرمایه گذاری دولت در صنعت فیلمسازی برای سینمای ایتالیا اعتبار جهانی به همراه آورد. بی ینال هنری ونیز، همین طور جشنواره سینمایی ونیز، نام ایتالیا را به عنوان کشوری مدرن و جهان وطن بر سر زبان ها انداخت. مؤسسه ی LUCE که تولید فیلم های مستند و خبری را در دست داشت، تنها اقدام جدی دولت بر متمرکز ساختن تبلیغات سیاسی-ایدئولوژیک بود. موفقیت ایتالیا در میدان‌های نبرد در فاصله سال های 1940 تا 1942 به سینمای آن رونق بخشیده بود. یک جریان سینمایی نو پا به پای گذشته، به سنتهای تئاتر سده‌ی نوزدهم نظر داشت. این جنبش را به خاطر کشش های تزیینی و دوری جستن از واقعیت‌های اجتماعی، "کالیگرافیسم" می‌نامیدند. اما نسل جوان بیشتر به مزایای هنر رئالیستی اعتقاد داشت.

نویسندگان ایتالیایی تحت تأثیر همینگوی، فاکنر، و دیگر نویسندگان امریکایی خواهان بازگشت به سنت ایتالیایی ناتورالیسم منطقه‌ای بودند.

سینمای ایتالیا هرگز به سینمای دولت محوری مانند سینمای آلمان یا شوروی بدل نشد. موسولونی هم مانند استالین همه فیلم هایی را که در کشور تولید می شد پیش از نمایش شخصاً می دید، اما تقریباً هیچگاه نمایش فیلمی را ممنوع نکرد.

فیلمسازان مشتاق تحت تأثیر فیلم‌ای جنبش مونتاژ شوروی که در "مرکز تجربی" نمایش داده می‌شدند، رئالیسم شاعرانه ی فرانسه، و کارگردان های پوپولیست امریکا، مانند کاپرا و ویدور، قرار می‌گرفتند. در 1945 خاطرات مقاومت و تصاویر سینمایی که زندگی روزانه را ضبط می‌کرد منابع جنبش نئورئالیسم را تشکیل داد.

فرانسه، 1930 تا 1945

رئالیسم شاعرانه، جبهه خلق و اشغال

فرانسه آثار کسادی اقتصاد را نسبتاً دیر احساس کرد. ورشکستی بانک‌ها از اواخر سال 1930 شروع شد و تولید از سال 1931 شروع به سقوط کرد. دولت در رویارویی با این اوضاع ناکام ماند و کسادی اقتصادی در طول سال های 1930 ادامه یافت. صنعت سینما به شدت از رکود اقتصادی صدمه دید و بخش تولید آن که از اول هم متزلزل بود، باز هم بیشتر پاره پاره شد. مشارکت فرانسه در جنگ جهانی دوم از سپتامبر 1939، بیشتر فعالیت‌های فیلمسازی را متوقف کرد. وقتی نیروهای آلمانی در ژوئن 1940 پاریس را گرفتند، حکومت راست گرایی در ویشی واقع در جنوب فرانسه مستقر شد. تولید فیلم در فرانسه از روزهای با شکوه پیش از جنگ جهانی اول که پرده های سینماهای جهان در تسخیر سینمای فرانسه بود به شدت افت کرده بود. بخش تولید سینمای فرانسه، حتی بیش از دهه‌ی بیست، در دست شرکت های کوچک بود. دو شرکت از بزرگترین شرکت های فیلمسازی که در جریان ادغام های دوره‌ی به نسبت سالم اواخر دهه‌ی بیست شکل گرفتند، در اواسط دهه‌ی سی دچار مشکلات جدی شدند.

در اوایل دهه‌ی 1930، گرایش سینمای صامت فرانسه به فانتزی و سوررئالیسم ادامه پیدا کرد. کارهای جان ویگو، بااستعدادترین فیلمساز جوان اوایل دهه‌ی 1930 هم حال و هوای سوررئالیستی داشت. بسیاری از فلیم‌های مهم فرانسه در دهه‌ی 1930 تولیدات استودیویی با کیفیت بالا بودند. برخی از این ها اقتباس های ادبی بودند، مانند "جنایت و مکافات" براساس رمان "داستایوفسکی" که در سال 1935 توسط پی یر شنال اجرا شد. تعداد قابل توجه‌ی از فیلم های فرانسوی با کیفیت این دوره را فیلمسازان خارجی، به خصوص آلمانی ها، ساختند. دیگر فیلمسازان مهاجر، فرانسه را چونان ایستگاهی سر راه ایالات متحده

دیدند. در حالی که تولیدات استودیویی با کیفیت بر تکنیک‌های شسته روفته، داستان‌های رومانتیک و ستاره‌های سینما تکیه داشتند، فیلم هایی هم بودند که تأکیدشان بر رئالیسم زندگی روزمره بود. یکی از برجسته ترین فیلم ها از این دست که نگاهی از سر همدردی با بچه‌ها دارد "مادرانه" ساخته‌ی ژان بنوآلوی و مری اپستین است.

این فیلم یکی از فیلم های انگشت شمار درباره‌ی مستعمره‌های فرانسه در شمال افریقا است که برخوردی توأم با حساسیت به جمعیت بومی مستعمرات دارد. در دهه‌ی 1930 فیلمساز دیگری به میدان آمد که کارش به شدت فرد گرایانه بود و با واقعیت زندگی روزمره مشهور گشته است. به طور کلی بسیاری از فیلم های به یاد ماندنی دهه 1930 فرانسه به جریانی تعلق دارد که به "رئالیسم شاعرانه" مشهور گشته است. در همان اوائل دهه 1930 برخی از پیشگامان رئالیسم شاعرانه فعال بودند.

اما گرایش رئالیسم شاعرانه به طور جدی از اواسط دهه 1930 شروع شد و فیلمسازان اصلی آن ژولین دوویویه، مارسل کارنه و ژان رنوآر بودند. برجسته‌ترین کارگردان سینما در دهه‌ی 1930 فرانسه ژان رنوآر بود. تضاد بین طبقه‌ی اشرافی در حال انحطاط و طبقه‌ی کارگر به شکل خیلی تحقیرآمیزی در آخرین فیلم دهه‌ی سی رنوآر به نام "قاعده‌ی بازی" دیده می‌شود.

فیلمسازی در فرانسه‌ی اشغال شده در حکومت ویشی

در 5 ژوئن 1940 آلمان وارد خاک فرانسه شد و در 14 ژوئن پاریس را گرفت. دو روز بعد حکومت دست راستی فرانسه در ویشی که شهری تفریحی بود برپا شد و به شیوه‌ای که خوشایند آلمانی ها بود بر این منطقه حکومت می‌کرد. صنعت فیلمسازی فرانسه از این حوادث به شدت آسیب دید. در اواخر سال 1940 حکومت ویشی "کمیته‌ی سازماندهی صنعت سینماتوگرافی" را به منظور کنترل صنعت سینما و حمایت از آن تشکیل داد. تهیه کنندگان برای اینکه اجازه‌ی ساخت فیلم بگیرند باید از مراحل متعددی می‌گذشتند و مقررات سانسور تحت حکومت ویشی از مقررات مشابه در مناطق تحت اشغال آلمانی‌ها سخت‌تربود. در جنوب فرانسه تنها چند استودیوی کوچک وجود داشت. هزینه ساخت برخی از این فیلم ها به طور پنهانی از منابع مالی یهودی و امریکایی تأمین می‌شد و برخی دیگر از فیلم ها را سرمایه داران ایتالیایی به صورت علنی تأمین مالی می‌کردند. چون ورود فیلم های امریکایی، بریتانیایی و فرانسوی از حکومت ویشی ممنوع بود، نمایش فیلم در انحصار آلمانی‌ها قرار گرفت. بیشتر فیلم هایی که در دوران جنگ در فرانسه ساخته شدند ملودرام و کمدی‌هایی بودند مشابه آنهایی که پیش از جنگ ساخته می‌شدند. سانسور در حوزه‌های تحت اشغال آلمان و حکومت ویشی فیلمسازان را از نزدیک شدن به موضوع جنگ و معضلات اجتماعی دیگر منع می‌کردند. چشمگیرترین فیلم های این دوره در مقوله فیلم های "پرستیژی" جای می‌گیرند، چیزی نزدیک به آنچه در سال های بعد "سینمای باکیفیت" نام گرفت. این فیلم ها با دکورهای باشکوه و ستاره های بزرگ‌شان، تولیداتی بسیار حرفه‌ای بودند که تصویری نادرست از شرایط بسیار دشوار زندگی ارائه می‌دادند. آنها از واقعیت‌های معاصر بریده و حال و هوای تسلیم رمانتیکی را به بیننده منتقل می‌کردند. اما برخی از فیلم ها را هم می‌شد چنین تفسیر کرد که از مقاومت در برابر اختناق سخن می‌گویند. این‌ها

تمثیل‌های مبهمی درباره‌ی سلطه ناپذیری فرانسویان بودند. مارسل لربیه که از چهره‌های مهم جنبش امپرسیونیستی دهه 1920 فرانسه بود، شخصی ترین فیلم خود تا آن زمان را به نام "شب خیالی" (1942) ساخت. خیالپردازی واقع گریز از گونه‌ای رمانتیک‌تر و سیاه تر در دو فیلم از فیلم های اواسط دوران جنگ به نام های "مهمانان شب" و "بازگشت ابدی" هوایدا است که از ساخته های مارسل کارنه می‌باشد.

چپ گرایان، سینمای مستند و سینمای تجربی 1930 تا 1945

دوره‌ای که از اوایل رکود اقتصادی شروع شد و تا پایان جنگ جهانی دوم ادامه یافت برای فیلمسازانی که بیرون جریان تجاری صنعت سینما کار می‌کردند تحولات عظیمی به همراه آورد. شرایط دشوار اقتصادی و ورود تکنولوژی صدا به عرصه‌ی سینما کار مستقل را برای فیلمسازان منفرد تجربی و مستند سازان آن قدر گران کرد که اُنها عملاً دست از کار کشیدند. نسل فیلم‌سازان تجربی دهه بیست تا حدود زیادی به سمت و سوهای دیگری رو آوردند. اما گروه جدیدی جای آنها را گرفتند که با تجهیزات آماتوری جدید که ارزان‌تر بودند کار می‌کردند. بالا گرفتن کار فاشیسم، جنگ داخلی در چین و اسپانیا، و حرکت جهان به سوی برخوردهای بین المللی، بسیاری از فیلم‌سازان را که گرایش‌های چپ روانه داشتند واداشت کارشان را هرچه سیاسی‌تر کنند. در سال های 1920 و اوایل سال های 1930، فیلم های شوروی، به خصوص فیلم های جنبش مونتاژ، بینندگان خود را در سراسر جهان تکان می‌دادند. برخی از بینندگان این فیلم ها صرفاً به نوآوری‌های سبکی آنها علاقمند بودند، اما برخی دیگر آنها را چونان نمونه‌های نیرومند سینمای چپ تلقی می‌کردند. فیلم‌سازان سیاسی امریکا شروع به برخورد با موضوعاتی چون فقر و نژادپرستی کردند. گروه های کمونیستی در دهه‌ی بیست چند فیلم مستند تولید کرده بودند، اما نخستین اتحادیه عکاسان منظم آنها در سال 1930 شکل گرفت.

فیلمسازی چپ‌ها در آلمان نسبتاً زود شروع شد، چون آلمان نخستین کشوری بود که فیلم های دهه 1920 شوروی به آن وارد شدند. علاوه بر این، با افزایش نفوذ احزاب سیاسی راست آلمان مانند نازی ها در اواخر دهه 1920 و اوائل دهه 1930، حزب کمونیست و سایر گروه های چپ گرای کشور هم فعال تر شدند. در سال 1926 تشکیلات "اعانه بین المللی کارگران" که سازمانی کمونیستی بود با هدف کمک به

رشد اتحاد جمهوری های شوروی به قصد توزیع فیلم های شوروی شرکتی سینمایی بـه نـام "پرومِتِئـوس" تأسیس کرد.

در بلژیک که در جریان جنگ جهانی نخست زمان درازی تحت اشغال آلمان بود، مستندسازان و فیلمسـازان تجربی به سرعت به رشد فاشیسم واکنش نشان دادند.

سینه کلوپ ها و گروهای فیلمسازی سوسیالیستی به خصوص در بریتانیا فعال بودند. ایـن امـر تـا حـدودی واکنشی بود در برابر این واقعیت که در این کشور سانسور شدید مانع از نمایش عمومی شوروی و سایر فیلم های چپ می‌شد. در اکتبر 1929، تعدادی از اتحادیـه‌هـای صـنفی کمونیسـتی "فدراسـیون انجمـن فـیلم کارگری" را بنیان گذاشتند تا شکل‌گیری چنین باشگاه‌هایی را تشویق کنند. جنگ داخلی اسـپانیا در سـال 1936 شروع شد؛ زمانی که فرانسیسـکو فرانکـو، رهبـر فاشسـت‌هـای ایـن کشـور، قیـامی علیـه حکومـت جمهوری‌خواه برگزیده مردم به راه انداخت.

مستندهای تحت حمایت دولت و شرکت های بزرگ

بعد از اینکه فرانکلین در سال 1933 به ریاست جمهوری امریکا رسید، دولت امریکا بیش از پیش به حل مسائل مرتبط به رکود اقتصادی متمایل گشت. در نتیجه برخی از فیلم‌سازان که کارشان را به عنوان اعضای گروه چپ گرای "اتحادیه فیلم و عکس" شروع کرده بودند، به مستند سازی در چارچوب طرح‌های تحت حمایت دولت روی آوردند. در حالی که حمایت ادارات دولتی از فیلم مستند در امریکا عمر کوتاهی داشت، در بریتانیا در اوایل دهه‌ی سی، یک تشکیلات فیلمسازی بزرگ در سطح ملی پا گرفت. تعداد فیلم های مستند کلاسیکی که این تشکیلات تولید کرد آن قدر زیاد بود .که تا مدت‌ها تاریخ نگاران سینما توجه زیادی به این رگه " رئالیستی" سینمای بریتانیا می‌کردند که معمولاً با نادیده گرفتن انواع دیگر فیلمسازی با گرایش های سرگرم کننده در این کشور همراه بود.

بعد از شکست تجاری فیلم موآنا در اواسط 1920، رابرت فلاهرتی مدت کوتاهی در ساخت فیلم "تابو" با مورنائو همکاری کرد. بعد از کناره گیری از این پروژه فلاهرتی مدت کوتاهی بیکار بود. در سال 1931 گریرسون که هنوز سعی می‌کرد تولید فیلم "هیأت بازاریابی امپراطوری" را از نو زنده کند، فلاهرتی را استخدام کرد. شروع جنگ جهانی دوم به طور ناگهانی اوضاع فیلمسازی مستند را تغییر داد و فیلم‌سازان چپ که دولت‌های سرمایه‌داری را آماج حملات خود قرار داده بودند دریافتند که باید به موضع حمایت از نبرد علیه فاشیسم روی بیاورند. پس از آنکه دامنه‌ی جنگ به امریکا کشید، دولت امریکا مستقیماً از هالیوود خواست فیلم هایی در حمایت از جنگ بسازد و پنتاگون از فرانک کاپرا، کارگردان برجسته‌ی استودیو کلمبیا، خواست تعدادی فیلم تبلیغاتی در حمایت از جنگ بسازد. خود کاپرا با درجه‌ی سرگرد وارد خدمت نظام شد. چیزی نگذشت که دیگر کارگردان های هالیوودی هم به خدمت نظام وارد شدند. از جمله ویلیام

وایلر که در نیروی هوایی خدمت می‌کرد. بریتانیا در پی حمله‌ی آلمان به متحدانش در اروپای شرقی، به خصوص لهستان و چکسلواکی، در 3 سپتامبر 1939 به آلمان اعلان جنگ داد. به مجرد شروع جنگ، " واحد فیلم اداره پست" به "واحد فیلم سلطنتی" تبدیل شد که کارش تولید فیلم های مرتبط با جنگ بود. برخی از اعضای این واحد مستند سازانی بودند که با گریرسون کار کرده بودند. در آلمان نیز فیلم های آشکارا تبلیغاتی، بخش نسبتاً کوچکی از تولید سینمایی آلمان را در سال های حکومت نازی‌ها تشکیل می‌دادند. و از طرف دیگر، مستندسازان شوروی رویکرد متفاوتی در پیش گرفتند؛ آنها بر درد و ویرانی ناشی از تجاوز آلمانی‌ها به کشورشان تأکید می‌کردند.

برنامه‌ی هشتاد و هفتم

سینمای تجربی بین المللی

بعد از روزهای پر رونق سینمای آوانگارد در سال های 1920، در دهـه‌ی 1930 شـاهد نـوعی سـقوط ایـن گونه سینما بودیم. هزینه‌های بالاتر فیلم‌سازی ناطق برخی از فیلم‌سازان را بـرای تجربـه در سـینمای نـاطق منصرف ساخت. گروه دیگری از فیلم‌سازان به فیلم های مستند نوع سیاسی‌تر روی آوردند. در اواخر دهـه‌ی 1920 و اوایل دهه 1930، در ایالات متحده نظام حمایتی کوچکی برای فیلمسـازان آمـاتور شـکل گرفـت. فیلم های روایی تجربی چند سمت و سوی متمایز در پیش گرفتند. در سال 1930، شاعر و نقاش فرانسـوی ژان کوکتو نخستین فیلم خود را به نام "خون شاعر" ساخت. لویس بونوئل به عنوان "ناظر" استخدام شد تا در ام.جی.ام فیلمسازی را بیاموزد. بعد از آن، بونوئل به عنوان تـدوین‌گـر و کـارگردان مشـترک روی تعـداد زیادی فیلم اسپانیایی کار کرد. هر چند به ظاهر در این دوره تعداد اندکی فیلم سوررئالیستی ساخته شد، اما این رویکرد به سینما از آن زمان تاکنون همواره تأثیر ژرفی بر سینما گذاشته است. برخـی از برجسـته‌تـرین فیلم های تجربی سال های 1930 از فنون انیمیشن استفاده کردند. این امر تا حدودی معلول ایـن واقعیـت بود که فیلم انیمیشن هزینه دکور، بازیگر، و دیگر لوازم ضروری فـیلم زنـده را نداشـت. بیشـتر انیماتورهـای اروپایی از انیمیشن سنتی که بر روی طلق کار می شد، پرهیز می‌کردند؛ شاید به این دلیل که ایـن تکنیـک را با تجاری‌گرایی هالیوود مرتبط می‌دانستند. اما در عوض، راه‌های اصیل دیگری پیدا کردند تا بتوانند فـریم به فریم حرکت را بیافرینند. نخستین سال های دهه‌ی 1940 برای سینمای تجربی ایالات متحده سال های گذاریی بود. هانس ریشتر به نیویورک آمد و " سیتی کالج اینستیتوت آو فیلم تکنیکـز" (City College Institute of Film Technique) را در سـال 1943 را ه انـداخت. جـایی کـه او بـر آمـوزش ژانرهـای

مختلف فیلمسازی نظارت می‌کرد. بونوئل، دوشامپ، و دیگر هنرمندان اروپایی که از دست نازیسم گریخته بودند و به امریکا آمده بودند، هر چند بیشتر آنها مستقیماً در پروژه های فیلمسازی مشارکت نداشتند، اما حضورشان کمک کرد که امریکا در سال های بعد از جنگ به محور نقاشی مدرن بدل شود. تب و تاب اقتصادی و سیاسی سال های 1930 تا 1945 باعث قوت گرفتن سینمای مستند، به خصوص کارهای مستندسازان چپ گرا شد.

بعد از پایان جنگ جهانی دوم، جنگ سرد باعث شد جو مناسب برای ساخت این گونه فیلم ها از بین برود و فیلم‌سازان چپ غالباً ناچار بودند با فائق آمدن با دشواری‌های بی شماری کار کنند یا با سانسور آشکار روبرو شدند.

دوره‌ی بعد از جنگ از 1946 تا دهه‌ی 1960

پایان جنگ جهانی دوم تغییرات عظیمی در صنعت سینمای بسیاری از کشورها پدید آورد. اروپا، ژاپن، شوروی و شرق دور در سال های جنگ خسارات زیادی متحمل شدند و برای بازسازی کشورهای خود به پول و نیروی اراده نیاز داشتند. ایالات متحده که با شکوفایی اقتصادی بعد از رکود اقتصادی، در این زمان جان تازه‌ای گرفته بود، این توانایی را داشت که به بسیاری از این کشورها کمک کند و موقعیت خود را در مقام رهبر غرب در جنگ سرد با اتحاد شوروی استحکام بخشد. بسیاری از کشورهای اصلی تولید کننده فیلم در سال های بعد از جنگ شاهد افزایش تعداد تماشاگران به ارقام بی سابقه ای بودند. اما سرانجام، نخست در ایالات متحده در اواخر دهه‌ی 1950 و بعد در بیشتر کشورهای اروپایی میزان حضور در سالن های سینما به صورت فاجعه‌آمیزی کاهش پیدا کرد. ایالات متحده برای برگرداندن تماشاگران به سینما به راه‌های بسیاری متوسل شد: فیلم رنگی، پرده عریض، و فیلم های "عظیم"تر و برجسته‌تر. اما به هر رو "عصر طلایی" نظام استودیویی با ساختار ادغام عمودی به سر آمده بود.

ایالات متحده تنها کشوری نبود که شاهد رونق اقتصادی بود. اقتصاد بیشتر کشورهای اروپایی به سرعت بازسازی شد و این امر کمک کرد که سینماهای ملی این کشورها در سطح جهانی اهمیت پیدا کند. شوروی و اقمار اروپایی شرقی آن تولید سینمایی تحت کنترل دولت را حفظ کردند؛ هر چند هر یک از این کشورها میزان متفاوتی از تمرکز را می آزمود. در دوره‌ی بعد از جنگ فیلمسازانی از لهستان، چکسلواکی، و مجارستان مشهور شدند.

در جای دیگر صنعت سینمای کشورهای جهان سوم قوت می‌گرفت. از نظر حجم تولید هندوستان در صدر بود؛ آرژانتین، برزیل و مکزیک هم تولید کنندگان سینمایی بزرگی بودند. همه‌ی این کشورها ژانرها و

کارگردان های مهمی داشتند. فیلم های جدید اروپا، بلوک شوروی، امریکای لاتین، و آسیا از طریق تجارت بین المللی فیلم و نهادهای همراه آن مانند تسهیلات تولید مشترک و جشنواره‌ها بیش از پیش نظرها را به خود جلب می‌کردند. گردش این فیلم ها به اضافه‌ی ریشه‌های عمیق آنها در سنت‌های هنری، منتقدان و تماشاگران را ترغیب کرد سینما را چون هنر کارگردان تلقی کنند. این چارچوب ارجاعی تازه که فیلمساز را چونان مؤلف تلقی می‌کرد بر شیوه‌ی ساخت و مصرف فیلم ها در دوره‌ی بعد از جنگ تأثیر به سزایی داشت. نزدیک اواخر دهه‌ی 1950 در سراسر دنیا نسل جدیدی از فیلم‌سازان به میدان آمدند. آنها که از فکر مؤلف بودن فیلم‌ساز و بیان دنیاهای شخصی خویش نیرو می‌گرفتند، "موج نو" ها و "سینما جوان" هایی به وجود آوردند که از نظر فرم تجربه‌گرا و از نظر تماتیک ستیزنده بودند.

سینمای امریکا بعد از جنگ 1946 تا 1967

ایالات متحده با اقتصادی پر رونق از جنگ جهانی دوم بیرون آمد. کارگران صنایع نظام در زمان جنگ پول خوبی درآورده بودند. بدون اینکه برای خرج آن فرصت چندانی پیدا کنند. سربازانی که از جنگ برگشتند به همسران خود پیوستند یا ازدواج کردند؛ در هر حال آنها برای خانه‌های خود به کالاهای مصرفی نیاز داشتند. نرخ تولید که در زمان جنگ بالا رفته بود، با سرعت بیشتری به سیر صعودی خود ادامه داد، و نسل جدید به "babay boom" (رونق بچه) مشهور شد.

این احساس که کمونیست‌ها به همه جای عالم دست‌اندازی می‌کنند به دورانی از بد گمانی سیاسی در امریکا انجامید. در اواخر دهه‌ی 1940 سازمان‌های امنیتی، افراد را به ظن جاسوسی یا خرابکاری مورد بازجویی قرار می‌دادند. کمیته‌ی ویژه‌ای در کنگره به قصد نفوذ یافتن کمونیست‌ها در مؤسسات دولتی تشکیل شد. در زمان ریاست جمهوری آیزنهاور سیاست جنگ سرد بر همه‌ی امور حاکم بود. در سال های 1930 بسیاری از روشنفکران هالیوود، نظر مساعدی نسبت به کمونیسم شوروی داشتند و برخی از آنها حتی به حزب کمونیست امریکا پیوسته بودند. تمایلات چپ گرایانه در طول جنگ جهانی دوم تقویت شد؛ چرا که در این دوره شوروی یکی از متحدان امریکا در جنگ علیه نیروهای محور بود.

برخی از فیلم‌سازانی که نام‌شان در لیست سیاه جای گرفت کار حرفه‌ای خود را با عزیمت به خارج از کشور نجات دادند. صنعت سینما با معضلات اقتصادی هم روبرو بود. درست بعد از پایان جنگ چشم اندازهای اقتصادی نوید بخش به نظر می‌رسید. از سال های 1910 استودیوهای هالیوود با همکاری یکدیگر گسترش پیدا کرده و یک الیگوپولی پدید آورده بودند که صنعت سینمای کشور را هدایت می کرد. تقریباً از همان اوایل، دولت ایالات متحده این وضعیت را نمی‌پسندید و درباره‌ی آن تحقیق و تفحص می‌کرد. دومین دلیل

سقوط نظام استودیویی به دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی باز می‌گشت. تصویر تلویزیون‌های اوایل دهه پنجاه کوچک، اندکی تار و سیاه و سفید بود. سپس تهیه‌کنندگان سعی کردند با عوض کردن ظاهر و صدای فیلم های خود، تماشاگران را از اتاق‌های پذیرایی بیرون بکشند و به سینماها برگردانند. همان‌طور که استودیوهای هالیوود از تعداد فیلم هایی که تولید می‌کردند می‌کاستند، اهمیت تولید مستقل افزایش پیدا می‌کرد. سیل تولیدات مستقل وجهی از یک راهبرد گسترده‌تر بود. فیلم های "بهره‌کش"، فیلم های وارداتی، و موضوعات مخصوص بزرگسالان که در فیلم های تهیه‌کننده‌های مستقل مطرح می‌شدند، طبیعتاً مشکلاتی پیش آوردند.

داستان‌ها،سبک‌ها، و ژانرها

تلویزیون تهدیدی بود برای برخی برنامه‌های همیشگی سالن های سینما. مثلاً بعد از اینکه معلوم شد تلویزیون برای نمایش فیلم خبری خیلی کارا تر و بی واسطه‌تر است، این فیلم ها از برنامه سینماها کنار گذاشته شدند. فیلم های انیمیشن آهسته تر سینماها را ترک کردند. در دهه‌ی بعد از جنگ هنوز فیلم های کوتاه کارتون در برنامه‌ی سینماها بودند. بعد از چند سال اول، شرکت های هالیوودی، به عنوان شرکت های بزرگ، از رقابت تلویزیون متحمل خسارت زیادی نشدند. اما به مرور زمان بخش سینمایی مجموعه به هر رو افول کرد. حتی زمانی که زیر بنای صنعت فیلمسازی هالیوود شکاف برداشت، سبک کلاسیک مدل نیرومندی برای قصه‌گویی باقی ماند. علاوه بر این، در دوره‌ی بعد از جنگ، برخی تغییرات مهم دراین سبک پیدا شد.

در حالی که برخی از کارگردان ها سرگرم کندو کاو در روش‌های داستانگویی پیچیده بودند، گروه دیگری از رئالیسم بی سابقه‌ای در عرصه‌ی دکور، نورپردازی و روایت‌گری استقبال کردند. در درام‌های سیاه و سفید، الگوهای نورپردازی در مایه‌های تاریک تا سال های 1960 ادامه یافت، اما فیلم های ژانرهای دیگر از جلوه درخشان‌تر و مایه‌های روشن تری بهره می‌گرفتند. با رقابت هر روز فزاینده‌ای که سرمایه صنعت سرگرمی سازی با آن روبه رو بود، شرکت های بزرگ تقریباً به همه ژانرها رنگ و لعاب بیشتری بخشیدند. حتی وسترن های ساده‌تر هم از ولخرجی جدید در زمینه‌ی تولید، پختگی و دامنه‌ی گسترده‌تر کارگردان ها و ستاره‌ها و پیچیدگی‌ای که در زمینه تماتیک پدید آمده بود، بهره بردند. بالا رفتن ارزش‌های تولیدی فیلم ها، ملودرام را هم به اوج تازه‌ای رساند. در یونیورسال تهیه کننده راس هانتر، متخصص "فیلم های زنانه" بود و داگلاس سیرک جرج پال ثابت کرد که عصر اتم می‌تواند بازار خوبی برای فیلم های علمی-تخیلی

باشد. فیلم های ترسناک و علمی–تخیلی ارزان‌تر تکنولوژی را در نبرد با طبیعت ناشناخته به تصویر می‌کشیدند.

فیلم های ارزان‌تر برای اینکه بتوانند با مقیاس جدید هزینه‌ها رقابت کنند. باید نقاط خاص خود را پیدا می‌کردند. مثلاً فلیم‌های جنایی خشن تر شدند. چند تن از کارگران‌های مهم هالیوود در سال های بعد از جنگ از کار دست کشیدند و یا از شتاب خود کاستند. ارنست لوبیچ در سال 1947 مرد. اما رویهمرفته تعدادی از کارگردان های پیشکسوت در دوره بعد از جنگ همچنان نقش محوری خود را حفظ کردند. جان فورد که از طریق شرکت فیلمسازی خودش به نام "آرگوسی" فیلم تولید می‌کرد، هنوز برجسته‌ترین کارگردان نسل قدیم بود.

سینمای اروپا بعد از جنگ: نئو رئالیسم و جریان های دیگر

در سال 1945 بخش اعظم اروپا ویران شده بود و سی و پنج میلیون تن در جنگ مرده بودند، که بیش از نیمی از آنها شهروندان غیر نظامی بودند که جان سالم به در برده بودند. میلیون ها نفر بی خانمان شده بودند. کارخانه ها ویران شده، صدمه دیده یا از رده خارج شده بود. شهرهای بزرگ -رتردام، کلن، درسدن- با خاک یکسان شده بودند. همه‌ی کشورهای اروپایی تا سرحد امکان مقروض بودند. بریتانیا یک چهارم ثروت خود را از دست داده بود و اقتصاد هلند تا سطح سال 1930 پس رفته بود. در یک کلام، آتش عظیمی که اروپا را به کام خود کشیده بود چنان بود که دنیا هرگز نظیرش را ندیده بود.

اروپا باید از نو شروع می‌کرد. اما بر طبق کدام اصول؟ سوسیالیست ها و کمونیست ها معتقدند در این "سال صفر" می توان انقلاب اجتماعی را از اول شروع کرد و در برخی از کشورها احزاب چپ از حمایت قابل ملاحظه ی توده ها برخوردار بودند. اما مقارن سال 1952 قدرت چپ محو شده بود، و احزاب محافظه کار و بینابینی بر پیشرفته ترین کشورهای صنعتی اروپایی مسلط شده بودند. جنگ، ورود فیلم های امریکایی را به بسیاری از کشورهای اروپایی به شدت کاهش داده بود. این شرایط، راه رشد صنعت سینمای بومی را گشوده و باعث شده بود استعدادهای داخلی به میدان بیایید. اما بعد از جنگ شرکت های امریکایی کوشیدند محصولات سینمایی خود را دوباره وارد بازار سودآور اروپا بکنند.

راهبرد عمومی هالیود این بود که صنعت سینمای هر یک از کشورها به قدرت و توسعه ای دست یابد که بتواند توزیع و نمایش فیلم های امریکایی را در مقیاس گسترده عملی سازد. آلمان غربی نمونه‌ی خوبی است برای مطالعه موردی در این زمینه که ایالات متحده چگونه می‌توانست بازار فیلم مهمی را به نحو همه

جانبه تصرف کند. در آلمان هم مانند کشورهای دیگر بخش اعظم تولید به فیلم های سرگرم کننده عامه پسند اقتباس های تاریخی و بازسازی فیلم های کلاسیک متمایل بود. برای شرکت های امریکایی آلمان نمونه‌ی بازار رام و تسلیم اروپا بود و تنها به اندازه ای فعال بود که سلطه سودآور امریکایی ها را ممکن گرداند. اما صنعت فیلم بیشتر کشورهای اروپایی استقلال بیشتری برای خود حفظ کردند.

برای مقاومت در برابر سلطه‌ی فیلم های امریکایی یکی از راهبردها که در سال های بین دو جنگ هم به کار گرفته شده بود، عبارت بود از تعیین سهمیه‌هایی برای کل زمان پرده ای که باید به فیلم های امریکایی یا تولیدات داخلی اختصاص می‌یافت. البته راهبردهای دیگری نیز به کار گرفته شد؛ از جمله وضع محدودیت هایی برای عواید شرکت های فیلمسازی آمریکایی. به همین روال، هرچند باز هالیوود بود که در بیشتر زمینه های سینما، استانداردها را تعیین می کرد، اما مبتکران اروپایی نیز در چند زمینه به رقابت با امریکا ادامه می دادند.

بازگشت مدرنیسم و نئورئالیسم در ایتالیا

بیشتر فیلم های اروپایی سنت های عامه پسند دهه های پیشین را ادامه می دادند: ژانرهای کمدی، موزیکال، ملودرام، و ژانرهای دیگر که چه بسا صرفاً تقلیدی از فیلم های هالیوودی بودند. اما حالا فیلم های اروپایی در سطح بین المللی بهتر رقابت می‌کردند و در جشنواره های جهانی اعتبار و افتخار کسب می‌کردند. جمعیت رو به رشد جوانان به چیزهایی علاقه نشان می‌دادند که کمتر استاندارد باشند. نسل تازه ای از فیلمسازان به میدان آمده بودند که کارشان را در زمان جنگ آموخته بودند. به طور کلی زندگی معنوی و اجتماعی اروپا داشت از نو متولد می‌شد. هنرمندان در پی امکاناتی بودند برای ادامه آن سنت مدرنیستی که در نخستین ده های قرن بنیاد نهاده شده بود. در سال های بازسازی بعد از جنگ، مدرنیسم که وعده "تکانه‌ی امر نو" را می‌داد، نشاط تازه ای به دست آورد.

مهم ترین جریان فیلمسازی این دوره در فاصله‌ی سال های 1945 تا 1951 در ایتالیا پدید آمد. نئورئالیسم جنبش اصیل و واحدی که زمانی پنداشته می‌شد نبود؛ اما به راستی رویکرد متمایزی در فیلمسازی داستانی پدید آورد. علاوه بر این، این رویکرد تأثیر عمیقی بر سینمای کشورهای دیگر گذاشت. با سقوط موسولینی صنعت سینمای ایتالیا مرکز سازمانی خود را از دست داد. "دزد دوچرخه" فیلمی است که به موازات پیش بردن انتقاد اجتماعی قصه به از هم پاشیدن اعتماد متقابل بین ریچی و برنو هم می پردازد. در اوایل دهه 1950 حرکت نئورئالیستی از رمق افتاده بود. در گردهمایی سال 1953 پارم درباره‌ی نئورئالیسم، روزنامه نگاران و فیلمسازان به بحث در این زمینه پرداختند که ماهیت جنبش براستی چه بود. هیچ مانیفست نئورئالیسمی در کار نبود. نئورئالیسم تنها دعوتی بود به رئالیسم بیشتر و تأکیدی بر موضوعات معاصرو زندگی طبقات زحمتکش. به تدریج معلوم شد بسیاری از ژانرهای سنتی ایتالیا قابلیت

صدور به کشورهای دیگر را دارند. "فابیولا" فیلمی فوق العاده سودآورِ بلازتی، فیلم تاریخی مجلل تاریخی با لباس های فاخر را زنده کرد. تماشاگران اروپایی و امریکایی فیلم های "پهلوانی" ایتالیایی در باره‌ی افسانه‌های زورمند، فیلم هایی چون "اولیس" و " شورش گلادیاتورها" را هم می‌پسندند. فیلم های کمدی ایتالیایی هم با بازی ستاره های قدیمی این ژانر مانند ویتوریو دسیکاو توتو در کنار نو رسیده‌های دوران بعد از جنگ سوفیا لورن ،ویتوریو گاسمان،آلبرتو سوردی و مارچلو ماسترویانی، هم موفق بودند. فیلمسازانی هم بودند که به سمت تصویر سازی های روان شناختی صمیمانه تر رفتند. بسیاری از فیلم های هنری ایتالیایی اوایل دهه 1950 از شیوه‌های روایی نئو رئالیستی مانند حذف رویدادهای مهم و پایان باز استفاده می‌کنند.

نئورئالیسم اسپانیایی

اسپانیا مطالعه موردی خوبی در زمینه ی تأثیر نیرومند نئورئالیسم ایتالیا است. در نگاه نخست برای میزبانی تمایلات نئورئالیستی اسپانیا کمتر از هر کشور دیگری مناسب به نظر می‌رسد. در سال 1939 نیروهای ژنرال فرانکو در جنگ داخلی این کشور پیروز شدند و او حکومت دیکتاتوری خود را در این کشور مستقر کرد. بعد از جنگ جهانی دوم اسپانیا به تدریج به جامعه‌ی بین المللی بازگشت، اما به هر رو تا اواسط دهه‌ی 1970 همچنان کشوری اقتدارگرا باقی ماند.

مهار صنعت سینمای اسپانیا در دست وزارتخانه‌ای بود که فیلمنامه‌ای را پیش از فیلمبرداری سانسور می‌کرد. دوبله‌ی همه‌ی فیلم ها را به لهجه "رسمی" کاستیلی اجباری ساخته و ساخت فیلمهای خبری و مستند را به انحصار دولت درآورده بود. در اوایل دهه‌ی 1950 جریان های مخالفی پیدا شدند. متناسب با افزایش اعتبار بین المللی کارهای برلانگا، باردم و دیگران، فرهنگ سینمایی متفاوتی در اسپانیا پیدا شد. رشد سینه کلوب ها در دانشگاه های مختلف به کنفرانس سالامانگا در سال 1955 انجامید. در این رویداد فیلمسازان، منتقدان و دانشگاهیان گرد هم آمدند تا درباره‌ی آینده ی سینمای اسپانیا بحث کنند. باردم سینمای اسپانیا را به عنوان سینمایی "از نظر سیاسی به درد نخور، از نظر اجتماعی غلط، از نظر معنوی پست، از نظر زیبا شناسی نا موجود، و از نظر صنعتی بیمار" محکوم کرد. باردم بعد از این اظهارات به هنگام فیلمبرداری" خیابان اصلی" دستگیر گردید اما بعد از اعتراضات بین المللی آزاد شد. مباحثات سالامانگا صنعت سینمای اسپانیا را دگرگون نکرد، اما فیلمسازان را ترغیب نمود مرزهای بردباری سیاست های دولتی را بیازمایند. این مقاومت با وجود شرکت تولید فیلم UNINCI که در سال 1951 پایه گذاری شد و فیلم "خوش آمدی آقای مارشال" را تهیه کرده بود، تقویت می‌شد. در سال 1957 باردم به هیأت مدیره ی این شرکت پیوست و اندکی بعد لوئیس بونوئل را راضی کرد به اسپانیا بیاید و در آنجا فیلم بسازد. دولت هم از

بازگشت بونوئل استقبال کرد و فیلمنامه‌ی او را تنها با یک اصلاحیه تصویب نمود. بونوئل مدعی شد بـا ایـن اصلاحیه فیلمنامه بهتر شد. ویریدیانا بالاترین جایزه جشنواره کن را نصیب خود ساخت. امـا وقتـی مقامـات کلیسا اعلام کردند فیلم کفرآمیز است، دولت اسپانیا نمایش مشهورترین فیلم اسپانیایی دوران بعد از جنـگ را در کشور ممنوع ساخت. UNINCI منحل شد. طغیان فیلمسازان و منتقدان جوان از حد مجـاز گذشـته بود و کار تجربه ورزی در نئورئالیسم اسپانیا تمام بود.

سینمای فرانسه در سال های بعد از جنگ

نئورئالیسم ایتالیا مدل نیرومندی برای رئالیسم اجتماعی و ایهام روان شناختی فراهم آورد، اما این جنبش تنها گرایش فیلمسازی اروپا در دوران بعد از جنگ نبود. فرانسه به خاطر سینمای "سنت کیفیت" خود، بازگشت تعدادی از فیلمسازان مهم دوران پیش از جنگ به کشور و نیز به خاطر به میدان آمدن تجربه گران مدرنیست اعتباری داشت. از سوی دیگر شکوفایی سنت تئاتری در سینمای اسکاندیناوی که به قراردادهای سینمای هنری در حال پدیداری شکل می‌داد، توجه را به فیلسمازان این ناحیه جلب کرد. سینمای بریتانیا هر چند به طور کلی تمایل کمتری به تجربه ورزی داشت، شهرت زیادی در کشورهای انگلیسی زبان به هم زد. طرح های تولید مشترک، صادرات فیلم، و جشنواره‌ها کمک کردند که فیلم ها مخاطب بین المللی پیدا کنند.

پیش از اشغال فزانسه به دست نازی ها، صنعت سینمای فرانسه از تعداد زیادی شرکت های کوچک تشکیل شده بود که غالباً به قصد تولید یک فیلم تشکیل می‌شدند. پاته و گومون، شرکت های فیلمسازی عمده فرانسه که ساختار ادغام عمودی داشتند، خودشان تعداد اندکی فیلم تولید می‌کردند.آنها امکانات استودیویی به شرکت های دیگر اجاره می‌دادند و خود بیشتر در نقش توزیع کننده و نمایش دهنده فعالیت می‌کردند. دولت فرانسه در اواخر 1946 "مرکز ملی سینما" را راه انداخت. در سال های 1950 مخاطب بین المللی از تریلرهای پلیسی، کمدی ها، درام های تاریخی و فیلم های با حضور ستاره های مشهور فرانسوی خوشش می آمد. ستاره های معروف فرانسوی در سراسر دنیا شناخته شده بودند. نخستین دهه‌ی سینمای فرانسه بعد از جنگ تحت سلطه جریانی بود که بعدها منتقدی در سال 1953 نام "سنت کیفیت" را بر آن گذاشت. در اصل این اصطلاح خیلی عام بود، اما چیزی نگذشت که با نام کارگردان ها و فیلمنامه نویس

های خاص گره خورد. هدف "سنت کیفیت" این بود که سینمایی آبرومند و معتبر باشد. بیشتر کارگردان های "سنت کیفیت" مردان جوانی بودند که حرفه‌ی خود را از ورود صدا به سینما و معمولا در دوران اشغال شروع کرده بودند. هر چند رنه کلر، ماکس افوکس، ژان رنوآر، و کوکتو در دوره‌ی بعد از جنگ هم شخصیت های متمایز خود را دوباره نشان دادند، هیچ یک چالشی جدی در برابر سینمای "سنت کیفیت" نبودند. دو کارگردان دیگر هم در عین سازش با سینمای گسنت کیفیت" جنبه هایی از رئالیسم سنتی دهه سی را زنده کردند. یکی از مواد قانون سال 1953 به تشویق فیلم های کوتاه با کیفیت هنری اختصاص داشت و تعدادی از فیلمسازان از این امکان بهره گرفتند. در این زمان کار گردانی که در سینمای تجاری هم نقشی محوری داشت ژان ملویل عجیب و غریب با کلاه لبه دار بزرگش بود که عاشق و شیفته‌ی فرهنگ امریکایی بود.

احیای سینمای اسکاندیناوی

در میان کشورهای اسکاندیناوی، دانمارک و سوئد تاثیر گذارترین سینمای ملی را داشتند. سینمای این کشورها هم مانند سینمای نئورئالیسم ایتالیا و سینمای بعد از جنگ فرانسه، نخستین خدمات خود بر سینمای هنری دهه‌ی 1940 را در سال های جنگ انجام دادند. دانمارک در دهه ی بعد از 1919 صنعت سینمای نیرومندی داشت، اما در جنگ جهانی اول موقعیت بین المللی خود را از دست داد. در اواخر دهه 1930، تا حدودی از برکت سیاست های حمایتی سخاوتمندانه دولت که بر بلیط سینما مالیات بست و عواید حاصله را صرف تشکیل صندوقی به منظور تقویت سینمای هنری و فرهنگی نمود، سینمای دانمارک قدری تکان خورد. با پایان جنگ سینماهای سوئد و دانمارک از بهبود افتصادی سریع اسکاندیناوی منتفع شدند. اغلب مشهورترین فیلمسازان اسکاندیناویایی دوره بعد از جنگ، سوئدی بودند. اینان مانند شیوم ستروم و اشتیلر پیوندی محکمی با سنت تئاتری غنی این کشور داشتند. در نیمه دوم سده نوزدهم، هنریک ایبسن نروژی و اگوست استریندبرگ سوئدی، تئاتر اسکاندیناوی را به شهرت جهانی رسانده بودند. هر دو نمایشنامه نویس کششی یه سمت تخیل و اکسپرسیونیسم داشتند و نمایشنامه‌هایشان غالباً از نمادهای پیچیده برای بیان وضعیت روحی و عاطفی شخصیت ها بهره می گرفتند. استریندبرگ نوعی درام روان شناختی صمیمانه هم ابداع کرده بود که"کامرشپیل" یا نمایش مجلسی خوانده می‌شد. این نمایشنامه‌ها معمولاً در اتاق واحدی می‌گذشتند و در سالن بسیار کوچکی اجرا می‌شدند که تماشاگران را به بازیگران بسیار نزدیک می ساخت. از فیلمسازانی که با گرایش های مدرنیستی مشخص می شوند دو تن از همه تأثیر گذار تر بودند: شیوبرگ و اینگما برگمان.

شیوبرگ بعد از ساختن یک فیلم در سال 1929 کارگردان اصلی تئاتر سلطنتی استکهلم شد. او در سال 1939 به سینما بازگشت و در سال های جنگ چند فیلم ساخت. یکی از کارهای شیوبرگ فیلم "عذاب" بود که فیلمنامه‌اش را برگمان نوشته بود و در خارج از کشور بیشتر تأثیر گذار بود. بعد از جنگ، شیوبرگ بین سینما و تئاتر در رفت و آمد بود. بعد از به صحنه بردن نمایش ناتورالیستی سال 1888 استریندبرگ "میس ژولی"، در سال 1951 آن را به فیلم بازگرداند. شیوبرگ در این فیلم توجه خود را بر بازی متمرکز کرد، به خصوص بازی آنتینا بیورک در نقش ژولی سراسیمه، اما در عین حال کامرشپیل اولیه را بسط داد. در نمایشنامه ی استرنیدبرگ شخصیت ها خاطرات خود را در تک گویی‌ها تعریف می‌کنند. اینگمار برگمان شهرت او را به مثابه هنرمندی جدی که بر ژانرهای بسیاری تسلط دارد تثبیت کرد. نخستین فیلم های او درام های خانوادگی بودند، که غالباً زوج جوان از هم بیگانه ای در کانون آن ها قرار داشتند که می کوشیدند از راه هنر یا طبیعت به خوشبختی دست یابند.

انگلستان: کیفیت و کمدی

حجم تولید فیلم بریتانیا در سال های جنگ پایین آمد، چون کارکنان استودیو ها به جبهه های جنگ اعـزام شدند و امکانات استودیوها در خدمت اهداف نظامی به کار گرفته شد. با وجود این حضـور انبـوه تماشـاگران در سینماها در سال های جنگ باعث رونق صنعت فیلمسازی شد. شرکت هـای اصـلی ، "سـازمان رنـک" و "اسوشیتد بریتیش پیکچرز کورپویشن" حوزه‌ی فعالیت خـود را افـزایش دادنـد. در سـال 1944 بـا عنـوان "گرایش هایی به سوی انحصار در صنعت سینما" توصیه شده بود از قدرت های شرکت های بـزرگ کاسـته شود. این گزارش که با نام گزارش پالاشه معروف شد، سال ها در کانون بحث ها و مناقشات بود. اما کسی به آن عمل نکرد؛ چون به نظر می آمد صنعت سینمای کشـور از سـلامت برخـوردار اسـت. تعـداد تماشـاگران همچنان بالا می ماند؛ از این نظر سال 1946 پرتماشاگرترین سال سینمای انگلسـتان در تمـامی تـاریخ آن بوده است. تعداد هرچه بیشتری فیلم انگلیسی ساخته می‌شد و کیفیت فیلم ها در حدی بـود کـه در داخـل کشور محبوبیت به دست می آوردند و در خارج هم می توانستند رقابت کنند. علاوه بـر ایـن چـون "رنـک" برای تأمین خوراک سالن های سینمای خود به تعداد زیادی فیلم نیاز داشـت، از تعـدادی از تولیدکننـدگان مستقل کوچک حمایت می‌کرد. رنک ارتباطاتی هم با استودیوهای بزرگ امریکا داشت. فیلم هـای انگلیسـی به بازارهای امریکایی وارد می شدند و اکثراً با استقبال خوبی هم روبرو می‌شدند. چند سالی چنـین بـه نظـر می آمد که رقابت بین شرکت های امریکایی و انگلیسی فروکش کرده است.اما چیزی نگذشت کـه گرفتـاری ها شروع شد، هزینه ها افزایش یافت، تعداد اندکی از فیلم هـا سـود آور بودنـد و فـیلم هـای هـالیوودی 80 درصد زمان پرده سینماها را به خود اختصاص داده بودند.

دولت کارگری بریتانیا که مبارزه با انحصارات و حمایت از صنعت داخلی در برابر رقابت امریکا جزو برنامه هایش بود، این معضلات را مورد توجه قرار داد. تهیه کنندگان بریتانیایی به بحث در این زمینه که آیا فیلم های پرستیژی پر هزینه برای صادرات تولید کنند یا فیلم های ارزان تری را که مخاطب بومی را هدف گرفته‌اند، ادامه دادند. طبق معمول تعدادی از فیلم های انگلیسی این دوره اقتباس هایی ادبی با شرکت بازیگران مشهور بودند. در اواسط دهه‌ی 1950 بیشتر چهره های خلاق دوره بعد از جنگ شتاب خود را از دست دادند. در سال 1955 زیان سنگین مایکل بالکون را وا داشت تسهیلات استودیویی ایلینگ را بفروشد. برخی از کارگردان های موفق این دوره مانند دیوید لین و کارول رید به سمت پروژه های پر خرج که معمولاً توسط امریکایی ها تأمین مالی می‌شدند رفتند. این تحولات راه را برای کارگردان هایی که علیه سینمای سشته روفته‌ی بعد از جنگ شوریدند هموار کرد.

سینمای بعد از جنگ (فراسوی غرب)

در اواسط دهه‌ی 1950 در سراسر دنیا سالانه 2800 فیلم تولید می‌شد. حدود 35 درصد این تعداد از ایالات متحده و اروپای غربی می‌آمد. 5 درصد تولید شوروی و کشورهای اروپایی شرقی تحت سلطه‌ی آن بود. تولید به اصطلاح "دنیای دوم" هر چند از نظر کمی بالا نبود، اما در بلوک شوروی- جایی که تعداد فیلم های وارداتی از غرب اندک بود- مسلط بود و در برخی مناطق دیگر هم تأثیراتی داشت.

شصت درصد فیلم های باند، خارج از دنیای غرب و بلوک شوروی تولید می‌شد. ژاپن به تنهایی 20 درصد فیلم های دنیا را تولید می‌کرد. باقی از هندوستان، هنگ کنگ، مکزیکو، و دیگر کشورهای کمتر صنعتی می آمد. یک چنین رشد خیره کننده ای در تولید فیلم در کشورهای در حال توسعه یکی از مهمترین تحولات تاریخ سینما است. با وجود سلطه‌ی امریکا بر بازارهای فیلم دنیا، تولید در کشورهای در حال توسعه رو به فزونی نهاد. برمه، پاکستان، کره جنوبی، و فیلیپین پیش از جنگ عملاً هیچ تولید فیلمی نداشتند؛ اما در دهه‌ی 1950 تعداد فیلم هایی که هر یک از این کشورها تولید می‌کرد از تولید سالیانه ی هر یک از کشورهای اروپایی بالاتر بود. بیرون از بلوک شرق، آسان ترین گزینه نظام صنعتکاری مبتنی بر شرکت های کوچک بود. در برخی کشورهای جدید مانند غرب بیشتر فیلم ها در ژانرهای عامه پسند بودند: فیلم های اکشن و حادثه ای، فیلم های عشقی، کمدی، موزیکال، ملودرام، و اقتباس هایی از آثار ادبی کلاسیک. در دوره‌ی بعد از جنگ که دوره‌ی بازسازی و توسعه‌ی صنعت بود، صدها فیلم امریکایی وارد بازار ژاپن شد. اما با وجود محبوبیت این فیلم ها، صنعت سینمای بومی کنترل بازار داخلی را محکم در دست داشت. سینمای ژاپن در سطح بین المللی هم شکوفا شد. فیلم های تاریخی که در دوره‌ی اشغال ممنوع بودند بلافاصله بعد

از عزیمت امریکایی ها در سال 1952 باز ظـاهر شـدند. فـیلم هـای اولیـه دوره بعـد از جنـگ میزوگـوچی همچنان از برداشت های بلند استفاده می‌کنند.

در دهه های بعد فیلم های دوره‌ی بعد از جنگ اُزو هم چنین رنگ و بویی به خـود مـی گرفتنـد. اُزو بعـد از ساختن چند شومین-گکی با حال و هوای رئالیستی همکاری خود را بـا "فیلمنامـه نـویس، کوگـو نـودا" را شروع کرد. آرامش مشابهی بر سبک دیداری فیلم های اُزو حاکم است. فیلم های وی تابع قواعـدی هسـتند که خود وی در سال 1930 وضع کرد. اما با استعدادترین کارگردان ژاپنی که بعـد از جنـگ بـه شـهرت پـر دامنه ای دست یافت آکیراکوروساوا بود . و همانند بسیاری از کارگردان های ژاپنـی کـار خـود را بـه عنـوان فیلمنامه نویس و دستیار کارگردان شروع کرد. فرهنگ سینمایی غرب از فیلم "راشومون" کوروساوا، هم بـه مثابه فیلمی اکزوتیک از ژاپن و هم به عنوان فیلمی مدرنیستی، استقبال کرد.

سینمای بعد از جنگ در حوزه نفوذ شوروی

بعد از پیروزی متفقین در اروپا، ایالات متحده و شوروی شروع بـه تحکـیم حـوزه هـای نفـوذ خـود کردنـد. شوروی در معاهده‌ای که در سال 1939 با هیتلر بسته بود جمهوری های بالتیک را به دست آورده بـود. در سال 1945 در یالتا کنترل موقت اراضی تحت اشغال شوروی، که شامل آلمان شرقی، بیشتر اروپـای شـرقی و مغولستان می‌شد، به استالین داده شد. حزب کمونیست به سرعت تسلط خـود را بـر هنرهـا برقـرار کـرد. سیاست سوسیالیسم رئالیستی از دهه‌ی سی هم سخت تر شد. نویسنده یا نمایشنامه نویس بایـد قهرمـانی و میهن پرستی کمونیستی را تأیید می‌کرد. هیچ ایهامی درباره‌ی انگیزه‌ها و اهداف شخصیت‌ها پذیرفتنی نبود و گرایش‌های فیلمسازی اروپای غربی، به خصوص نئورئالیسم، نمی توانند هیچ تأثیری بر سـینمای شـوروی بعد از جنگ جهانی داشته باشند. بیشتر فیلمسازان پیشکسوت دهه 1920 منفعل شدند. همه‌ی کـارگردان ها در معرض انتقاد قرار داشتند و بنابراین همه سبکی یک شکل انتخاب می‌کردند. گرایش های گزافه آمیـز سینمای زمان جنگ به اوج خود رسیدند. بسیاری از کارگردان های نسل قدیم به تولید فیلم هـای آموزشـی و ایدئولوژیک ادامه دادند، اما چون شعار "برای جوانها جایی باز کنید" به شعار عمومی تبدیل شـد، تعـدادی از فارغ التحصیلان مدرسه سینمای دولتی VG12 توانستند کـار حرفـه‌ای خـود را شـروع کننـد. در سـال 1956 خروشچف با شجاعت تمام به سیاست های مستبدانه‌ی استالین تاخت. او به طور خاص به سینما بـه عنوان یکی از محل های اصلی "کیش شخصیت" اشاره کرد و فیلم هایی را که از استالین چهره‌ی یک نابغه را ارائه کرده بود محکوم نمود. نزدیک اواخر دهه دو فیلم دیگر سینمای شوروی به نوعی "انسان گرایی" نـو را نمایندگی می کنند. "لک لک هـا پـرواز مـی کننـد" سـاخته‌ی کـارگردان قـدیمی میخاییـل کالاتـازوف برخوردی فارغ از قهرمان سازی‌های معمول بـه اوضـاع جبهـه‌ی داخلـی مـی کننـد. در اواخـر دهـه 1940

تفاوتهای روان شناختی غالباً "بورژوایی" تلقی می‌شدند، اما "لک لک ها پرواز می کنند" نشـان مـی‌داد کـه حالا دیگر این گونه تضادها از تأیید مقامات برخوردارند. "لک لک ها پـرواز مـی کننـد" و "حماسـه‌ی یـک سرباز" یک نوع میهن پرستی سنتی تر، اعتماد به رهبران آباء و اجدادی و صـحنه هـای نبـرد عظـیم را بـه نمایش می‌گذارند. با این همه این فیلم هـا از ریاضـت کشـی پیوریتـانی متـداول و جـزم گرایـی حزبـی در می‌گذرند و نوعی "رئالیسم سوسیالیستی با چهره‌ی انسانی" عرضه می کنند. با پایان این دهـه، فـیلم هـای شوروی اعتبار خود را در سطح جهانی بازیافتند. در سال 1958 بخش دوم "ایـوان مخـوف" بـه نمـایش در آمد و با تحسین روبه رو شد.

سینمای بعد از جنگ در اروپای شرقی

در پایان جنگ ارتش شوروی ، چکسلواکی، لهستان ،آلبانی، مجارستان، بلغارستان، رومانی، یوگسلاوی، و بخش آلمان- که بعدها" جمهوری دموکراتیک آلمان" نام گرفت را به تصرف خود درآورد. در این "دموکراسی خلق" هم مانند خود شوروی یک حزب حکومت می‌کرد. برخی از تسهیلات فیلمسازی به بازسازی اندکی نیاز داشت. استودیوهای چکسلواکی که به عنوان پایه های تولید فیلم نازی ها مورد استفاده قرار گرفته بودند،آماده ی از سرگیری فیلمسازی بودند. تنها یوگسلاوی روابطش را از شوروی گسست و نوعی سوسیالیسم با گرایش بیشتر به سمت اقتصاد بازار مطرح کرد. با این همه، در همه‌ی این کشورها فیلم هایی تولید می‌شدند که سازندگان شان به خود می بالیدند که از قواعد رئالیسم سوسیالیستی طفره رفته اند. در لهستان فیلم "پنج پسر بچه از خیابان بارسکا" و کارهای اولیه یژی کاوالرویچ به خاطر تزریق نوعی انسان گرایی در فرمول های رئالیسم سوسیالیستی نظرها را به خود جلب کردند.

در مجارستان، فیلم "چهارده زندگی در خطر" ساخته‌ی زولتان فابری در شرح ماجرای کارگران معدنی که در یک حادثه به دام افتاده‌اند، گرایشی نئورئالیستی به نمایش گذاشت. برخی از فیلمسازان هم سینمای کارتون را گریزگاهی از ژدانفیسم یافتند و در چکسلواکی و یوگسلاوی استودیوهای انیمیشن فوق العاده ای شکل گرفتند. تأکیدهای ملی گرایانه فیلم های اروپای شرقی غالباً تا اندازه ای بین آنها و فیلم های شوروی فاصله می انداخت: هر فیلم میهن پرستانه ای را می توان چنین تعبیر کرد که بیانگر غرور ملی در برابر سلطه‌ی روس هاست. مرگ استالین و سیاست " استالین زدایی" خروشچف به "آب شدن یخ ها" در بسیاری از حکومت های اروپای شرقی انجامید. اما شهروندان این کشورها روحیه استقلال و نوخواهی افزون تری نسبت به آنچه در شوروی معمول بود به نمایش گذاشتند. "آب شدن یخها برای بسیاری از کشورهای

اروپایی شرقی گونه ای نوزایی فرهنگی به همراه آورد. واکنش مجارستان به "استالین زدایی" رادیکال تر بود؛ اما در سینما دوره‌ی "آب شدن یخ ها" تنها کمی بیش از چکسلواکی طول کشید. بین سال های 1945 و 1958 سه کارگردان مهم این کشور توجه بین المللی را به خود جلب کردند. از کشورهای تحت سلطه‌ی شوروی، لهستان، بیش از حمایت از دولت در تبعید لهستان امتناع و به جای این کار حکومت دست نشانده‌ای تشکیل دادند. طی دهه 1950 "مکتب لهستان" به برجسته ترین سینمای اروپای شرقی بدل شد. آندرئی مونک، از فارغ التحصیلان آکادمی فیلم لودز، با دو فیلم "مردی روی ریلها" و "اردئیکا" ابهام زدایی مشابهی به جنگ داد.

چین، هند و امریکای لاتین در سینمای بعد از جنگ

در طول جنگ جهانی دوم جنگ داخلی در چین اندکی فرو کش کرده بود. چون هم نیروهای دولتی و هم انقلابیون کمونیست علیه ارتش اشغالگر ژاپن می جنگیدند. اما بعد از تسلیم ژاپن در سال 1945، جنگ داخلی از سر گرفته شد. در سال 1942 نیروهای چیان کایشک با وجود برخورداری از حمایت امریکا ناچار شدند به تایوان فرار کنند. در سال های جنگ داخلی تولید فیلم در شانگهای متمرکز بود. حزب کمونیست بلافاصله بعد از پیروزی صنعت سینمای کشور را ملی کرد. با این حال، چون تولید داخلی چین کفاف بازار داخلی را نمی‌داد، فیلم هایی از شوروی و دیگر کشورهای کمونیستی وارد می‌شد. بلافاصله بعد از انقلاب مقامات فیلمسازان را مجبور کردند رئالیسم سوسیالیستی را سر مشق کار خود قرار دهند.

در این دوره سهم بزرگی از حجم تولید فیلم جهان را، هند تأمین می‌کرد. در دوره بعد از جنگ، فیلم های هندی شروع به کسب اعتبار بین المللی کردند. چون بریتانیا اراضی مستعمرات خود را به دو کشور عمدتاً هندو نشین هندوستان و مسلمان نشین پاکستان تقسیم کرد. پیروزی جنبش استقلال ملی محقق شد. دولت عمدتاً به این اوضاع آشفته توجهی نمی‌کرد. افزایش مالیات بر بلیط سینما تنها باعث شد تهیه کنندگان دیوانه وار تر از پیش در پی فیلم های پر فروش باشند. تقریباً همه‌ی فیلمسازان در چارچوب سنت عامه پسند کار می‌کردند. در سال های بعد از جنگ فرهنگ سینمای اروپایی و آنگلوآمریکایی کارگردان بنگالی ساتیا جیت رای را مهم ترین فیلمساز هند می دانست.

در امریکای لاتین با وجود آنکه زمان درازی بود که کشورهای امریکایی به استقلال دست یافته بودند، اما همچنان که به کشورهای صنعتی وابسته بودند. با این حال همچنان به کشورهای صنعتی وابسته بودند؛ همان کشورهایی که مواد خام خود را از آنها می خریدند و کالاهای صنعتی خود را به آنها می فروختند.

جنگ جهانی دوم، بسیاری از کشورهای منطقه را واداشت تا با غرب در صف واحدی قـرار گیرنـد. بلافاصـله بعد از جنگ آمریکای مرکزی و جنوبی تحت سیطره فیلم های وارداتی از ایالات متحده، چند کشور اروپایی، مکزیک و آرژانتین بودند. اما فکر سینمایی متفاوت هم جسته گریختـه خـودی نشـان مـی‌داد. در آمریکـای لاتین هم مانند اروپا سینه کلوب ها در اینجا و آنجا سبز می‌شدند. تأثیر نئورئالیسم ایتالیا تا حـدودی حـس می‌شد. سینمای هنری بـه شـیوه‌ی اروپـایی چشـمگیرتر از همـه در آرژانتـین شـکل گرفـت، کشـوری کـه پایتختش بوئنس آیرس، مرکز فرهنگ جهان وطنی بود.

سینمای هنری و اندیشه "مؤلف"

اندیشه ها همانند افراد و نهادها بر تاریخ اثر می گذارند. و یکی از تأثیر گذارترین اندیشه های تاریخ سینما این بود که گویا کارگردان بیش از هر کس دیگری مسئول سبک فیلم و معنای فیلم است. بیشتر تاریخ نگاران سینما، دست کم از دهه 1920 به بعد، این فرض را پذیرفته‌اند، اما در فرهنگ سینمای اروپا این اندیشه با قوت هر چه تمامتر در سال های پس از جنگ مورد برسی و تأکید قرار گرفت. بحث ها و مشاجرات این دوره، و فیلم هایی که به این ترتیب مورد بحث قرار گرفتند، سینما را در سراسر دنیا تحت تأثیر قرار دادند. از اواسط دهه 1940 کارگردان ها و فیلمنامه نویس های فرانسوی سر این موضوع که چه کسی مؤلف حقیقی فیلم است با هم بحث داشتند. سینمای دوره اشغال این اندیشه را کما بیش جا انداخته بود که سینمای ناطق پخته و جا افتاده "عصر فیلمنامه نویسان" خواهد بود. اما رژه لینهارت و آندره بازن اعلام کردند که کارگردان منشا اصلی ارزش فیلم است. منتقدان مؤلف گرا چنین استدلال می‌کردند که در این صورت ما می توانیم فیلم ها را چنان که گویی یک کار خلاق ناب، چیزی مانند رمان است بررسی کنیم. برخی از منتقدان، کارگردان ها را از هم تمیز می‌دادند. این اندیشه های نقد مؤلف گرا با رشد سینمای هنری در دهه های 1950 و 1960 هماهنگ بود. امروزه در نقد فیلم اندیشه مؤلف به چیز پیش پا افتاده‌ای مبدل شده است. فیلم های مکزیکی لوییس بونوئل در سال های بعد از جنگ نشان دادند که او می تواند دغدغه های شخصی خود را در کمدی ها و ملودرام های سهل الوصول بگنجاند. در سال های 1960 بونوئل به سمت تجربه های مدرنیستی مشخص تر حرکت کرد که طرح عمومی شان را با " عصر طلایی" ترسیم کرده بود. سهل الوصول بودن بونوئل، خواه در فیلم های عامه پسند خواه در فیلم های هنری، تا حدودی معلول سادگی تکنیک وی بود. طی سال های 1945 و 1988 اینگما برگمان با ساخت

حدود چهل و پنج فیلم بلند در واقع به خواب ها، خاطرات و گناهان و تخیلات خود در فیلم هایشان جامه عمل می پوشاند.

بین سالهای 1945 و 1988 اینگمار برگمان حدود چهل و پنج فیلم بلند ساخت. منتقدان مقالات و کتاب های بسیاری درباره ی او نوشتند، فیلم نامه هایش ترجمه شدند و فیلم هایش در جوایز جشنواره ها و جایزه اسکار کسب کردند. او به مظهر کارگردان سینما به مثابه هنرمند بدل شد.

در سال 1950 "راشومون" چون بهمنی بر سر تماشاگران اروپایی فرود آمد و در سال هایی که در پی آن بودند آکیرا کوروساوا به با نفوذ ترین کارگردان آسیایی تاریخ سینما بدل شد. منتقدانی که در کارهای کوروساوا به دنبال نگرشی مؤلفانه به جهان می گشتند، در آثار او انسان گرایی قهرمانانه‌ای یافتند که به ارزشزهای سینمای وسترن نزدیک بود.

موجهای نو سینمای جوان 1958 تا 1967 سینمای فرانسه و موج نو

دهه ای که از سال 1958 شروع می شود، شاهد شور و نشاط فوق العاده ای در سینمای هنری بین المللی بود. نه تنها سینما گران مؤلف قدیمی، دست به نوآوری‌های مهمی زدند، بلکه انواع "سینماهای جوان"، "سینماهای نو" و "موج های نو" از هر گوشه و کنار سر بلند کردند؛ به نقد سنت سینمای مدرن پرداختند و جان تازه ای در کالبد آنها دمیدند. بسیاری از فیلمسازان جوان این دوره به چهره های برجسته دهه های بعد بدل شدند. فرهنگ جوان گرا بین المللی شدن فرهنگ سینمایی را تسریع کرد. تعداد سینماهای هنری و سینه کلوب ها چند برابر شد. سینمای نو در هر کشوری مجموعه‌ی نا همگونی از فیلمسازان بسیار متفاوت بود. نسل جدید فیلمسازان نخستین نسلی بود که به تاریخ سینما در کلیت آن آگاهی داشت. در سال های 1960 سینمای داستانی به نوعی رها شدگی دست یافت که آن را به فیلمسازی مستند از نوع "سینمای مستقیم" نزدیک می ساخت. کارگردان ها غالباً از فاصله دور فیلم می گرفتند طوری که گویی فیلمساز، روزنامه نگاری بود که از دور آدم ها را تحت نظر داشت. کالرگردان های جوان استفاده از برداشت بلند، یکی ازگرایش های سبکی سینمای بعد از جنگ را هم توسعه دادند. کارگردان های جوان رئالیسم غیبت گرا، رئالیسم ذهنیت گرا و تفسیر مؤلف را چنان با هم ترکیب می‌کردند که نوعی ابهام روایی پدید می آمد. حالا دیگر بیننده به آسانی نمی توانست بگویید کدام یک از این شیوه ها پایه و اساس بازنمایی رویدادها هستند. چون داستان های فیلم ها حالت نان مُتِعَین به خود گرفتند، چنین به نظر می رسید که آنها دیگر در پی مستند ساختن زندگی اجتماعی نیستند؛ گویی خود فیلم تنها "واقعیت"ی بود که کارگردان می توانست مدعی آن باشد. تأمل در خویش زمانی طبیعی تر بود که قصه‌ی فیلم درباره‌ی ساختن یک فیلم باشد. فیلم های کولاژ تکه فیلم هایی را از منابع و دوره های گوناگون کنار هم می نهادند

و به شیوه ای مشابه به آگاهی از ساختگی بودن سینما کمک می‌کردند. در اواخر دهـه‌ی 1950 در فرانسـه آرمان گرایی و جنبش های سیاسی سال های بعد از جنگ جای خود را بـه فرهنگـی غیـر سیاسـی داد کـه مصرفی و تفننی بود. نسل نو فرانسه "موج نو" خوانده می‌شد، موجی که به زودی زمـام امـور کشـورها را در دست می گرفت. بسیاری از این جوانان نشریات سینمایی می‌خوانند و در برنامه‌های نمایش فـیلم در سـینه کلوبها و سینماهای موسوم به "هنر و تجربه" شرکت می‌کردند. آنها آمادگی تماشای فیلم های نا متعارف تر از فیلم های "سینمای کیفیت" را داشتند. تصویر رمانتیک کارگردان جوانی که برای ساختن فـیلم شخصـی خود با صنعت سینمای متعارف کشورش در می افتد، تا حدود زیادی از "موج نو" سـینمای فرانسـه گرفتـه شده است.

موج نو در ایتالیا و اروپای شرقی

در واپسین سال های دهه 1950 و نخستین سال های دهه 1960 کار و بار صنعت سینمای ایتالیا خیلی بهتر از سینمای فرانسه بود. صریح ترین شکل به روز شدن نئورئالیسم در کارهای اُرمانو اُلمی اتفاق افتاد. گرایش نئورئالیسم به انتقاد اجتماعی از سوی فیلمسازانی که به چپ گرایی شناخته شده بودند تشدید شد. شاید کار برادران تاویانی-ویتوریو و پائولو- که بعدها در دهه 1970 در سطح جهانی مطرح شدند، بیش از همه سرچشمه ی نئورئالیسم نزدیک بود. پازولینی نویسنده تجربه گرایی که فیلمساز شد، تا حدودی به آلن رب- گریه شباهت داشت. در حالی که برنادو برتولوچی کمابیش مشابه ایتالیایی فیلمسازان موج نو است.

در آلمان غربی نیز از فوریه 1962، در جشنواره فیلم ابرهاوزن، گرایش تازه‌ای در سینمای این کشور خود را نشان داد. بیست و شش فیلمساز بیانه‌ای امضاء کردند و مرگ سینمای کهن را اعلان نمودند. امضاء کنندگان این بیانیه وعده می‌دادند که در رویارویی با صنعت سینمای در حال انحطاط کشور و نزول تعداد تماشاگران فیلم، به سینمای آلمان کمک خواهند کرد که اعتبار جهانی خود را بازیابد. برخی از فیلمسازان تازه کار با استفاده از پول "کمیسیون" و علاقه ی تهیه کنندگان به جلب تماشاگران جوان، به ساخت تریلرهای جاسوسی و کمدی های اتاق خوابی پرداختند. بعد از مرگ استالین در سال 1953، دوره‌ی "آب شدن یخ ها" به سرعت سپری شد. در شوروی روشنفکران و هنرمندان با اشتیاق واکنش نشان دادند و فرهنگ جوانانه‌ی جدیدی در شوروی پیدا شد. معروف ترین کارگردان جوان شوروی آندرئی تارکوفسکی بود. استودیوهای جمهوری شوروی که با سنت های مردمی خود مأنوس تر و کمتر در معرض سرزنش های مقامات مرکزی بودند، تعدادی فیلم شاعرانه و کنایه آمیز تولید کردند. در اوایل دهه 1960 جنبش های موج نو در لهستان، چکسلواکی، یوگسلاوی، و مجارستان سر بلند کردند. در اواخر دهه‌ی 1950 اقتصاد

کشورهای اروپایی شرقی نیرو گرفت و این کشورها درصدد ورود به بازار کشورهای غربی درآمدند. در نتیجه فیلمسازان این کشورها نسبت به همکاران خود در شوروی، آزادی عمل بیشتری در آزمودن موضوع‌ها، تم‌ها، فرم‌ها و سبک های تازه داشتند.

اروپای شرقی و موج نو

همزمان با "موج نو" در شوروی، چکسلواکی شرایط مساعدتری برای "سینمای نو" خود فراهم آورد. دوره‌ی 1966 تا 1962 شاهد گرایش به سمت "سوسیالیسم بازار" و حال و هوای اصلاحات بود. سینما نقش فعالی در این نو شدن داشت. کارگردان های جوان چک که بیشترشان فارغ التحصیلان مدرسه سینمایی FAMU بودند.

در اوایل دهه 1960 با ساختن فیلم کوتاه وارد کار سینما شدند. همه‌ی آنها نئورئالیسم ایتالیا، "مکتب لهستان" و موج نو فرانسه را می شناختند و اثرات "سینمای مستقیم" را کمابیش احساس می‌کردند. گرایشی به سمت سینمای هنری وجود داشت. تنها فیلم بلند چک به کارگردانی ایوان پاسر ترکیب ظریفی است از کمدی و انتقاد اجتماعی. با وجود این گونه تمایلات به سمت رئالیسم هجوآمیز، کوشش هایی هم در زمینه ی یافتن رویکرد صوری پیچیده تری مشابه نمونه های رنه، فلینی یا رب-گریه در جریان بود. در سال های 1960 تا 1961 و سال های 1966 تا 1967 شوراهای کارگری قدرت بیشتری بر تولید صنعتی به دست آوردند؛ و این گرایش به نفع کارکنان صنعت سینما تمام شد.

در یوگسلاوی هم مانند کشورهای دیگر، فیلمسازان و منتقدان در نشریه‌ها مطلب هایی می نوشتند و مقاله هایی از مجلات خارجی ترجمه می‌کردند.

در اوج جریان "فیلم نو" یعنی سال های 1963 تا 1968، گروه های فعالی در بلگرد، زاگرب، و لیوبلیانا پیدا شدند.

موج نو فرانسه در مجارستان تأثیر زیادی بر جا گذاشت. به قول یکی از فیلمسازان "همه برای دیدن فیلم های تروفو و گدار به پاریس می رفتند... در آن زمان خیلی ها از آن ها تقلید می‌کردند، اما این کار نوعی

آزاد سازی بود." با این همه، بدون شرایط مساعد تولید، این گونه تـأثیر پـذیری هـا نمـی توانسـت چنـدان منشاء اثر باشد. با آزادی نسبی صحنه سیاسی و فراگیر شدن تلویزیون، تولید نامتمرکز شد. سـینمای نـو در مجارستان هم مانند کشورهای دیگر دو نسل را در بـر مـی گرفـت. در اوایـل دهـه 1960 کـارگردان هـای قدیمی‌تر مانند کارولی ماک، زولتان فابری، و ایشتوان گال از فرصت های تازه استفاده کردنـد. بـرای نمونـه، ایشتوان ژابو فیلم های خود را به عنوان "اتو بیوگرافی یک نسل" معرفی می‌کرد. "عصـر رویـاپردازی در روز روشن" تصویری از یک قدرت سوسیالیستی نو ترسیم می کند. ژابو گاهی با اسـتفاده از تکنیـک هـای مـوج نویی مانند حرکت آهسته‌ی شاعران، جلوه‌ای رمانتیک می بخشد.

موج نو در ژاپن و بریتانیا

استودیوهای ژاپنی خیلی زود با فرهنگ نسل جوان همراه شدند. در اواسط دهه 1950 فیلم هـای شمشـیر بازی دوباره جان گرفته بودند. شو چیکو، محافظه کار ترین استودیوی ژاپن، متوجه پیروزی خـود در زمینـه جلب جوانان به سینما شد و موفقیت سینمای جوان فرانسه را در گیشه مورد توجه قرار داد و تصمیم گرفت در ژاپن هم "موج نو" یی راه بیاندازد. در آغاز کا رفیلم های موج نو ژاپن با نحسین منتقدان روبـرو شـدند و بین تماشاگران جوان هم تا حدودی محبوبیت به دست آوردند. یوشیشیگه یوشیدا، کسی کـه شـوچیکو او را بعد از موفقیت فیلم اول اشیما به مقام کارکارگردانی ارتقا داد، برای موج نو چهره‌ی مهم تری بـود. مـوج نـو ژاپن بسیاری از کارگردان های ژاپنی اعتبار به همراه اورد . فیلم هایی که سیجون سوزوکی در استودیو نیک کاتسو ساخت، با طنز سیاه عجیب و غریب و اغراق های کارتونی شان ، او را به بست تماشاگران جـوان بـدل ساختند. همان طور که ایتالیا وسترن اسپاگتی را در دلش پرورش داد و ژاپن فیلم های خاص نوجوانان را به ارمغان آورد، سینمای بریتانیا هم کوشید با خلق گونه هایی تازه به کاهش تعداد مخـاطبش واکـنش نشـان دهد. در حالی که فیلم های ترسناک مهم ترین بخش سینمای تجاری بریتانیا را تشکیل می‌دادنـد، گـرایش سینمای" مطبخی"- که به خاطر توصیف زنـدگی روزمـره فلاکتبـار اقشـار فقیـر نامیـده مـی‌شـد- معـادل بریتانیایی موج نو فرانسه بود. کارگردان های اصلی این گـرایش از گـروه "سـینمای آزاد"بیـرون آمدنـد. در اواسط سال های 1950، نمایشنامه ها و ادبیات داسـتانی متمرکـز بـر قهرمانـان شورشـی ا زطبقـه کـارگر، گرایشی آمیخته به آگاهی طبقاتی به نام "مرد جوان خشـمگین" پدیـد آورد. سـینمای"مطبخـی" چنـدان نپایئد. این"زندگی ورزشکاری" شکست خورد و موفقیت غیر مترقبه فیلم دیگـری از محصـولات "وودفـال" که فیلم بسیار متفاوتی بود، فیلمسازان را به راه های دیگری کشاند. فیلمسازان بـارور برگردانـدن از زنـدگی

طبقه کارگر در شهرهای سینمایی که در دهه‌ی بعد از جنگ جهانی دوم دوباره جـان گرفتـه بـود، در سـال های 1958-1967 اهمیت بازهم بیشتری کسب کرد. در حالی که کارگردان های جـا افتـاده ایـن رونـد را تثبیت می‌کردند. مؤلفان جوان تر تکنیک های جدیدی را می آزمودند و آنها را برای پرداخت موضوعات تازه به کار می گرفتند.

سینمای مستند و تجربی بعد از جنگ 1945 تا اواسط دهه 1960

در دو دهه‌ی بعد از جنگ جهانی دوم، سینمای مستند و تجربی در چهارگوشه‌ی جهان دگرگونی‌های عظیمی را از سرگذراند. تکنولوژی‌ها و نهادهای اجتماعی جدید تحولی در بنیان های فیلمسازی مستقل به وجود آوردند. این تحولات غالباً با رشد سینمای هنری تجاری و پیدایش انواع "موج نو" در ارتباط بود. مستند سازان و سینما گران آوانگارد هر دو در اندیشه سینمای شخصی تجدید نظر کردند. در سال های 1930 جنگ داخلی اسپانیا، محاکمه‌های یاران سابق استالین در دادگاه های فرمایشی او در مسکو، و قدرت گرفتن فاشیسم و نظامی گری، به نسل کشی یهودیان و جنگ جهانی انجامیده بود. حالا بسیاری از هنرمندان از تعهد سیاسی دست برداشته و به مفهوم بیان فردی روی آورده بودند. این گرایش که بیش از همه در پیدایش نقاشی اکسپرسیونیستی انتزاعی در امریکا و اروپا دیده می شود، در سینمای تجربی هم مشهود بود. بعد از جنگ حتی سینمای مستند نیز بیش از هر زمان دیگری برای بیان اعتقادات و احساسات شخصی فیلمساز بدل شد. پیش از سال های 1950، بخش اعظم فیلم های مستند کوشیده بودند تا حد امکان رویدادهای تصادفی را کنترل کنند. در عین حال هنرمندان آوانگارد مفاهیم دادائیستی و سورئالیستی در زمینه تصادف مکاشفانه آمیز را دوباره زنده کردند. در پایان جنگ بخش اعظم فیلمسازی مستند در دست مؤسسات بزرگ بود. پاته، بنگاه های خبرپراکنی، و استودیوهای هالیود فیلم های خبری و اطلاعاتی برای نمایش در سالن های سینما تولید می‌کردند. مؤسسات دولتی در بسیاری از کشورها از واحدهای مستند سازی که برای مدارس و سازمان‌های مدنی فیلم آموزشی و اطلاع رسانی می ساختند، حمایت می‌کردند. بعد از نخستین سال های دهه 1950 تعداد فیلم های مستندی که در برنامه‌های سینما به نمایش در می آمدند کاهش پیدا کرد. روزنامه نگاری تلویزیونی جای فیلم های خبری سینماها را گرفت و

استودیوهای فیلمسازی تولید خبری را متوقف ساختند. اما در عین حال تلویزیون خود بازار جدیدی شد. در دوره‌ی بعد از جنگ بیشتر مستند سازان قدیمی از شدت فعالیت خود کاستند.

سینمای مستقیم در ایالات متحده

بین سال های 1958 تا 1963 سینمای مستند دگرگون شد. مستند سازان شروع کردند به استفاده از تجهیزات سبک تر و ارزان تر، کار با عوامل فنی کم شمارتر و نفی منافع سنتی فیلمنامه و ساختار مستند سینمای نو در پی این بود که افراد را مورد مطالعه قرار دهد، توسعه لحظه به لحظه موقعیتی را پیش بینی کند، و دنبال نمونه های درام و انکشاف روانشناختی بگردد. مستند نو به جای تکیه بر صحنه های چیده شده ای که گفتار راوی روی آن ها شنیده می شود، می گذاشت رویدادها خود به طور طبیعی گسترش یابند و آدم ها آزادانه حرف بزنند. این گرایش به نام هایی چون سینمای صریح، سینمای کنترل نشده، سینمای مشاهده گر، و سینمای وریته خوانده می‌شد؛ اما بیش از همه به سینمای مستقیم معروف شد. این نام بدان معنا است که با تکنولوژی جدید می‌شد رویدادها را با نحو بی سابقه‌ای بی میانجی ثبت واز مستند سازی به شیوه‌های غیر مستقیم- بازسازی رویداد، تفسیر به کمک گفتار – که مورد توجه مستندسازان پیشین بود، اجتناب کرد.

چندین عامل در پیدایش این گرایش جدید نقش داشتند: نخست اینکه نئوریالیسم ایتالیا علاقه مستند سازان را به ضبط زندگی روزمره تقویت کرده بود. نوآوری‌های تکنولوژیک مانند رشد تولید فیلم 16 میلیمتری و پیدایش امکان ضبط صدا روی نوار، انعطاف بی سابقه‌ای برای فیلمسازان به همراه آورده بود.

در ایالات متحده سینمای مستقیم با کوشش های عکاس روزنامه نگار رابرت درو شکل گرفت. درو قصد داشت رئالیسم دراماتیکی را که در عکاسی بی واسطه مجله لایف می‌یافت به گزارش های تلویزیونی وارد کند. او شروع به تهیه‌ی تعدادی فیلم کوتاه برای پخش از تلویزیون کرد. فیلم دورانساز این مجموعه به نام "دور مقدماتی"(1960) گزارشی بود از مرحله مقدماتی رقابت انتخاباتی جان کندی و هیوبرت همفری. هر

چند دارای بخش هایی با صدای همخوان با حرکات لب بود، اما سندیت بصری آن توجه بیشتری را به خـود جلب کرد. مدتی بعد به درو و لیکاک مأموریت داده شـد تعـدادی فـیلم بـرای تلویزیـون ا.بی.سـی. بسـازند؛ مهمترین این فیلم ها "یانکی، نه"(1960) درباره‌ی احساسات ضـد امریکـای لاتـین بـود. درو و دوسـتانش دوازده فیلم دیگر هم ساختند. در این فیلم ها دیگر به طور کامل از صدایی که مستقیماً سـر صـحنه ضـبط می‌شد استفاده می‌کردند. بعدها وان پنبیکر و ریچارد لیکاک، "درو استیشن" را ترک کردند و شـرکت خـود را راه انداخته و مرام خود را تبلیغ نمودند.

سینمای مستقیم در کانادا

تلویزیون عامل پیروزمندی برای پیدایش سینای مستقیم محسوب می‌شد. راه افتادن تلویزیون ملی در سـال 1953 مستندسازان هیأت ملی فیلم را تشویق کرد به زودی بـه قطـع 16 میلیمتـری روی بیاورنـد و فـیلم هایی درباره‌ی موضوعات روز بسازند. تقریباً همزمان دو جنبش به میدان آمدند؛ یکی در میان کانادایی هـای انگلیسی زبان و دیگری در فرانسه زبان های ایلات کبک. انتقـال هیـأت ملـی فـیلم بـه مونترئـال در سـال

1956 باعث شد فرانسوی زبان های کانادا بیشتر درگیر فعالیت های این مؤسسه بشوند. در سال 1958 سه فیلمساز فرانسوی فیلم " برف بازها" را ساختند که گزارش طنـز گونـه‌ای بـود بـا نگـاهی محبـت آمیـز بـه گردهمایی هواداران پرو با قرص نمایش برف بازی. هر چند فیلم در قطع 35 میلـی متـری و بـدون صـدای مستقیم گرفته شده بود، نقطه‌ی عطفی در سینمای مستند کانادا به حساب می‌آمد. فیلمبردار میشل برو بـا مهارت تمام با رویدادها قاطی می‌شد و حاصل کار پیش درآمدی شد بـر عدسـی هـای زاویـه بـاز و دوربـین سیال گروه درو؛ ستایشی که از این فیلم به عمل آمد سبب شد هیأت ملی فیلم یک واحد فرانسـوی مرکـب از برو، ژیل گرو، کلودژوترا، مارسل فورینه و دیگران تشکیل دهد. این ها بر خـلاف گـروه چشـم مخفـی کـه هوادار نوعی عینیت گرایی زیبا شناختی بود، با مردم و فرهنگ مردمان شهرنشین همراه مـی‌شـدند. تمایـل آنها به جستجوی هویت اجتماعی جامعه فرانسوی زبان کانادا در فیلم بلند برای بقیه دنیا کاملاً برجسته بود. میشل برو فیلمبردار، پیر پرو شاعر، صدابردار آنها، یک سال تمام در یک دهکده دور افتـاده فرانسـوی زبـان کانادا زندگی کردند. مردمان این روستا هنوز در گفت و گوی روزمره به یکی از اشکال زبـان فرانسـوی سـده هفدهم سخن می‌گفتند. برای بقیه دنیا عمدتاً از مصاحبه‌هایی با مردم روستا که در تاریخ جامعـه‌شـان را بـه یاد می‌آورند تشکیل شده بود و نمونه سینمایی بود که perault "سینمای زیسته شده" مـی‌خوانـد. "هـیچ چیز واقعی‌تر از پیرمردی نیست که رویدادی را که خود از سر گذرانده تعریف می کند. چه بسا خود واقعیات ارزش چندانی نداشته باشند، اما بازگویی آنها ارزش دارد." پرو با چند فیلم بعـدی خـود بـر تـاریخ و آداب و رسوم جامعه فرانسوی زبان کانادا روشنایی افکند.

فرانسه: سینما وریته

در فرانسه خاستگاه سینمای مستقیم نه تلویزیون، بلکه پژوهش های قوم نگاری ژان روش بود. فیلم کلیدی سینما وریته و فیلم اصلی سینما مستقیم در همه ی کشورها، "وقایع نگاری یک تابستان"(1916) ساخته‌ی او بود. روش این فیلم را با همکاری جامعه شناس ادگار مورین ساخت. از همکاری آنها شکل تازه‌ای از سینما وریته سربلند کرد- شکلی که در آن فیلمسازان دیگر صرفاً به مشاهده موضوع و همکاری با آن نمی پرداختند بلکه آن را تحریک می‌کردند و برمی انگیختند. "وقایع نگاری یک تابستان"، بعد از پیش درآمدی که در آن روش و مورین با مارسلین، پژوهشگر بازار، مصاحبه می کنند، مارسلین را نشان می دهد که در خیابان ها می گردد و از مردم می پرسد: "آیا خوشبخت هستید؟" واکنش های تدافعی و کلیشه ای عابران نشان می دهند که نظر خواهی های معمول چه اندازه سطحی هستند. بقیه فیلم در عقاید و خاطرات گروهی از اهالی پاریس دقیق می‌شود. نمایندگان امریکایی، کانادایی، و فرانسوی سینمای مستقیم خوب از کار یکدیگر خبر داشتند. بسیاری از آنها نخستین بار در سمینار سال 1958 با هم آشنا شدند. مستند سازان مستقیم در کنفرانسی در لیون در سال 1963 به بحث در باره‌ی اختلافات خود پرداختند. دوربین باید صرفاً مشاهده گر باشد، بر وجود خاصی تأکید کند یا موضوع را به چالش بخواند؟ آیا فیلمبرداری همزمان با چند دوربین تصویر موثق تری به دست می دهد؟ آیا لازم است که کارگردان خود فیلمبردار هم باشد؟ و مهم تر از همه اینکه مسؤلیت کارگردان نسبت به مردم، زندگی آنها و رویدادهایی که ثبت می کند چیست؟ سینمای مستقیم گذشته از نوآوری های تکنیکی پرسش همیشگی اخلاقیات سینمای مستند را پیش کشید. در اواسط دهه‌ی 1960 دوربین های پیشرفته 25 و 16 میلیمتری انعطاف ویژه سینمای مستقیم را برای همه فیلمسازان به ارمغان آوردند. روایت های اپیزدویک سینمای مستقیم با پایان های باز

خود به گرایش‌های مشابه در فیلم داستانی سینمای هنری دامن زد. بیشتر "موج نو" های سال های 1958 تا 1967از نظر سبک خود را به استفاده از دوربین روی دست، نور طبیعی موجود در محـیط و فیلمبـرداری ظاهراً فی‌البداهه ملتزم کردند.

سینمای تجربی و آوانگارد

فیلم تجربی هم بعد از جنگ جهانی دوم به نوسازی خـود پرداخـت. دسترسـی گسـترده بـه تجهیـزات 16 میلیمتری، فیلمسازی تجربی را برای غیر حرفه ای ها آسان ساخت. بیشتر مدارس، موزه ها، و دانشگاه هـای ایالات متحده دستگاه های نمایش 16 میلیمتری داشتند و می توانستند با آنها فیلم هـای تجربـی را نشـان دهند. فیلم های کلاسیک خارجی پیش تر هم در قطع 16 میلیمتری از طریق موزه های هنرهای معاصر در دسترس بودند، اما بعد از جنگ شرکت های جدید شروع به توزیع فیلم های تجربی در قطع 16 میلیمتـری کردند. در اروپا که فاقد شبکه توزیع فـیلم هـای 16 میلیمتـری بـود، بایگـانی سـینمایی تـازه تأسـیس یـا بازگشایی شده، فیلم های تجربی کلاسیک را به نمایش گذاشـتند. تعـداد روزافزونـی از مؤسسـات سـینمای تجربی را تغذیه می‌کردند. در شهرها و دانشگاه های سراسر اروپا صدها سینه کلوب سبز شـدند؛ فـیلم هـای آوانگاردی که به سبب قوانین سانسور اجازه ی نمایش عمومی نمی یافتند، تنها در چنین مکـان هـایی مـی توانستند به نمایش در آیند. "فدراسیون بین المللی سینه کلوب ها" در سال 1954 تشکیل شـد. جشـنواره های بین المللی فیلم های تجربی هم پا گرفتند؛ برجسته ترین جشنواره مسابقه ای از این دست در نوکـه-لو-زوت بلژیک شکل گرفت و کارش را در سال 1949 شروع کرد. گاه گاه دولـت هـای اروپـایی بودجـه ای برای فیلم های فرهنگی خلاق در نظر می گرفتند. در فرانسه سینماهایی که برای نمایش فیلم های هنری و تجربی طراحی شده بودند، از دولت یارانه می گرفتند. توزیع فیلم های تجربی- کـه همیشـه مشـکلی بـرای سینمای مستقل امریکا بود- به قدر معتنابهی تقویت شد. پانزه سال بعد از زمـانی کـه مایـا درن تماشـاخانه پراوینس تاون را برای نمایش فیلم هایش اجاره کرد، زیربنای نیرومندی برای پشتیبانی از سینمای آوانگـارد ایالات متحده به وجود آمده بود. فیلمسازان تجربی همانند دوره های پیشـین بـا دنیـای هنرهـای تجسـمی ارتباط نزدیک تری داشتند تا با صنعت سینمای تجاری. برخی از فیلمسازان به متحرک سازی نقاشـی هـای

تجریدی یا مصور سازی قطعاتی از موسیقی کلاسیک ادامه دادند. یکی از متداول ترین ژانرهای دوره‌ی بعد از جنگ فیلم رقص بود، که کارهای دولاک در زمینه‌ی تدوین و کار دوربین را در "تم و واریاسیون" گامی به پیش برد. یکی از نمونه های اولیه و مشهور این گونه "مطالعه ای در طراحی رقص برای دوربین" بود. از نظر سبک شناختی، تعدادی از فیلمسازان بعد از جنگ تحت تأثیر سورئالیسم و دادا قرار گرفتند.

تجرید، کولاژ، و بیان شخصی

شیوه های بیانی جدید مشوق ادامه ی بسیاری از گرایش هـای دوره پـیش از جنـگ شـدند. تـأثیرات دادا و سوررئالیسم در دوره بعد از جنگ ادامه پیدا کرد. برای نمونه تمـایلات ضـد هنـر دادا را در فـیلم هـایی کـه توسط لتریست های فرانسوی ساخته شدند می توان دید. ایزیدور ایسو رهبر این گروه چنین اسـتدلال مـی کرد که نشانه های زبانی مهم تر از تصاویر هستند. او با روزآمد ساختن سینمای آنمیک به شیوه‌ی دوشـامپ از پدیده ای به نام "سینمای مغایرت" دفاع می‌کرد. که در آن حاشیه صوتی بایـد بـر تصـویر مسـلط باشـد. فیلم لترسیت گای دو بورد به نام " زوزه هایی بـرای دوسـاد" بـا حـذف همـه تصـاویر برنامـه‌ی ایسـورا بـه مرحله‌ی اجرا گذاشت. در این فیلم تجربی یک پرده سیاه خاموش و یک پرده سـفید بـا گفتـار آتشـین بـه تناوب جای یکدیگر را می گیرند.

نورمن مک لارن کانادایی شیوه های گوناگون انیمیشن را آزمود، از جمله فن متحرک سازی اشیاء سه بعدی کوهل را. اما آنچه برای واحد او در "هیأت ملی فیلم" افتخار به همراه آورد، انیمیشن های انتزاعی او بودنـد. بلافاصله بعد از لِن لای، مک لارن بر نقاشی مستقیم روی فـیلم مسـلط شـد. و فـیلم هـای او "دور شـوید پرستارهای ملال آور Begone Dull Care، و فلان فلان شده Blinkety Blank در سینماهای هنـری سراسر امریکای شمالی به نمایش در آمدند و مورد ستایش قرار گرفتند. طراحـی تصـویری نـاب و پرداخـت انتزاعی اشیا آشنا به شکل دیوانه‌واری در فیلم های هوشمندانه‌ی رابرت بربر امریکـایی در هـم مـی آمیزنـد. طراحی تصویری ناب و پرداخت انتزاعی اشیای آشنا به شکل دیوانه واری در فـیلم هـای هوشـمندانه رابـرت بربر امریکایی در هم می آمیزند. بربر زمانی که در دهه‌ی 1950 در پـاریس زنـدگی مـی‌کـرد، در زمینـه‌ی فیلمبرداری تک فریم تجربه هایی کرده بود. این تکنیک در عرصه انیمیشن از مدت هـا پـیش تثبیـت شـده

بود، اما رابرت بریر به جای اینکه شی معینی را فریم به فریم تغییر دهد یا فریم به فریم نقاشی کند، فکر کرد هر فریمش تصویر کاملاً متفاوتی باشد. در فیلم "باز آفرینی" تصاویر انتزاعی همراه نماهای درشتی از انواع ابزارآلات، لوازم التحریر،اسباب بازی، عکس، طراحی چرخ می خوردند. بریر در فیلم بعدی خود "مشت بازی" دستنوشته ها، فیلم های انیمیشن و موارد دیگر را هم به این مجموعه افزود. فیلم های او آستانه جدیدی برای وضوح حداقل جا می اندازد: در مجموعه ای از تصاویر یک فریمی، یک نمای چهار- پنج فریمی حالت روشن و زنده‌ای پیدا می کند. از فیلم های بریر که یک جور معادل روشنفکرانه کارتون هستند، طنز ظریف و حیرت زدگی کودکانه نقاشی های پل کلی تراوش می کند. بعدها کوبکا با بهره گیری از یافته های بریر و همین طور تدوین ضرباهنگین امپرسیونیست های فرانسوی و کارگردان های جنبش، نظریه خاص خود را به نام فیلم "متریک" تدوین کرد. فیلمسازان تجربی دهه‌ی 1920در فیلم هایی چون آنتراکت، سگ آندلسی، سرگذشت یک کاراگاه و فیلم های دیگر کار خود را شروع کردند.

سینمای زیرزمینی و سینمای مبسوط

به موازات شکل گیری فرهنگ فیلم تجربی در اواخر دهه 1950 و اوایل دهه 1960، اتفاقات عجیبی در دنیای هنر رخ می‌داد. ویلیام بارو رمان "ناهار برهنه" را با بریدن دستنوشته هایش به قطعات مختلف و چسباندن الله بختکی این تکه ها پشت سر هم، خلق کرد. نوازندگان ویلن سل در حالی که از ریسمان ها آویزان بودند می نواختند. در پاریس مجسمه سازان دستگاه های مفصلی می ساختند که هدفی جز نابود کردن خود نداشتند. یک نقاش ژاپنی پارچه‌ی سفیدی را بر زمین پهن کرد و نام آنرا گذاشت: "تابلویی که باید بر آن پا گذاشت" طراحان رقص کارهای خود را از اول تا آخر از حرکات طبیعی می ساختند، در حالی که نقاش ها از راه دست بردن در کتاب های داستان مصور، آگهی های بازرگانی و تصویرهای مجلات کارهای خود را خلق می کردند. "رویدادها" قطعاتی از فعالیت های بدون طرح و دلبخواهی به تماشاگران تئاتر عرضه می‌کردند. هنر آوانگارد تحت تأثیر جان کیج و دیگران داشت مرز بین نظم هنر و بی نظمی زندگی را زایل می‌کرد. فیلم هایی که هدف های بسیار متفاوتی داشتند جذب زیبایی شناسی سینمایی زیر زمینی شدند، فیلم های گرد آوری شده‌ی کانر با موفقیت بسیار در برنامه های نمایش فیلم شبانه نشان داده می‌شدند. فیلم های انتزاعی هم به عنوان جزیی از نمایش سبک و هم به عنوان فیلم " اصلی": نشان داده می شدند. اروتیسیزم این فیلم ها به علاقه وارهول بخه روحیه‌ی "کمپ" بی ارتباط نیست. شکل بی طرح و سردستی فیلم های اولیه وارهول در عین حال بیانگر کمال مطلوب عدم قطعیت در هنر بودند. در مقطعی که جنبش آوانگارد داشت به جزیی از " کسب و کار هنر" بدل می شود. وارهول به دنیای دیسکوتک ها و مهمانی های مجلل چهره های مشهور منهتن صعود کرد. دلال ها، منتقدان، موزه دار ها، کلکسیونرها، و رسانه های جدید دنیای هنر را به حوزه ی دگرگونی های سریع مد لباس و

بازاری که خولهان نوآوری سبکی و استعدادهای تازه است بدل ساختند. فیلم های وارهول در این تحولات فرهنگی سهسم بئدند و کمک کردند که جنبش زیرزمینی به روی زمین بیاید و علنی شود. او با استقبال از موقعیت های روایتی ساختار یافته تر ، توانست تماشاگران بیشتری را به خود جلب کند. سینمای زیر زمینی در خارج از ایالات متحده ژانرها و سبکهای قابل شناسایی را می آزمود. بین سال های 1958 و 1968 فیلمسازان تجربی بین المللی دوره‌ی شاداب و متنوعی را طی می‌کرد که بعد جنبش آوانگارد دهه ی بیست بی سابقه بود. سینمای تجربی از راه اتحاد با یک ضد فرهنگ جهانی جوان بنیاد راه را برای پرستش سیاسی فعالی که فیلمسازان جریان اصلی سینما اندک زمانی به عهده گرفتند هموار کرد.

سینمای معاصر

از سال 1960 تاکنون

در اواسط دهه 1960 سینما نه تنها به عنوان رسانه سرگرمی جمعی، بلکه همچنین به عنوان محمل "فرهنگ متعالی" مقبولیت عام یدا کرده بود. دستاوردهای مدرنیسم بعد از جنگ اروپا، نفوذ روز افزون اندیشه سینمای مؤلف، و تحولات تازه د رسینمای مستند و تجربی، موقعیت سینما را به عنوان یکی از هنرهای حیاتی دوارن معاصر تثبیت کرد. اما این هنر به سرعت از هر سو با چالش هایی روبه رو شد. ا زاوایل دهه‌ی 1960 تا اواسط دهه 1970 شماری از بحرانهای سیاسی دنیا را به لرزه درآوردند. جهان سوم ، زیستگاه دو سوم جمعیت جهان ، محل مناقشات سیاسی سال 1945 به بعد بود. خشونت در سال های 1960 و 1970 رو به فزونی نهاد. برخوردهای قومی و جنگ داخلی دامنگیر بسیاری از کشورهای افریقایی شد. رهبران کشورهای غربی می خواستند از نفوذ کمونیست در کشورهای تازه استقلال یافته جلوگیری کنند. نخستین ناکامی مهمآنها در کوبا اتفاق افتاد، کشورهی که بعد از انقلاب سال 1959 کاسترو به سرعت به صف متحدان شوروی پیوست. سینما، در رویارویی با این شرایط، به میزانی که از جنگ جهانی دوم به بعد بی سایقه بود سیاسی شد. در جهان سوم و جاهای دیگر، مستندهای سیاسی و فیلم های داستانی اجتماعی و رئالیستی غالباً متأثر از الکوی نئورئالیسم، به نیروهای حیاتی بدل شدند. حیرت آورتر اینکه نوآوری های سینمای مدرنیستی بعد از جنگ با سمت و سوی رادیکاتل و چپ امیخته و "مدرنیسم سیاسی" را پدید آورند که سینمای تجاری را به قدری به یک سینمای تجربی نزدیک کرد که با جنبش آوانگارد دهه‌ی 1920 قابل مقایسه بود.از میان رفتن مدرنیسم سیاسی تند رو معلول کاهش شمار سینما رو ها هم بود. تلویزیون و دیگر فعالیتهای اوقات فراغت تماشاگران را از سالن های سینما می

ربودند و رونق ویدیویی خانگی به این روند شتاب بخشید. بین سال های 1970 و 1988 در فرانسه وآلمان غربی سینما ها یک شوم، در ژاپن یک دوم، در اسپانیا و بریتانیا دو سوم، و در ایتالیا تقریباً سه چهارم تماشاگران خود را ا زدست داند.بیشتر کشورهای در حال توسعه نیز شاهد سقوط تعداد سینما روها بودند. در ایالات متحده رکورد حضور مردم در سینماها در سطح یک میلیون تماشاگر در سال به ثبات رسید. این تعداد برای صنعت سینما ثباتی فراهم آورد تا موقعیت خود را مستحکم تر سازد و بازارهای جهانی بیشتری را تسخیر کند.

سینمای جهان سوم، دهه‌های 1960 و 1970

تولید انبوه و سیاست انقلابی

تنشهای میان قدرتهای غربی و بلوک شوروی در دهه 1960 فروکش نکرد، اما نشانه عـایی پدیـدار شـدند که از پیدایش ترکهایی بر بنای دنیای دوقطبی خبر می‌دادند. رقابـت روزافـزون بـین شـوروی و چـین بـه گسست علنی در سال 1960 انجامید و در باقی سال های این دهه مردم اروپای شرقی بـه کوشـش هـای خوبی برای سست کردن سیطره مسکو ادامه دادند. همزمان جهان سوم که در اواسط دهه‌ی پنجـاه اعـلان حضور کرده بود، ظاهراً داشت راه مستقل خود را می جست. مستعمره ها، به کشورهای مستقل بدل شدند و بسیاری از رهبران آنها راه های شوروی و غرب هر دو را نفی می‌کردند. "جهان سوم گرایـی"، نـامی کـه بعدها بر این گرایش نهاده شد، حامل این امیدواری بود مه کشورهای "حاشیه‌ای" خواهند توانست نه تنها از چنگ استعمارها شوند، بلکه همچنین از تجربه‌ی ستمی کـه بـر آنهـا روا شـده بـرای بنـای جامعـه ای عادلانه تر بهره بگیرند.توسعه‌ی اقتصادی موضوعی بود که در دستورکار این کشورها قرار گرفت، اما مناطق گوناگون به گونه ای ناموزون پیش می رفتند. مکزیک، هنگ کنگ، سنگاپور، تایوان و کره جنوبی داشـتند به سرعت به مراکز تولید صنعتی بدل می‌شدند. در عوض توسعه هندوستان و افریقا کنـدتر از آن بـود کـه بتواند با رشد سریع جمعیت در این مناطق برابری کند. از حدود 3500 فیلمی که در اواسط دهـه 1970 هر سال درذ جهان تولید می‌شد، تنها 8 درصدی که در ایالات متحده و 30درصدی کـه در اروپـا سـاخته می‌شدند به بازارهای جهانی دسترسی داشـتند. از میـان تلاطـم سیاسـی ایـن دهـه یـک رویـه مشـخص فیلمسازی مشکل گرفت. فیلمسازان سینما را چونان وسیله ای برای دگرگونی اجتمـاعی و سـلاحی بـرای فعالیت های رهایی بخش سیاسی می دانستند. بخش عمده‌ی این فصـل بـه گسـترش ناگهـانی سـینمای انقلابی در جهان سوم اختصاص دارد. در امریکای لاتین، این کار توسط "سینما نوو" ی برزیل شـروع شـد

و در کوبا،آرزانتین و شیلی شکل عیان تری به خوود گرفت. در افریقـای سـیاه سـینمای سیاسـی هـم بـه عنوان جلوه ای ازفرهنگ اصیل بومی و هم به مثابه نقد رژیم نو استعماری سر بلند کرد. در چـین، شـکب محدودی از فیلمسازان انقلابی به عنوان سیاست رسمی اختیار شد.

کشورهای آسیایی و سینما نوو

در سال 1960 و 1970 ژاپن بزرگترین تولید کننده فیلم جهان باقی ماند، اما برخی از کشورهای جهان سوم هم تولید خود را به نحو چشمگیری افزایش دادند و این افزایش عمدتاً معلول این واقعیت بود که آنها محصولات خود را به سوی جمعیت در حال رشد شهرهای جهان سوم نشانه رفتند. مصر به تولید سالانه چهل تا شصت فیلم درام تاریخی، کمدی، و موزیکال های کاباره ای ادامه داد. بازارهای اصلی فیلم های مصری افریقا و خاورمیانه بودند. هندوستان که شیوه های تولید سریع را به خوبی آموخته بود در سال 1975 تولید سالانه خود را به450 فیلم رساند و ا زژاپن پیشی گرفت. همچنان بیشتر فیلم ها به زبان هندی بودند. اما سهم فیلم هایی که به زبان های دیگر سخن می گفتند در بازار افزایش یافت. صنعت فیلم در دیگر کشورهای آسیایی رشد کرد. کره جنوبی و پاکستان تولید خود را به بالای صد فیلم بلند در سال رساندند و فیلیپین به رقمی دو برابر این دست یافت. صنعت سینمای هنگ کنگ در دهه 1950 بر اساس ملودرام های خانوادگی، فیلم های اپرایی کانتونی، و فیلم های شکشیربازی بالید. این ژانرها د ردهه بعد هم عمدتاً با حمایت برادران شاو و بزرگترین شرکت های فیلمسازی این مستعمره ، به حیات خود ادامه دادند. در اواخر دههی 1950سینما دوستان جوان در ریودوژانیرو در سالن های سینما و کافه ها یکدیگر را می دیدند. این کردان جوان که هم مجذوب سینمای کلاسیک هالیوود بودند و هم شیقتهی سینمای هنری معاصر اروپا، مقالههایی می نوشتند و خواهان تغییر اوضاع فیلمسازی در کشوربودند. وقتی فرصت یافتند در سینمای تجاری کار کنند، جنبش جدیدی در سینمای برزیل راه انداختند که به "سینما نوو" معروف شد، عبارتی که در زبان پرتغالی به معنای "سینما نوو" است. خطوط کلی تاریخ "سینما نوو" با تاریخه دیگر سینما های جوان، به خصوص موج نو پاریس بی شباهت نیست، اما تفاوتها هم چشمگیرترند. هر چند برزیل از بسیاری جهات کشوری غربی شده ، اما بی تردید جزیی از جهان سوم "

توسعه نیافته" به شمار می رفت. فیلم های"سینما نو" تاریخ و اسطوره، دغدغه‌های شخصی و مسائل اجتماعی، رئالیسم مستند و سورئالیسم، مدرنیسم و فولکوار را با هم ترکیب می‌کردند.

فیلمسازی در جهان سوم

هر چند سینما در هنگ کنگ و دیگر کشورهای جهان سوم با محصولات خود انبوه توده هـای کشـورهای در حال توسعه را نشانه گرفته بودع اما کسی انتظار نداشت آنها اندیشه هـای انقلابـی عرضـه کننـد. و هـر چند "سینما نوو" توانست بین سینای مؤلف و نقد سیاسی سازشی به وجـود آورد، امـا مخاطبـانش اقشـار فرهیخته ای بودند که سینمای مئلف اروپا را می شناختند. در اواخر دهه‌ی 1960، کارگردان های جهـان سوم شروع بعه ساخت گونه ای از فیلم های سیاسی-انتقادی کردنـد کـه تـوده‌هـای وسـیع را بـه عنـوان مخاطب نشانه رفته بودند. نخستین فرض سینمای انقلابی جهان سوم این بود که تمامی هنر، حتی هنـری که مدعی است تنها سرگرمی است، عمیقاً سیاسی است. داستانهایی که نقل می شوند، نقطه نظرهایی کـه ار بیننده دعوت می شود با آنها همدلی کنند، ارزشهای نهان در کفشها، و حتی شـیوه‌هـای نقـل داسـتان، همه بازتاب ایدئولوژی های سیاسی تلقی می‌شدند. سلطه‌ی فیلم های هالیوودی در جهان سوم اماج اصلی حملات بود. سینمای انقلابی نه تنها سیاسی را که به جامه مبدل سرگرمی درآمده بود نفـی مـی‌کـرد. نـه تنها به ایدئولوژی امپریالیستی فیلم های امریکایی حمله می‌کرد، بلکه همچنین تجربه‌ی فیلم دیدنی را به بینندگان خود عرضه می‌کردکه از نظر سیاسی رها یبخش بود. رمـان نویسـان امریکـای لاتـین در دهـه‌ی 1960 بیشتر به خاطر "رئالیسم جادویی" مشهور بودند تـا بـه خـاطر مواضـع سیاسـی جانبدارانـه شـان. کارگردان های سیاسی شده‌ی امریکای لاتین گاهی عناصری از سینمای هالیوود را که خیلـی خـوب مـی شناختند وارد فیلم هایشان می‌کردند،اما آنها همچنین بهخ سراغ مدلهای خارجی سینمای انتقاد اجتماعی رفتند. در اواسط دهه‌ی 1970 سینمای کوبا در چهارگوشه‌ی جهان از اعتبار برخـوردار بـود و فیلمسـازان کوبایی نشان دادند که سینمای جهان سوم می تواند قراردادهای مدرنیستی را با قالبهای روایی که عامه‌ی تماشاگران به آن خو گرفته اند تلفیق کند. در اوایل دهه 1960 آرژانتـین مـوج نـو ملایـم خـاص خـود را

داشت به نام " نوئوا اولا" متشکل از فیلمسازانی که اقشار متوسط جامعه‌ی بوینیس آیرس را کمتبیش بـه شیوه‌ی شابرول و مال به تصویر می کشیدند. سینای سیاسـی شـیلی از الگـویی مشـابه آنچـه ذر برزیـل و آرژانتین روی داد پیروی کرد. در دهه‌ی 1960 در شرایط سیاسی خصمانه‌ای که بر کشور حاکم بود، یـک سینمای پر از انرژی پیدا شد. این سینما با دولت لیبرال حاکم، پیش از آنکه در دهـه 1970 توسـط یـک کودتای سرکوبگر نظامی سرنگون شود، همراهی می‌کرد.

چین و آمریکای لاتین

در اواسط دهه‌ی 1970 سینمای مبارزه جو در امریکای لاتین از میان رفت، اما در افریقا داشت تازه خـود را می‌یافت. مستعمره های افریقایی سیاه در اوایل دهه 1960 یکی از بعد از دیگـری بـه اسـتقلال دسـت یافتند. یک دهه بعد بیشتر کشورهای مهم دست کم یک فیلم بلند تولید کرده بودند. درمنطقه ای کـه دو جنگ طولانی، چهل کودتا و قیام، و ده های خشکسالی و قطحی خانمـان برانـداز را از سـر گذرانـده بـود، تولید همین تعداد فیلم هم قابل توجه بود. در سال 1966 جشنواره‌ی سینمایی دو سالانه ای کار خـود را در کارتاژ تولس آغاز کرد، جشنواره دیگـری در بورکینافاسـو شـروع بـه کـار نمـود. در سـال 1970، یـک اتحادیه قاره‌ای، "کنفدراسیون سراسر افریقایی کارگردان های سینما" با هدف تسهیل مبادلـه اطلاعـات و همکاری د رزمینه‌ی فشار به دولت ها برای حمایت از تولیدات سینمایی، تأسیس شد. سنگال، ساحل عاج، و دیگر کشورهای فرانسوی زبان نخستین و قوی ترین سرچشمه‌های سینمای افریقا سیاه بودند.

"سینمای انقلابی" جمهوری خلق چین با آنچه دذ نقاط دیگر جهان سوم دیدیم به کلی متفـاوت بـود. در چین هم مانند کوبا دولت کمونیستی صنعت سینما را در دست داشت. امـا در حـالی کـه "هنـر و صـنعت سینمایی کوبا" تجربه ورزی را تشویق می‌کرد، چین درکی تنگ نظرانه و جزیی از سینمای انقلابی اختیـار کرد.بعد از انقلاب 1949 شرایط فیلمسازی د رجمهوری خلق چین هم ماند کشورهای اروپایی شرقی بین دوره‌های نظارت شدید دولتی و دوره های آزادسازی نسبی ناگهانی در سیاسـت داخلـی کشـور دوره‌ای از خفقان و سرکوب بی سابقه با خود به همراه آورد که د رسال های بعد از جنگ نظیر نداشت.هر چنـد یعـد از سال های میانی دهه 1970 هم فیلم های سیاسی ساخته می‌شدند، اما جهان سوم گرایی مبارزه جـو از میان رفت. در امریکای لاتین، گروه های شورشی شکست خوردند. بسیج توده‌های وسیع امکانپذیر نگشـت و حکومتهای نظامی نشان دادند که از هولناک ترین برخوردها به انبوه مردمان کشورهایشان ابایی ندارنـد.

در دهه‌ی 1960 همه جا انقلاب د ردستور کار قرار گرفت و سینمای جهـان دوم و سـوم در تـدوین ایـن دستور کار سهمی داشتند.

سینمای سیاسی- انتقادی

دهه‌های 1960-1970

سینمای انقلابی جهان سوم پیش درآمد گرایش هایی بود که بعدها در کشورهای پیشرفته شکل گرفتند. در این کشورها هم مردم از راه اعتراض، مقاومت در برابر قدرت، و گاهی مقابله خشونت آمیز، خواهان تغییرات اجتماعی بودند. بین اواسط دهه 1960 و اواسط دهه 1970 فیلم ساختن و فیلم دیدن به کنش های سیاسی بدل شدند، به قدری که از زمان جنگ جهانی دوم به این سو سابقه نداشت. در کشورهای بلوک شوروی، بسیاری از شهروندان برای لیبرالیزه کردن جوامع کمونیستی به کوشش برخاستند و تندترین فیلم های سیاسی سینمای اروپای شرقی و سینمای شوروی غالباً بر فردیت و تخیل هنرمند پای می فشردند. در اروپای غربی و امریکای شمالی، گروه های چپ غیر سنتی به انتقاد از سیاست های حکومتی، نهادهای آموزشی و اوضاع اقتصادی پرداختند. سیاست رادیکال و اردزندگی روزمره مردم شد. بسیاری از مبارزان رادیکال غربی دقیقاً به همان اومانیسم دموکراتیکی مشکوک بودند که اصلاح طلبان بلوک شرق برای به دست‌آوردن آن تلاش می‌کردند. بسیاری از آنها بر این باور بودند که جامعه سرمایه داری در دامن خود گونه‌ای دموکراسی توهمی و تساهل سرکوبگرانه پرورده است. رادیکال ها معمولاً رهبران جهان سومی مانند مائو،چه گوارا، و فیدل کاسترو را چونان الگوهای انقلاب مردمی در نظر می گرفتند اما مقارن اواسط دهه 1970،این گونه مبارزه جویی جای خود را به سیاست خرد داد که به شیوه‌ای عمل گرا توجه خود را به مسائل جزیی و خاصی معطوف ساخت. حال و هوایی که تاریخ نگاری نام " فرهنگ سیاسی نارضایتی" را بر آن نهاده است شروع به رخنه در زندگی روزمره کشورهای غربی کرد. بزرگترین قیام بلوک شوروی در چکسلواکی روی داد. بعد از جنگ قدرت در درون حزب کمونیست چکسلواکی،آلکساندر دو بچک اصلاح طلب زمام امور حزب را در دست گرفت. دوبچک به بحث و گفتگو

درباره ی همه موضوعات دامن زد و حتی اجازه داد امکان برقراری یک نظام چند حزبی مطرح شود. در اواخر ژوئن جو اصلاحات همه جا را فرا گرفته بود. بیش از شصت دانشمند، هنرمند و دانشگاهی امضای خود را پای بیانه‌ای "دو هزار کلمه‌ای" گذاشتند که خواهان خود مدیریت کارگردان، نقد قدرت حزب و رد کمونیسم به شیوه‌ی قدیمی بود.

اروپای شرقی وشوروی- دهه‌های 1960-1970

"بهار پراگ" تأثیر شگرفی بر همه‌ی عرصه های فرهنگ گذاشت. کارگردان سینما یان نمچ می گفت:"در چند هفته‌ی گذشته احساس شادمانی و رهایی عجیبی- شاید یک جور جنون- تمام وجودم را تسخیر کرده است.دیگر هیچ چیز نمی تواند جلودار من باشد" از فیلم های توقیفی سال 1967 رفع توقیف شد و کارگردان های موج نو این آزادی را یافتند که به تجربه های جدید دست بزنند. اما این سرخوشی دیری نپایید. در 20 آگوست 1968 نیم میلیون تن از سربازان پیمان ورشو به دستور شوروی چکسلواکی را مورد تهاجم قرار دادند. مقامات دولتی از نمایش هر فیلمی که ذره‌ای بوی انتقاد اجتماعی بهار پراگ را می‌داد جلوگیری می‌کردند.روند " عادی سازی" تغییراتی را بر صنعت سینمای چکسلواکی تحمیل کرد. نظام "واحدهای تولید فیلم" بر چیره شد و کنترل متمرکز جای آن را گرفت. حکومت جدید از فیلمسازان خواست با نگاهی تایید آمیز و لحنی قهرمانی به موضوع های سیاسی بپردازند، چیزی که به معنای بازگشت به رئالیسم سوسیالیستی بود. بعد از تهاجم شوروی به چکسلواکی سینمای دیگر کشورهای بلوک شرق هم شکوفا شد. رومانی که روابطش با شوروی چندان مستحکم نبود، در اواخر دهه‌ی 1960 شاهد آزادسازی فضای سیاسی بود. به تجربه های هنری میدان داده شد و در اوایل دهه 1970 واحدهای تولید فیلم شکل گرفتند. هرجند "بهار مسکو" در کار نبود، اما اوایل دهه 1960 شاهد شکل گیری یک جور جنبش جوانان در شوروی بود. دانشجویان به مطالعه‌ی تاریخ کمونیسم پرداختند و هدایت حزبی را مورد چون و چرا قرار دادند.در بلوکهای شرق سیاست هنری رئالیسم سوسیالیستی هنرمند را ملزم می‌کرد به جامعه- یا درست تر،به حزب کمونیست-خدمت کند. کارگردان های مهم اروپای شرقی مانند چیتیلوا، یانچو و ماکاویف معتقد بودند که دیدگاه هایشان با نوعی موضع سوسیالیستی همخوانی دارد، هر چند ممکن بود این موضوع در شرایط آن زمان چندان مطلوب مقامات حکومتی نباشد. اما سینمای شاعرانه

تارکوفسکی بسیار شخصی آنها متهورانه سنت هنری شوروی را به چالش می خواندند و انعکـاس آن گونـه تمایلات هنری در غرب بودند که آزادی سیاسی را در تخیل مهار گسیخته‌ی فرد می‌جستند.

سینمای سیاسی در غرب

سال 1968 سال بهار پراگ، سالی بود که اعتراضات اجتماعی در اروپای غربی هم به اوج خـود رسـید. در اینجا هم مانند اروپای شرقی و جهان سوم جوانان نقش اصلی بـازی مـی‌کردنـد. در سـال 1966 هـر روز تعداد بیشتری ار دانشجویان قدرت و ارزش های سنتی امریکایی را مورد چون و چرا قرار می‌دادند. برخـی از آنها به سمت :چپ نو" کشیده می‌شدند، جنبش نا همگونی که مبلغ نوعی مارکسیسم لیبرال تر در برابر اشکال سنتی مارکسیسم شوروی بود. دانشجویان در ایـالات متحـده، بریتانیاؤژاپن،آلمـان غربـی، و حتـی اسپانیای ژنرال فرانکو در جنبش چپ نو نقش محوری داشتند. عصر دیگـری در سیاسـت جوانـان وجـود داشت که به عبارت نه چندان دقیق "ضد فرهنگ" خوانده می‌شد. این پدیده طیفی را در بـر م ی گرفـت کـه شـامل شـیوه‌هـای زیسـت جـایگزین، اروتیسـم رهـا، اسـتغراق در موسـیقی راک، تجربـه‌ی زنـدگی جمعی(کمونی)، و مصرف مواد مخدر به نام آگاهی بسط یافته می‌شد. برخـی از خانـه بـه دوش‌هـای ضـد فرهنگ خود را سیاسی می دانستند و بسیاری از آنها احساس می‌کردند با "چپ نو" متحدند.

جنبش های اجتماعی دیگر هم در شکل دادن به سیاسـت رادیکـال ایـن دوره نقـش داشـتند. در ایـالات متحده در حوالی سال1965 جنبش "قدرت سیاه" وارد میدان شد. در حالی که جنبش حقوقی مدنی بـر اصلاحات قانونی و مسالمت آمیز تأکید می‌کرد. "قدرت سیاه" موضعی تهاجمی‌تر اتخـاذ کـرد- در اذهـان عمومی این موضع بیشتر توسط حزب مبارزه طلب "پلنگ سیاه" کـه در سـال 1966 پایـه گـذاری شـد، نمایندگی می‌شد.آغاز سال 1968 شاهد آمیختگی فرهنگ سینمایی فرانسـه در سیاسـت بـود. چیـزی از سال نگذشته بود که در نانت و سوربن دانشجویان با مدیریت دانشـگاه و پلـیس درگیـر و خواهـان اصـلاح نظام دانشگاهی و دگرگونی اجتماعی شدند. در سال 1970 جنبش آزادی زنان توسعه یافت و بـه جنـبش فمینیستی بدل گردید. برخی از وابستگان این جنبش به دگرگونی رائیکال ساختار آگـاهی‌هـای اجتمـاعی

امید بسته بودند. اما برخی دیگر بر حرکت گام به گام به سوی برابری و عدالت تأکید می‌کردند. فمنیست های ایتالیایی به لیبرالیزه کردن قوانین طلاق رد این کشور کمک کردند و گروه های مشابه در سراسر اروپا و امریکای شمالی به اصلاح مقررات سقط جنین یاری رساندند. در این کشورها، پناهگاهها، خدمان حقوقی، مراکز مراقبت از کودکان و کتابفروشی‌های مخصوص زنان پا گرفتند- همه جا نوعی "فرهنگ آلترناتیو زنان" سربلند کرد. فیلمسازان نقش مهمی رد سیاسی کردن امور فرهنگی داشتند. ما می توانیم به سه گرایش مهم در فاصله‌ی سال های پایانی دهه‌ی 1960 تا اواسط دهه‌ی 1970 اشاره کرد.

سینمای متعصد: تولید جمعی و فیلم های مبارزاتی تا مدرنیسم سیاسی

"فیلم در دستهای ما یک ابزار بی حس، عقیم، و نرم گو نیست، بلکه سلاحی است برای مقابله، برای پاسخگویی به رسانه های دروغ پرداز سرمایه داری و درهم شکستن نمای بیرونی زیبایی آن. این گزاره که در سال 1971 نوشته شده است، موضع بسیاری از فیلمسازان چپ گرا درغرب بود. در طول سال های 1960 و اوایل 1970 نوعی سینمای متعهد دراروپا شکل گرفت که در مقیاسی که از سال های 1930 به این سو دیده نشده بود، مستقیماً به مسائل اجتماعی مشخص می‌پرداخت و به نفع ضرورت تغییرات ریشه‌ای استدلال می‌کرد. سینمای متعهد مه می خوواست رسانه های عمومی را دور بزند ناچار بود روش های تولید جایگزینی بیابد. به طور کلی سینمای متعهد از فرم ها و فنونی بهره می‌گرفت که مستندسازان "سیمای مستقیم" در اواخر دهه 1950 باب کرده بودند. تکنولوژی جدید فیلم 16 میلی متری شامل دوربین های سبک، دستگاههای ضبط صوت قابل حمل و فیلم های خام حساس تر، به درد ساختن فیلم های تبلیغاتی توسط کسانی که عمدتاً آموزش فیلمسازی نداشتند، می‌خورد. اما فیلمسازان متعهد غالباً از مشاهده‌ی توصیفی صرف از گونه‌ای که ریچارد ایکاک به آن علاقه داشت دوری می‌کردند. فیلمساز متعهد برای برانگیختن بیننده به اندیشه و عمل سیاسی ا زتکنیکهای "سینمای مستقیم" وسنت مستندسازی چپ بهره می‌گرفت. گروه دیگری از فیلمسازان مبارز به کندو کاو درسنتهای مدرنیسم پرداختند. این کارگردان ها موضوعات و تمهای سیاسی رادیکال را با فرم زیباییی شناختی رادیکال تلفیق می‌کردند. آنها به این شیوه اهداف "سینما نووو"ی برزیل و سینمای بعد از انقلاب کوبا را گام دیگری به پیش بردند. مدرنیست‌های سیاسی از سینمای مونتاژ دهه‌ی 1920 شوروی الهام می‌گرفتند. آنزیشتین و ورتوف به نمونه‌های آگاهی سیاسی از سینمای و نوآوری فرمی بدل شدند. نفوذ نمایشنامه نویس مارکسیست آلمانی برتولت برشت از این هم فراگیرتر بودند. علاوه براین بسیاری از فیلمسازان رادیکال می‌خواستند از

سینمای هنری سال های بعد از جنگ فراتر بروند. علاوه بر این بسیاری از فیلمسازان رادیکال می‌خواستند از سینمای هنری سال های بعد از جنگ فراتر بروند. تکنیکهای این سینما حالا دیگر جلوه‌ی کـاملاً آشـنا پیدا کرده بودند و لیبرالیسم آن با نقد ملایمش، به اصلاح طلبی نزدیک‌تر می‌نمود تابه انقـلاب کـارگردان سیاسی مدرنیسم به نام نقد رادیکال گذشته شیوه‌ی رداخت ذهنیت شخصیتها، ارجاع به خـویش، و ایهـام را دگرگون کرد

سیاسی شدن سینمای روایی تجاری

طی دهه‌های 1960 و 1970 سینمای تجاری اروپا وآسیا تا حدودی سیاسی شد. درایتالیا کارگردان های سینما به تحقیق درباره‌ی گذشته فاشیستی علاقه نشان می‌دادند. حتیب وسترنهای اسپاگتی تا حدودی موضع سیاسی می گرفتند. از نظر تجاری موفقترین شکل تلفیقی سیاست چپ با سینمای روایی کلاسیک ژانر "تریلر سیاسی" بود. دراینجا طرح قصد معمولاً پیروان یک رسوایی دولتی واقعی بنا می‌شد که گاه آشکارا و گاه اندکی پوشیده از آن نام برده می‌شد. تریلر سیاسی هیجان فیلم کارآگاهی و تکان یک عمل افشاگرانه را یکجا گرد می‌آورد. استفاده از ستارههای مشهور در نقشهای اصلی توزیع گسترده‌ی این فیلم ها را تضمین می‌کرد. ژانرهای دیگری هم به محمل پیامهای سیاسی بدل شدند. لوسین لاکومع درام تاریخی لویی مال، دهقان جوانی را نشان می دهد که فریب سیاستهای فاشیستی را خوردهاست. ژانر کمدی هم به تم‌های چپ گرایانه روی آورد.در فرانسه، دیان کوریس فیلم بسیار پر طرفدار "شیطان طفتان" را ساخت که تصویر مهرآمیزی از نسل جوان بعد از سال 68 است. کمدی های گروتسک مارکوفرری رویکرد سردتر و معمایی‌تری را به نمایش می‌گذارند. درکنار این فیلمسازان چریان غالب سینما، کارگردان های حوزه هنری نیز ار تأثیرات روحیه‌ی کلی زمانه برکنار نماندند. بسیاری از کارگردان های جا افتاده هر چند از استیلیزه‌اسیون و بیگانه سازی افراطی برشت دوری می‌کردند، نت مدرنیسم بعد از جنگ را ادامه دادند و در عین حال موضوعات سیاسی را وارد فیلم هایشان کردند. فیلم های اروپایی بعد از جنگ برای مقایسه گذشته و حال از فلاش بکهای کاملاً تفکیک شده استفاده می‌کردند. "هیروشیما عشق من" گذرهای زمانی را سریعتر و مبهم تر ساخت؛ کارگردان های دهه 1960 این فن را به اوج گسستگی رساندند. برناردو برتولوچی که همواره ارتباط خود را با گرایشهای معاصر حفظ می‌کرد. در فیلم " استراتژی عنکبوت" به شیوه‌ی مبتکرانه‌تری از فلاش‌بک استفاده می‌کند. در این فیلم شکل

ظاهری شخصیت ها "حالا" عین همان چیزی است که سی سال پیش بود و آنها از گذشته با کسی در زمان حال سخن می گویند. در استراتژی عنکبوت، درایفا، که د رگذشته ایستاده است، با آتوس جووان در زمان حال درباره‌ی پدرش سخن می گوید. این تکنیک در خدمت هدف تماتیک چون و چرا درمورد نیاز به قهرمانان تاریخی تایید شده قرار می گیرد.کارگردان های نسل بعد از جنگ دوره ی جدید را به شیوه‌های گوناگون در کارهای خود منعکس می‌کردند. ساختمان کولاژ، یکی از راهبردهای مدرنیستی نمونه، در نقاشی‌های کوبیستی داشت. فیلم کولاژ درمبسوط ترین معنای خود به فیلمی گفته می شود که تکه فیلم هایی را که فی نفسه ربطی به هم ندارند سر هم می کند. فیلمساز مدرنیست به جای اینکه سعی کند پیوند اینها طبیعی و حتی "نامرئی" جلوه کندذ، کاری که درنوع استفاده هالیوودی از فیلم های آرشیو معمولی بود، برنا همخوانی صدا و تصویرها تأکید می‌کند و بیننده را وا می دارد جهش خیالی را تجربه کندو. فیلمسازان رادیکالی که در چارچوب روایتهای خیالی کار می‌کردند ا زاصول کولاژ به شیوه‌ای خطی استفاده می‌کردند. این فیلم ها نخست داستانی می ساختند و بعد با استفاده از تکه فیلم های برگرفته از جاهای دیگر به آن شاخ و برگ می‌دادند.

مدرنیسم سیاسی بعد از 1967 همچنین به پیشباز امکانات فانتزی افزونتر رفت. احیای شهرت جهانی بونوئل علاقه سنت سوررئالیستی را که از دهه 1920 الهامبخش گرایشات انقلابی در سینما بود، بار دیگر شعله ور ساخت. فیلمسازان رادیکال به جای به تصویر کشیدن خنثای رویدادی در گذشته یا بازگویی ساده ی یک اسطوره، آن را با استفاده ار تکنیکهای غیر رئالیستی پرداختند و بعد بر همانندی‌های آن با مبارزات سیاسی معاصر تأکید می‌کردند. یوشیشیگه یوشیدا در سه گانه‌ی خود به نام‌های "اروس باضافه‌ی کشتار جمعی"،"برزخ قهرمانانه" و "حکومت نظامی" از قاب بندی های نامتوازن و نورپردازی استیلیزه برای نشان دان این نکته که مبارزات ژاپنی‌ها در دوره‌های تاریخی مختلف با مبارزات دهه 1960 همانند

است، استفاده می‌کند. پرداخت استیلیزه‌ی تاریخ و اسطوره را کارگردان یونانی تئوآنجلو پولیس هم آزمـود. آنجلو پولوس هم مانند دوره ی نخست فیلمسازی یانچو، تاریخ ملتش را برای درس آموزی سیاسـی بـرای زمان حال می‌کاوید. امسالی که در تکنیک سینمایی آنجلو پولوس دیده می‌شود، او را با گرایش دیگری در مدرنیسم سال های بعد از 1968 پیوند مـی‌زنـد. برخـی از فیلمسـازان از راهبـرد مینـی مالیسـم پیـروی می‌کردند- روایتهای ساده‌ای که با یک سبک فقیرانه و طاقت فرسا به تصویر کشیده می‌شدند. نمونـه‌هـای برجسته‌ی این گرایش را می توان رد کارهای شانتال آکرمان، یکی از مـوثرترین کـارگردان هـای زن ایـن دوره، یافت. مینی مالیزم شانتال آکرمن کمتر از منابع اروپایی متأثر و بیشتر محصول آشـنایی بـا کارهـای اندی و ارهول و سینمای "ساختاری" امریکای شمالی بود.

سینمای نو در آلمان غربی

"سینمای نو آلمان" عنوانی که در اوایل دهه‌ی1970 جعل شد، به گروهی اطلاق می‌شد گکه از بسیاری از "سینمای نو" دهه‌های اخیر هم بی شکل تر بود. این عنوان برای کارگردان هایی به کار می‌رفت که هر یک دستور کار کاملاً متمایزی برای خود داشتند. تعدادی از کارگردان های وابسته به آن به سینمای سیاسی- انتقادی کاری نداشتند. اما آنهایی که به فیلمسازی چپ روی آوردند، گرایشهای اواخر دهه‌ی 1960 و بعد از آن را به نحو زنده در کار خود منعکس کردند. بیانیه ی سال 1962 ابرهاوزن انگیزشی شد برای ساخت تعداد فیلم اجتماعی انتقادی، به خصوص برای تلویزیون، اما شش سال بعد، یعنی در سال 1968 بود که دانشجویان چپ گرای "انیستیتوی فیلم و تلویزیون برلین" شروع به ساخت رشته ای ا زمستندهای متعهد و فیلم های داستانی خطاب به طبقه‌ی کارگر کردند. مدرنیسم سیاسی در سینمای نو آلمان هم نیروی مهمی بود. خیزشهای سال 1968 و فرهنگ سیاسی آنها، دوام مستند برشتی را که مناتیشنامه نویسانی مانند پیتر وایس و رالف هاخهوف ادامه می‌داند، تقویت کرد. مدرنیستهای سیاسی در سینما نقد اجتماعی موجود در بسیاری از فیلم های اوادل دهه‌ی 1960 را پی گرفتند، اما به عنوان واکنشی در قبال اوجگیری "ضد فرهنگ" و چپ نو، شیوه‌ای برنده‌تر و رادیکال تری اتخاذ کردند. آلکساندر کلوگه، از نیروهای محرکه‌ی سینمای جواون آلمان، نمونه‌ی شاخص گرایش کولاژ و مدرنیسم سیاسی است.او در فیلم هایش با درهم برش زدن داستان، مستند، عنوانهای نوشتاری، و مواد خام دیگر، راهبردهای فیلم " دختر دیروز" را ادامه داد و در برخورد به بیننده قائل به حفره‌هایی بود که تخیل تماشاگر می‌توانست در آنها ریشه بدواند. فیلم در ذهن تماشاگر ساخته می شود: فیلم اثر هنری‌ای نیست که فی النفعه روی پرده وجود داشته باشد. ترکیب ساختاری کولاژ، صدای مستقیمع و پرداخت فقیرانه‌ی رووایت و سبک در فیلم "درس تاریخ" اقتباسی از یکی از نمایشنامه های "برشت" بازی می‌کردند.

اشتراب و هویه شیوه‌های مینی مالیستی اقتباس قطعه‌های تئاتری را هم می‌آزمایند. فیلم ها به لحاظ تجاری موفق‌تر سینمای نو آلمان تفسیرهای سیاسی را با قراردادهای سینمای تجاری غالب تلفیق کردند. مهمترین ژانرهایی که در این دورهن پیدا شدند یکی "فیلم کارگری" بود که از روشهای داستانگویی رئالیستی برای به تصویر کشیدن زندگی معاصر اقشار کارگری استفاده می‌کرد . دیگری "فیلم وطنی" که بر زندگی روستائیان متمرکز بود.

سینمای مستند و تجربی: " اواخر دهه‌ی 1960 تاکنون

بسیاری زا فیلمسازانم دراواخر دهه 1960 و اوایل دهه 1970 سیاسی‌تر متعهدتر شدند و این موضوع اثرات دیرپایی بر سینمای تجربی و آوانگارد گذاشت. مستند سازان دست چپی که معمولاً در گروه "نیوزریل" یا گروه های فیلمسازی دیگر آموزش دیده بودند، به صورت مستقل کار خود را ادامه دادند.. در اواسط دهه 1970 تعداد فیلمسازان تجربی کوشیدند راهبردهای فرمال آوانگارد خود را با نقد ایدئولوژی‌های تلفیق کنند. در دهه 1980 نقد اجتماعی و سیاسی- غالباً از دید فمینیست‌ها، همچنین خواهان واقعیتهای قومی- به وجه مشخصه‌ی فیلمسازی مستند و تجربی بدل شده بود. این تحول در پس زمینه‌ی گرایش‌های دیگری اتفاق افتاد. در سینمای مستند، کشش به سمت "سینمای مستقیم" ادامه یافت، اما غالباً در شکل تعدیل شده و توام با روش های سنتی تر. چند مستند ساز شروع کردند به طرح پرسش درباره‌ی نفس امکان ثبت واقعیت روی فیلم به صورت رضایتبخش. سینمای تجربی هم تحت سلطه‌ی جنبش "ارجاع به خویش" و فرم محوری بود به نام "فیلم ساختاری". و سرانجام، واکنشهایی شکل گرفتند و رههای تازه‌ای آزمده شدند. سینمای مستند و تجربی هر دو به شد تحت تأثیر رشد روزافزون تلویزیون و ویدئویی خانگی قرار گرفتند. سینمای مستقیم، در پوشش های گوناگون،همچنان نیرومند ترین محرک سینمای مستند بود.

پیشکسوتان این عرصه، کسانی چون دیوید و آلبرت مایزلیس، یکی از مهمترین فیلم های سینما وریته‌ای خود را به نام "فروشنده"(محصول 1969) ساختند. این فیلم وقایع نگاری زندگی یک فروشنده ناموفق کتاب مقدس که می‌کوشد با التماس، شیرین زبانی و تهدید مشتریان را جلب کند. البته گسترده ترین کاربرد سینمای مستقیم در ساخت فیلم های ژانر نو ظهور "راکومنتری"(ترکیبی از راک و داکومنتری به معنای مستند) بود. مستند تارکیبی بر سینمای سیاسی- انتقادی هم غالب بود. در مستند ترکیبی با جا

دادن "کله های سخنگو" درمتن شرایط اجتماعی و تاریخی گسترده‌تر، فیلمسازان در فیلم هایی چون "دختری اتحادیه" و "بچه بغل،پرچم به کف" به بازسازی تاریخ جنبشهای اجتماعی پرداختند. سینمای مستقیم درجهت ثبت "پشت صحنه‌ها" وقایع اجتماعی و یاسی، سینمای سیاسی را در دهه‌های 1970 و 1980 زنده نگاه داشت.

از ساختار گرایی تا تکثیر گرایی در سینما آوانگارد

دراواخر دهه ی 1960 و اوایل دهه‌ی 1970 نوزایی سال های بعد از جنگ فیلمسازی تجربی ادامه یافت. ژانرهای جا افتاده سینمای تجربی به حیات خود ادامه دادند. پرتره‌های سینمایی و "یاداشتخای روزانه" هنوز ساخته می‌شدند- و برخی ها ماند سری فیلم اتو بیوگرافیک فوق‌العاده طولانی جوناس مکاس، فوق‌العاده بلند بودند. نوجوترین کارهای سورئالیستی شاید در چکسلواکی توسط اینماتوریان سوانکمایر انجام می‌شد. او که در بخش عروسکی آکادمی هنرهای زیبا آموز دیده، اما بعد تحت تأثیر سورئالیسم دهه 1930 چکسلواکی قرار گرفته بود،از انیمیشن جریان غالب سینمای تجاری که توسط ژیری ترنکا در سال های 1950 شکل گرفته بود رو گرداند. نخستین فیلم کوتاه او به نام آخرین حقه برای نشان دادن مبارزه دو جادوگری که می‌کوشیدند با حقه‌های عجیب غریب روی دست هم بلند شوند، کار عروسکی و انیمیشن فریم به فیرم را تلفیق کرد. شکوفاییث گرایش "ضد فرهنگ" زیر زمین بعد از اواخر دهه‌ی 1960 هم ادامه یافت. اما چیزی نگذشت که عناصر بازاری‌تر سینمای زیرزمینی وجوه تجربی تری آن را تحت الشعاع قرار دادند.همزمان با افزایش محبوبیت سینمای زیر زمینی در اواخر دهه‌ی 1960 رویکرد روشنفکرانه‌تری به تجربه ورزی در سینما در حال تکوین بود. منتقد امریکایی پی ادانر سیتنی نام این گرایش را "فیلم ساختاری"گذاشت. هرچند خود سیتنی یعدها از جعل این اصطلاح ابراز پشیمانی کرد، اما دیگر دیر شده بود و این اصطلاح در سراسر محافل سینمای تجربی دنیا رواج پیداکرده بود.تأکید فیلمسازان زیر زمینی بر موضوع تکان دهنده بود، اما برای فیلمسازان ساختاری فرم چالشگر مهم بود. آنها توجه بینندهرا بر شکل یا سیستم غیر روایی‌ای که به فیلم سازمان می‌داد متمرکز کردند. معمولاً این فرم به تدریج باز می‌شد و تماشاگر را درگیر فرآیند توجه به ریزه‌کاری‌های ظریف و اندیشیدن به الگوی عمومی کار می‌کرد. تعدادی از فیلمسازان ساختاری هم فیلم های خود را حول مجموعه‌ای از قواعد بسیار

دقیق و تقریباً ریاضی سامان می‌داند. مدارس هنری و دانشکده‌های سینمایی هم از قـدرت روشـنفکرانه‌ی فیلم ساختاری استقبال می‌کردند. فیلم ساختاری از گسترش مؤسسـات آوانگـارد هـم بهـره بـرد. و بـدین ترتیب تعاونی‌ها و گروه های فیلمسازی نیرومند تر شدند.

واکنش به سینمای ساختاری، بدیل های آن

با گسترش حمایت نهادها از پروژههای فیلم ساختاری، فیلمسازان امریکای شمالی دست بـه مارهـای جـاه طلبانه با ابعاد حتی حماسی زدنـد. امـا از دیـد بسـیاری از فیلمسـازان فـیلم سـاختاری بـن بسـتی فـوق روشنفکرانه و غیر سیاسی بود. پذیرش فیلم ساختاری به عنوان "هنر سطح بالا" نشان مـی‌داد کـه لبـه‌ی انتقادی جنبش سینمای آوانگارد کند شده است. علاوه بر این، نسل جوان کـه تجربـه ی نوآوریهـای دهـه 1960را از سر نگذرانده بود، با مدرنیسم، به خصوص در پوشش های ناب گرای آن، همدلی چندانی نشـان نمی‌داد. در نتیجه گرایش های تجربی تـازه‌ای دردهـه‌هـای 1970 و 1980 بـه میـدان آمدنـد. برخـی از فیلمسازان تجربی باز به سراغ روایت رفتند. دیگران تکنیکهای تجربی را برای نقد سیاسی و بحثهای نظری به کار گرفتند و باز دیگراین بودند که بیان شخصی تند و پرشوری را در آغوش کشیدند. فـیلم سـاختاری، بخصوص در امریکای شمالی، تحت سلطه مردان بود، اما این زنان بودند کـه واکـنش بـه الـین جنـبش را هدایت می‌کردند. این گرایش به مـوازات رشـد فیلمسـازی داسـتانمی و مسـتند فمینیسـتی در دهـه ی 1970 اتفاق افتاد. طی دهه بعد، در ایالات متحده و بریتانیا، زنان وابسته بـه اقلیتهـای قـومی هـم نقـش بیشتری د رتحولات سینمای تجربی پیدا کردند. فیلم " ساختار زدا" شاید مستقیم ترین تحـول در فـیلم ساختاری بود. تکه‌های طولانی زمان خالی و لحظات پر تحرک فعالیت بدنی به تناوب جای یکدیگر را مـی گیرند. سلطه ی حرف بر بسیاری از فیلم های "روایـت نـو" باعـث شـد آنهـا را "پرگوهـای نـو" بخواننـد. روایتهای نو دهه 1970 قدرت و بازیگوشی سینمای ساختاری را تا حدودی حفظ کردند. روایط به تعویـق افتاده‌ی بین تصویر و صدا در فیلم های ریز یادآور فرآینـد نوسـتالژی یـا مشـارکتی اسـت؛ مـثلاًاز بیننـده انتظاری می رود وقتی بیماری از اسپاگتی حرف می زند. آن را بـه خـاطر بسـپاردتا بعـداً تصـویر آن معنـا داشته باشد. در سال های دهه‌ی 1970، تعهد به مدرنیسم سیاسی در جریان غالب سینما از بین رفت، اما

در حوزه سینمای تجربی بالید. فیلمسازان تحت تأثیر گذار و اشتراب و هویه از سبک دیـداری مینیمـال و تفسیرهای گفتاری طولانی برای نقد قدرت سیاسی رسانه‌های دیداری و سایر نظام هـای نشـانه شـناختی بهره می‌گرفتند. یک گروه از فیلم ها، که به شدت تحت تأثیر نظریه های سینمایی معاصر بودند، برای نقد ایدئولوژی ها، داستانپردازی را با تکنیـک هـای برگرفتـه از فیلمسـازی سـاختاری و سـاختار زدا ترکیـب کردند.

سقوط و صعود هالیوود از دهه‌ی 1960 به بعد

در فاصله‌ی آخرین سال های دهه‌ی 1960 و نخستین سال های دهه‌ی 1970 دامنه‌ی برخوردهای مبارزان اجتماعی با مراکز قدرت در ایلات متحده به قدری گسترش یافت که از زمان رکود اقتصادی بزرگ بی سابقه بود. موضع لیبرال جنبش حقوق مدنی جای خود را به موضع رادیکال تر، قدرت سیاه داد. مخالفت بادرگیری کشور در ویتنام افزایش پیدا کرد. مارتین لوترکینگ و رابرت اف.کندی ترور شدند؛ پلیس به تظاهرات گروه هایی حزب دموکراتیک در شیکاگو حمله کرد؛ رئیس جمهور نیکسون جنگ را گسترش داد. دانشگاهها منفجر شدند؛ درسال 1970، 400 دانشگاه بسته شدند یا دست به اعتصاب زدند. عقب نشینی ایالات متحده از ویتنام در سال 1973 نمی توانست بر شکافهای عمیقی که جنگ به وجودد آوردهن بود مرهم نهد. چپ جدید سقوط کرد؛ تا حدودی به خاطر مشاجرات درونی و تاحدودی هم به این دلیل که انگار به گلوله بستن دانشجویان در دانشگاه کنت رد سال 1970 نشان داد هر گونه مبارزه‌ای بیهوده است. نیکسون با رای اقشار متوسط جتمعه که از لیبرالهای ساحل شرقی، چپ جدید، و "ضد فرهنگی" دلزده بودند. به قدرت رسید. خیزشهای بین المللی این دوره به پیدایش سینمای سیاسی-انتقادی انجامید. مبارزان چپ و لیبرال، به عنوان واکنش به چرخش حکومت امریکا به سوی راست در اوایل دهه 1970، "سیاست خرد" را با آغوش باز پذیرا شدند. آنها با سازمان دادن مبارزات خود حول مسائل مشخص خواهان تحول اجتماعی در زمینه امور ملموس زندگی روزمره مردم شدند. تعداد زیادی از مستندسازان امریکایی در این جنبش ها شرکت می‌کردند. اما درهمان دوره، این گونه مبارزه جویی با مخالفت شدید "راست نو" روبرو شد. اینها سازمان های محافظه کاری بودند که موفق می‌شدند حمایت مردم را برای سازماندهی مراسم دعای جمعی در مدارس،لغو حقوقی که به تازگی در زمینه انجامسقط جنین به تصویب رسیده بود و مسائل به دست اوردند. بعد از اواسط دهه 1970 مبارزه بین جنبش

اصلاحات و نیروهای "راست نو" به نمـایش اصـلی سیاسـی ایـالات متحـده بـدل شـد و بلزتـاب آن را در بسیاری از فیلم های امریکایی می‌توان دید. اما این نمایشی بود کـه بـر پـس زمینـه‌ی اقتصـادی در حـال فروپاشی کشور بازی می‌شد؛ اقتصادی که به سبب تحریمهای نفتـی و رقابـت روز افـزون از سـوی ژاپـن و آلمان به شدت لطمه دیده بود. دهه‌ی 1970 پایان رونق اقتصادی بعد از جنگ بود. این دوره مصادف بـود با کشف دوباره‌ی فیلم های "پول پاروکن" از سوی هالیووئد و به قدرت رسیدن" بچه های سینما"

صنعت سینما: رکورد و تجدید حیات

سال های پر رونق دهه ی 1970 شرکت های جدیدی را وارد عرصه‌ی کسب و کار سینما کرد. د رجریان رونق اوایل و اواسط دهه‌ی 1970 شرکت های مهم فیلمسازی هر یک دست کم یک فیلم پر فروش داشتن و بنابراین صنعت سینما در مجموع توانست ثبات خود را حفظ کند. استودیوهایی که چندی پیش در خطر ورشکستگی بودند،حالا با سودهای بی سابقه کار می‌کردند. رونق جدید تغییراتی به وجود آورد. حالا موفقیت سینما بر چند فیلم معدود استوار بود. هر سال تنها حدود ده فیلمی که "دیدنشان ضرورت داشت" بخش اعظم تماشاگران را به خود جلب می‌کردند. در حالی که بیشتر فیلم های شرکت های بزرگ هدیه‌ی خودشان را هم نمی توانستند در بیاورند. بنابراین صنعت فیلمسازی و سینما در صدد برآمد ریسک را به حداقل کاهش دهد. شرکت های بزرگ با پذیرش این واقعیت که رقابت بیش از اندازه می تواند به همه صدکمه بزند،بیش از 150 فیلم درسال تولید نمی‌کردند. چه بسا فیلم های تولید شده درسال کمتر از این رقم بود. شرکت های بزرگ مانند همیشه توزیع داخلی و بین المللی فیلم های امریکایی را در دستن داشتند. فیلمی که ازمنابع بیرون از استودیو ها تأمین مالی می‌شد، نمی توانست توزیع استاندارد، سی درصد، مستقیماً از درآمد ناخالص حاصل از کرایه فیلم به سینماها به توزیع کننده پرداخت می‌شد و به این ترتیب رسیدن سرمایه گذار یا فیلمساز به مرحله سوداوری به تاخیر افتاد. توزیع "آوارواره‌ها" و "جنگ های ستاره ای" به ترتیب برای شرکت های یونیورسال و فاکس قرن بیستم درآمدهای کلانی به همراه آورد که بسیار بالاتر اصل سرمایه گذاری این استودیوها برای تولید آنها بود. در غیاب نظام استودیویی تولید انبوه، با شرکت های بزرگ برای به چنگ آوردن پروژه‌هایی که بیرون آنها شکل می گرفتند. با هم رقابت می‌کردند. فیلم‌سازان برای تأمین مالی، تسهیلات استودیویی و توزیع به شرکت های بزرگ وابسته بودند. مدیران اجرایی استودیوها- که غالباً ذر استخدام شرکت های عظیم

مختلط بودند و تجربه‌ی اندکی در زمینه‌ی سینما داشتند- به این نتیجه رسیدند که تهیه کنندگان، کارگردان ها، و ستاره هایی که پیشینه‌ی قوی داشتند ارزش سرمایه گذاری بیشتر را دارند. به این ترتیب دهه 1970 آغازگر دوره‌ای شد که تحت استیلای "معامله"ها بود. آژانسها، مدیران اجرایی شرکت ها، و عوامل تولید فیلم هاانرژی هرچه بیشتری صرف مذاکراتی می‌کردند که برای تأمین خواستهای شرکت کنندگان در یک "پکیج" (بسته بندی) انجام می‌شد. تهیه کنندگان متوجه شدند که می‌شود به میزان بی سابقه‌ای از این فیلم های بسیار پر فروش بهره برداری کرد.

ورود به دوران ویدئو

رونق دهه‌ی 1980 صنعت سینمای امریکا تا حدودی معلول تکنولوژیهای نو. بـود. بـا پیـدایش تلویزیـون پولی دراواخر دهه‌ی 1970 استودیوها شروع به فروش حق فیلم های خـود بـه HBO، شـوتایم، و دیگـر تلویزیونهای کابلی کردند. نمایش از تلویزیونهای کابلی مرحله‌ی جدیدی از زندگی یـک فـیلم شـد؛مرحله ای بعد ازنمایش در پروازهای هواپیمایی و پیش از پخش از شبکه‌های تلویزیونی معمولی. چیزی نگذشـت که تلویزیونهای کابلی خود شروع به تأمین مالی فیلم ها و پیش خرید حق نمایش آنهـا کردنـد. گسـترش دستگاههای پخش و ضبط ویدئویی خانگی هم کنبع سود بیشتری برای صنعت سینما شد.شـرکت سـونی ژاپن در سال 1975 دستگاه ویدئویی خانگی بتا ماکس را به بازار عرضه کرد و ماتسوشیتا اندک زمانی بعد "وی.اچ.اس. خود را عرضه کرد. ویدئوی خانگی به سرعت در تمام جهان گسـترش یافـت. در سـال 1988 بیشتر خانوادههای امریکایی دستگاه ویدئو داشتند. شرکت هـای فیلمسـازی در ابتـدا بـه ویـدئو بـدگمان بودند. تردیدی نبود که امکان تماشای فیلم در خانه از تعداد سینما روها میکاست و ضبط فـیلم روی نـوار کاست ویدئویی بازارهای آینده فیلم را نابود می‌کرد. اما اندکی بعد، وقتی معلوم شد که گسـترش ویـدئو ار تعدا سینما روها ایلات متحده نکاسته است، شرکت های بزرگ متوجه شدند که ویـدئو کاسـت مـی توانـد برای آنها درآمدزا هم باشد. استودیوها بخشهایی برای ضبط و توزیع نوار ویـدئویی فـیلم هـای خـود را راه انداختند.فروش به فروشگاههای اجاره ویدئو، به خصوص به فروشگاههای زنجیره‌ای سراسری کـه در حـال رشد بودند.بسیار سودآور از کاردرآمد. این شیوه کار یادآور نمایش رد چنـد دوره در روزهـای اوج هـالیوود بود، با این تفاوت کهک حالا توزیع ویدئویی جایگزین دور دوم و سوم مـایش فـیلم در ینماهـا شـده بـود. توزیع کنندگان در کمال مسرت متوجه شدند که اگر نوار ویدئویی فیلم های خود را به نحو معقولی قیمت گذاری کنند، برخی از تماشاگران حتی حاضرند آن را بخرند. پارامونت در یک اقدام جسورانه نوار ویـدئویی

فیلم " فلاش دانس" خود را زمانی که نمایش آن بر پرده‌ی سینماها هنوز ادامه داشت. بـرای فـروش هـم عرضه کرد. فروش نوار کاست ویدئویی فیلم بسیار خوب بود و از فروش فیلم درز سـینماها پیشـی گرفـت. تجدید حیات صنعت سینمای هالیوود در دهه 1970 الگوی اصلی رفتار آن را طی دو دهه بعد پی ریخت. طی دهه های 1970 و 1980 تنها یک فیلم از ده فـیلم سـودآور بـود. موضـوعی کـه تهیـه کننـدگان را تشویق کرد روی "بلوک باسترها" حساب باز کنند.

پیش به سوی سینمای هنری هالیوود:

از 1968 تا نیمه‌ی دهه‌ی 1970 و بعد از ان "هالیوود نو"

وقتی پارامونت پیکچرز از فرانسیس فورد کاپولا خواست فیلمی بر اساس رمان "پدر خوانده" بسازد، او سرخورده و مایوس به خانه رفت و گفت " از من می‌خواهند یک چنین آشغالی را کارگردانی کنم" آرزوهایی که کاپولا در سر داشت. بازتاب گرایش جدیدی در سینمای امریکا بود. با فرا رسیدن دهه‌ی 1970 چنین به نظر می‌رسید که "فیلم هنری"، فیلمی که بار فضاسازی، شخصیت پردازی و ایهام روان شناختی درنگ می‌کند، می تواند درمانی برای رکود اقتصادی هالیوود باسد. کارگردان های مسن تر هم هر از گاهی گریزی به سینمای هنری امریکایی شده می زدند. درکهای سینمای هنری در زمینه‌ی رئالیسم هم احیا شد. جان کاساواتیس، تنها عضو موج نوی امریکا که وارد فیلمسازی حرفه ای در جریان مسلط سینمای امریکا شد، با رشته فیلم هایی که از بازیهای شبه فیلم هایی که از بازیهای شبه فی البداهه و حرکات دوربین خود جوش استفاده می‌کردند به فیلم "سایه ها" بازگشت. در این مقطع سیاست مؤلف د رامریکا به خوبی شناخته شده بود، و کارگردان های موسوم به "بچه های سینما" که کار خود را در دهه‌ی 1960 شروع کرده بودند، د رمدرسه های سینمایی با این موضوع آشنا شده بودند. بسیاری از آنها آرزوی تبدیل شدن به مئلف های سینمایی ستایش شده‌ی اروپا و کارگردان های سینماهای جوان را در سر می‌پروراندند. فرانسیس فورد کاپولا در میان اینها از همه مشهورتر بود. قدرتمندترین و احترام بر انگیز ترین "بچه های سینما"- کوپولا جرج لوکاس، استیون اسپیلبرگ، و مارتین اسکورسیسی- موقعیت خود را به عنوان استعدادهای مهم در اوایل دهه 1970 مستحکم کردند. فسیلمسازان دیگری در همان سن و سال، بعدها به شهرت رسیدند.

در اوایل دهه‌ی 1980 نسل دومی سر بلند کرد. برای این کارگردان ها کـه حـوالی سـال 1950 بـه دنیـا آمده بودند "هالیوود نو" یک واقعیت بدیهی بود. اگر "بچه‌های سینما" با تجربـه انـدوختن در تلویزیـون و AIP کار خود را آموختند،نسل تازه زیر دست همین‌ها بار آمد. چون شرکت های فیلمسازی بزرگ تولیـد خود را بالا بردند، تعداد کارگردان های جوان هم افزایش پیدا کرد. بعضی ار این جوانها به سرعت موفقیـت بدست آوردند و به کاپولاها و اسپیلبرگ‌های دهه 1980 بدل شدند. توسعه‌ی تولید کمک کرد کـارگردان های حاشیه‌ای وارد جریان تولید شوند. عملاً برای نخستین بار از دوران سینمای صامت به بعـد کـارگردان های زن در صنعت سینمای امریکا جایی برای خود باز کردند.

سینماهای نو و تحولات نو:

اروپا، شوروی و کشورهای حوزه اقیانوس آرام از دهه‌ی 1970 به بعد

جان گرفتن دوباره‌ی هالیوود اثار پیچیده‌ای بر سینمای کشورهای دیگر داشت. هالیوود نو برای توزیع کنندگان و نمایش دهندگانی که در زیمنه‌ی فیلم های امریکایی کار می‌کردند نعمتی بود، اما ، مثل همیشه، فیلم های امریکایی رقابت سنگینی پیش روی صنعت های فیلمسازی بومی گذاشتند. طی سال های 1970 و اوایل دهه‌ی 1980، فرانسه، ایتالیا، شوروی، مکزیک، هنگ کنگ و آلمان غربی مقدار معتنابهی فیلم تولید می‌کردند و برخی کشورهای دیگر ماند هند و ژاپن تولید سالانه‌شان بیش از صنعت سینمای تیالات متحده بود. همین طور چند مرکز تولید منطقه‌ای تیرومند وجود داشت-فرانسه برای کشورهای حوزه‌ی نفوذ خودع مکزیک برای امریکا لاتین، هنگ کنگ برای آسیای شرقی، و بمبئی و مدرس برای شبه قاره‌ی هند. اما هیچ کشوری نمی توانست با نفوذ جهانی هالیوود برابری کند. فیلم های هالیوودی در مقایسه با فیلم های امریکایی تا نود درصد زمان پرده سینماها را به خوود اختصاص داده بودند. علاوه بر این، تعداد تماشاگران سینما در خود ایالات متحده حول یک میلیارد نفر رد سال به ثبات رسیده بود، اما در بیشتر کشورهای پیوسته ار تعداد سینماروها کاسته می‌شد. این موضوع بیش از پیش این امکان را که یم فیلم بومی بتواند از محل درآمدفروش در بازارهای داخلی هزینه‌های تولید خود را دربیاورد، منتفی می‌ساخت. بنابراین از اوایل دهه‌ی 1970 صنعتهای فسلمسازی بیرون از ایالات متحده با مساله آشنایی روبرو شدند. آنها برای پشتیبانی از یک تولید با ثبات باید پایه اقتصادی نسبتاً گسترده‌ای پیدا می‌کردند. یک راهبرد این بود که تولیدات بومی را از محصولات هالیوود متمایز گردانند، کاری که سینمای اکسپرسیونیستی آلمان و نئورئالیسم ایتالیا با بنیان گذاری "مکتب‌های ملی" کرده بودند. ظاهر موج نو و سینماهای نو از یک چنین تمایلی به نوآوری حکایت می‌کرد. طی سال های 1970 و1680 این

فرآیند به پیدایش سینماهای جوان در آلمان،ایتالیا،استرالیا، شوروی و جاهای دیگر منتهی شد. در اروپای شرقی و شوروی، در دهه‌ی 1970 بیشتر فیلمسازها با احتیاط حرکت می‌کردند و در چارچوب خط مشی های دیکته شده دولتی کار می‌کردند. تنها لهستان شاهد احیای چشمگیر انرژی های فیلمسازی بود؛ امری که معلول مبارزات جنبش کگارگری همبستگی بود. در حوزه‌ی کشورهای اقیانوس آرام، استرالیا کشور نمونه‌ای بو که نشان می‌داد چگونه "سینمای نو" می تواند کوشش آگاهانه‌ای برای ورود به بازار جهانی سینما باشد. در ژاپن، نظام استودیویی قدرتمند کشور شروع به فروپاشی کرد و یسنمای جوان دیگری که ا زموسیقی پاپ امریکایی متأثر در ژاپن پیدا شد.

اروپای غربی: بحران صنعت سینما

در اواسط دهه‌ی 1970 شکوفایی اقتصادی دوره‌ی بعد از جنگ به طور قطع سپری شده بود. شوک نفتی سال 1973، بحرانی که طی آن کشورهای تولید کننده‌ی نفت در خاورمیانه به شدت به قیمت نفت را افزایش دادند، تورم، بیکاری و رکود اقتصادی در پی آورد که تا پایان دهه ادامه داشت. از نظر سیاسی جذابیت اجزاب چپ از بین رفت و حکومت‌های محافظه کارتری سر کار آمدند. روی هم رفته در دهه‌ی 1980 اقتصاد اروپای غربی بهبود یافت و از نو تثبیت شد. "جامعه‌ی اروپایی" شروع به برنامه ریزی بازار واحدی که در سال 1979 شکل گرفت، شروع به بررسی امکان تحقیق "اروپای واحد" کرد و در سال 1987 لایحه ای د راستای تشویق این امر درپارلمان 12 کشور عضو به تصویب رسید. "جامعه‌ی اروپایی" درصدد بود موانع تجاری بین کشورهای اروپایی را از میان بردارد وواحد پول مشترکی برای تماشاگران رو یه کاهش بود و سالن های سینما بسته می‌شدند. هر چند تولید در بعضی از کشورها افزایش یافت، اما نباید فراموش کرد که افزایش تولید فیلم های قبیحه نگاری بود که باعث تورم رقم‌های تولید می‌شد. صنعت سینما درکشورهای اروپایی ساختار ادغام عمودی نداشت، بنابراین در بیشتر سال های دهه‌ی 1970 در قبال کاهش تعداد تماشاگران و نفوذ روز افزون ایالات متحده هیچ اقدام هماهنگی به عمل نیامد. برای نمونه، فرانسه در دوره‌ی بعد از جنگ مهمترین کشور تولید کننده‌ی فیلم دراروپا بود. از برکت راهبردهای حمایتی دولتهای اروپایی بعد از جنگ جهانی دوم، سینماهای ملی کشورهای اروپایی توانستند با استفاده از یارانه‌های دولتی این روزگار سخت را پشت سر بگذارند. دولتها از راه اعطای وام، پاداش و جایزه، پول دراختیار تهیه کنندگان می‌گذاشتند. تعدادی از کشورها سیاستهای اعطای کمک مالی خود به سینما را بر اساس سرمشق ساست "پیش پرداخت" فرانسه (دادن پول پیش از تولید با انتظار بازپرداخت ا زمحل درصدی از درآمدهای فیلم) طراحی کردند. با این همه تعداد اندکی از فیلم های

اروپایی سرمایه گذاری دولت را باز می گرداندند. دراوایل دهه 1980 دیگر نمی‌شد بحران سینمای اروپا را نادیده گرفت. دولت‌ها سعی کردند سرمایه خصوصی را به سینما جلب کنند. در این مقطع یک بار دیگر معلوم شد که قوی‌ترین منبع سرمایه‌ی خصوصی تلویزیون است. در نتیجه، در دهه‌ی 1980 شرکت های تلویزیونی شروع کردند به سرمایه گذاری در تولید فیلم.

احیای سینمای هنری: پیش به سوی سینمای همه فهم

در جوی که فرصتهای اندکی برای موفقیت‌های بزرگ باقی مانده بود، فیلم های عامه پسند اروپایی ثبات خود را حفظ کردند. مخاطبان در سطح بین المللی همچنان جذب کمدی‌های ایتالیایی از نان و شکلات ساخته‌ی فرانکو بروزاتی تا دزد قندیل های یخ ساخته‌ی ماریزیو نیچتی و "جانی استچینو" به کارگردانی روبرتو بنینی می‌شدند.درسطحی از تولید که از خودآگاهی هنری افزون تری بهره مند بود، "سنت کیفیت" تازه ای پیدا شد. افت تعداد بیننده و بازارهای صادرات، محافظه کاری سرمایه گذاران، و رقابت از ناحیه‌ی هالیوود، تهیه‌کنندگان و کارگردانی‌ها را به سمت سینمایی راند که در مقایسه با دوره‌ی مدرنیسم سیاسی آن فهم تر و از چالش و گسیختگی دور بود. بسیاری از کارگدان های اروپایی به شیوه‌ی سهل فیلم های پرستیژی، اقتباسهای ادبی، و مدرنیسم معتدل تری که در دهه‌های 1950و 1960 باب بود بازگشتند. منتقدان می گفتند که ارزشهای ادبی و سبک ظریف و شیک انگار یک " سنت کیفیت" فرانسوی جدید به وجود می آوردند. اینکه سینمای جدید می توانست نقد سیاسی هم بکند زمانی معلوم شد که در دهه‌ی 1970، زمانی که سینمای نو آلمان در چهار گوشه‌ی دنیا عزت و احترام کسب می‌کردند، ریز ظاهر شد. چون کارگردان ها شروع به عقب نشینی از زیاده روی های رادیکال مدرنیسم سیاسی- انتقادی کردند. تعدادی از آنها در پی این برآمدند که برخوردهای اجتماعی را به شیوه‌ی رئالیستی یا حتی ناتورالیستی به تصویر بکشند. با این‌همه یک جور مدرنیسم تجربی تر و گسسته تر به کلی صحنه‌ی سینمای اردوپا را خالی نکرد. گسترده ترین موج فیلم های سیاسی از فیلمسازان سرچشمه می‌گرفت. چون دردهه‌های 1970 و 1980 تعهد سیاسی از حوزه‌ی آرزوهای انقلابی به سیاست خرد نقل مکان کرد، فیلمسازان اهمیت بیشتری پیدا کردند. کارگردان های زن آلمانی، تا حدودی از برکت امکانات مالی وسیعی که تلویزیون و مؤسسات دولتی تأمین می‌کردند. یک جناح تمام عیار در سینمای نو این

کشور به وجود آوردند. یکی از نیرومندترین قالب بندی‌های جدید مدرنیسم سینمای هنری فیلم "سال گرسنگی" ساخته‌ی یوتا برونکر بود. با وجود آثار تعدادی از مدرنیستهای سیاسی و بسیاری از فیلمسازان فمنیست، برجسته‌ترین فیلم های اروپایی از پرداختن مستقیم به مسائل سیاسی که وجه مشخصه‌ی دوره‌ی 1965-1975 بود، پرهیز می‌کردند. کارگردان های جا افتاده به تولید فیلم هایی که به گونه‌ای متعادل مدرنیستی بودند برای بازار بین المللی ادامه دادند. تعدادی کارگردان جوان تر هم به قصد سر پا نگه داشتن سینمای هنری سراسری اروپایی وارد میدان شدند. تقلید هنری و طنز برای تعدادی ا زکارگردان های جوان هم میدانی برای زورآزمایی فراهم آورد.

اروپای شرقی و شوروی

در سال 1989آلمان شرقی، مجارستان، لهستان، چکسلواکی، بلغارستان، و رومانی رهبران کمونیست خودو را از قدرت به زیر کشیدند و خواهان دموکراسی و اصلاحات اقتصادی سرمایه‌داری شدند. توده‌هایی که از شادی سر از پا نمی شناختند از سراسر اروپا به آلمان شتافتند و دیوار برلین را خراب کردند. کمتر از دو سال بعد کودتای ناکامی علیه گورباچف به سقوط حزب کمونیست در خود شوروی انجامید. بیست سال پیش تر تصویر مرگی چینین دراماتیک برای کمونیسم اروپای شرقی، در مخیله‌ی کمتر می‌گنجید. به هر حال آزادی سیاسی در تحلیل نهایی به زبان تولید فیلم تمام شد. سینمای اروپای شرقی که با نارضایتی افزاینده بعد از اواسط دهه‌ی 1970 حال و هوای پویایی به خود گرفته بود، با بحران اقتصادی و خیزش‌های اجتماعی اواخر دهه‌ی 1980 به رکود گرایید. برای نمونه در آلمان شرقی، یکی از وفادارترین متحدان شوروی، رئالیسم سوسیالیستی همچنان به حیات خود ادامه می‌داد، منتها با گرایش مترقی‌تر موسوم به " فیلم های جوان پسند" و "فیلم های بیگانه" که در باره‌ی زنان غیر دنباله رو ساخته می‌شدند. تعدیل می‌شد. درست پیش از انقلاب های 1989، صنعت فیلمسازی بسیاری از کشورهای اروپایی شرقی در حال اجرای اصلاحات بودند. شرایط جدید کوهی از مشکلات جدید با خود به همراه آورد. تحت رژیم‌های کمونیستی قیمت بلیط سیما به شیوه‌ی نا معقولی پایین بود. اما شرایط بازار آزاد افزایش قیمت بلیط را الزامی می نمود و این امر به نوبه خود به دفع تماشاگران انجامید. نگاهداری و مرمت سالن های ینما سال های دراز به فراموشی سپرده شده بودۀ اما بدون بودجه دولتی برای نوسازی سالن های پولی نبود. ویدئوی خانگی، هر چند دیر به اروپای شرقی رسید. اما امکان دسترسی نامحدود و (غالباً از راه دزدی حق معنوی) به فیلم های عامه پسند غربی امکان پذیر ساخت و این امر باز هم از تعداد تماشاگران سینماها کاست. درحالی که محافل بین المللی داشتند به " سینمای نوین شوروی" علاقه

نشان می‌دادند، به تدریج معلوم می‌شد که کوشش های گورباچف برای اصلاح کمونیسم از فرق سر تا نوک پا ناکارا هستند. او بر گذار سریع تر به ابتکار و اقتصاد بازار پا فشاری می‌کرد. سقوط بودجه‌ی دولتی در زمان بدی اتفاق افتاد. بازار آزاد بازاری پر هرج و مرج بود. در شوروی برای تنظیم فعالیت های فیلمسازی و سایر کشورهایی ککه تولید غیر قابل پیش بینی و پاره پاره داشتند، توزیع و نمایش به معضل‌های بزرگی بدل شدند و تعداد نا چیزی از فیلم های تولید شده به سالن های سینما راه می گشودند.

حوزه‌ی حاشیه‌ی اقیانوس آرام

استرالیا و زلاندنو تا حدودی از برکت یارانه‌ای دولتی مشابه آنچه در سینماهای کشورهای اروپای غربی معمول بود، پا به صحنه بین المللی گذاشتند. هر یک از این دو توانست سینمای نو خاص خود را برای شبکه جشنواره‌ای بیافریند. علاوه بر این، سینمای استرالیا موفقیت‌هایی هم در عرصه فیلم های عامه پسند جریان غالب سینما داشت. دولت ژاپن برعکس به سینمای هیچ کمکی نمی‌کرد. با افزایش تولید مستقل و برچیده شدن سهمیه بندی ورود فیلم های خارجی،نظام استودیویی این کشور نابود شد. ژاپنی‌ها با چند فیلم صادراتی موفق، اما مهم تر از آن از اره سرمایه گذاری شرکت های مختلط خود در شرکت های فیلمسازی هالیوود و اروپا به بازارهای جهانی نفوذ کردند. تولید فیلم در استرالیا در دهه‌ی 1950 و اوایل دهه‌ی 1960 به حداقل رسید. در دهه‌ی 1970 صنعت سینمای استرالیا گذشته از فیلم های پرستیژی خود، موفقیت‌هایی هم در زمینه‌ی سینمای عامه پسند در سطح بین المللی داشت.زلاند نو هم راهی مشابه، هر چند کوتاه تر، به سوی تولید فیلم ملی پیمود. فیلمسازی پراکنده از نخستین روزهای سینمای صامت در زلاندنو ادامه یافته بود، اما تا دهه‌ی 1970 صنعت سینمای استرالیا گذشته از فیلم های پرستیژی خود، موفقیتهایی هم در زمینه‌ی سینمای عامه پسند در سطح بین المللی داشت. زلاند نو هم راهی مشابه، هر چند کوتاه تر، به سوی تولید فیلم ملی پیمود. فیلمسازی پراکنده از نخستین روزهای سینمای صامت در زلاندنو ادامه یافته بود، اما تا دهه‌ی 1970 هیچ صنعت سینمای سازمان یافته ای وجود نداشت. در سال 1978 حکومت " کمیسیون فیلم زلاند نو" را راه انداخت تا از فیلم هایی که در مرحله‌ی پیش تولید بودند پشتیبانی و به آنها در یافتن سرمایه خصوصی کمک کند. در دهه‌ی 1980 تولید فیلم زلاند نو در سطح نازل، هر چند در حال نوسانیۀ جا افتاده بود. در ژاپن صنعت سینما ساختار ادغام عمودی داشت و بسیار نیرومندتر از صنعت سینمای استرالیا یا زلاندنو بود. با وجود این، در حالیکه

ژاپن داشت به یکی از قدرتهای اقتصادی بزرگ دنیا بدل مـی‌شـد، شـرکت هـای فیلمسـازی آن روزهـای سختی را از سر می گذراندند. در اینجا هم مانند کشـورهای غریـب مشـکل زا کـاهش تعـداد تماشـاگران سینما شروع شد. در سال های 1970 تولید و توزیع مستقل پا گرفت. شـرکت هـای کـوچکتر بـه تـأمین مالی پروژه های غیر استودیوی پرداختند و حضور نیرومندی در عرصه صادرات فیلم پیدا کردند. در میـان گروه های مستقل،ATG – که در سال 1961 تأسیس شده بود- بیش از همه، گرایشهای هنری داشـت. و در سال های 1970 هنوز تـأمین مـالی تعـدادی از فـیلم هـای اشـیا، هـانی، یوشـیدا، شـیندو، و دیگـر کارگردان های موج نو را به عهده داشت. سریال های بی‌پایان قابل اتکا ترین طرح‌های داخلی استودیوها از کار درامدند و بیشتر مؤلف‌های جا افتاده می‌توانستند با جلب امکانات مالی استودیوها و منابع مستقل کـار کنند.

سینمای نو در کشورهای در حال توسعه از دهه‌ی 1970

چون امید جریان‌ها یرادیکال به تغییرات اجتماعی بنیادین از بین رفت، اعتقاد به "جهان سوم" به عنوان یک نیروی سیاسی متمایز نیز رنگ باخت. اقتصاد دانها دیگر این مناطق را "دنیای در حال توسعه" می‌نامیدند و اشاره می‌کردند که سطح میانگین "امید به زندگی" و با سوادی در این کشورها افزایش یاقته، درآمد کارکنان در حال رشد است، و "انقلاب سبز" در فعالیت‌های کشاورزی بهره‌وری را در تولید مواد غذایی بالا برده است. کره جنوبی، هنگ کنگ، سنگاپور، و تایوان به مراکز عظیم تولید و سرمایه گذاری بدل شدند. اما روی‌هم‌رفته چشم‌اندازهای دنیای در حال توسعه حتی از دوره‌ی پیش از 1975 هم تیره‌تر بودند. حکومت‌های نظامی و دیکتاتورهای پر جذبه بر بسیاری از این کشورها حکومت می‌کردند. فاصله‌ی بین کشورهای فقیر و غنی ابعاد فاجعه آمیزی پیدا کرد: در سال 1989 یک پنجم بالای جمعیت جهان 60بار ثروتمندتر از یک پنجم پایین بود. کشاورزی مکانیزه باعث افزایش بیکاری در مناطق روستایی شد و خانواده به اجبار به شهرها مهاجرت کردند. کشورهای در حال توسعه پانزده شهر از بزرگترین شهرهای جهان را در خود جای می‌دادند. شهرهایی که معمولاً دورتادورشان را کپرنشینها و ساختمان سازی وزری احاطه کرده بودند. بیشتر کشورها نتوانستند فراوردههای جدیدی جایگزین صادراتی بکنند که د ردوران ایتعمار به آنها وابسته بودند و بدهی آنها به غرب به ابعاد باور ناپذیری رسید. این اتفاق زمانی افتاد که کشورهای صنعتی، که از افزایش قیمت نفت در سال های 1973 و 1979 شوکه شده بودند، شروع به قطع کمک‌های خارجی کردند. کسادی اقتصاد جهانی در اوایل دهه‌ی 1980 باعث وخیم‌تر شدن معضلات مالی این کشورها شد. چون صندوق جهان یپول سیاست‌های ریاضت کشانه را بر کشورهای بدهکار تحمیل کرد، کشورهای برزیل، تونس، الجزایر، و ونزوئلا شاهد شورش گرسنگان شدند. کشورهای توسعه نیافته از جنگ هم د رعذاب بودند- جنگ با کشورهای همسایه مانند آنچه در خاورمیانه

و آسیای جنوب شرقی در جریان بود، جنگهای داخلی، مانند جنگهای چریکی در امریکای لاتین . در گیری‌های دینی در افریقا. سینماهای نویی که د رکشورهای در حال توسعه پیدا شدند، هیچیک از انسجام سبکی و موضوعی خصلت نمای جنبشهای سینمای صامت و نئورئالیسم برخوردار نبودند. سینمای نو آرژانتین، سینمای موازی هند، موج نو هنگ کنگۀ نسل پنجم چین- این عنوان‌ها معمولاً کارگردان های بسیار متفاوتی را تحت نام واحدی یک کاسه می‌کردند. با اینهمه، این جنبش‌ها چند خصوصیت مشترک هم داشتند و حتی زمانی که کارگردان ها به موضوعات سیاسی می پرداختند، بیشترشان از تجربه‌ورزی رادیکال دوری می‌جستند.

امریکای لاتین: آسان فهمی و سقوط

در سال های 1970 حکومت‌های نظامی در بیشتر کشورهای امریکای مرکزی و جنوبی قدرت را به دست گرفت. برزیل، بولیوی، اروگوئه، شیلی، و آرژانتین به دست حکومت‌های مستبد نظامی افتادند. بعد از سال 1978، دموکراسی تکژگرا به بسیاری از کشورهای امریکای لاتین برگشت. اما آنها با تورم غول آسا، کاهش بهره بروری، و بدهی خارجی در مقیاسی بی سابقه روبرو بودند. از سال 1982 هیچیک از کشورهای بدهکار اصلی امریکای لاتین نتوانسته بود چیزی از اصل بدهکاری خود را بازپرداخت کند. صندوق بین المللی پول مکزیک، برزیل و آرژاتین را واداشت سیاستهای اقتصادی ریاضت کشانه اتخاذ کنند. هر ازگاهی صنعت سینمای ملی در برخی از کشورها قدرت می گرفت و برخی از فیلمسازان می توانستند د رشبکه‌ی بین المللی سینمای هنری برای خود جایی باز کنند. پیشکسوتان "سینما نوو" نقش مرکزی خود را در فرهنگ سینمایی برزیل همچنان حفظ کردند. کارگردان های برزیلی مانند همتای خود در جاهای دیگر مبارزه جویی سیاسی و تجربه ورزی فرمال را به نفع راهبردی سهل الوصول تر کنار گذاشتند. کارگردان های بسیاری از برزیل و دیگر کشورهای قاره کارهای خود را به ادبیات "رئالیسم جادویی" امریکای لاتین وابسته می‌دانستند. چیزی نگذشت که ":سینمای نو آرژانتین:" اعلام حضور کرد. بسیاری از کشورهای دیگر هم مسیر مشابه‌ی را از دیکتاتوری بازار آزاد تا دموکراسی متزلزل؛ اقتصاد بی ثبات طی کردند. در مکزیک، حکومت دیکتاتوری نظامی از آن گونه که در برزیل، آرژانتین و شیلی حاکم بود، وجود داشت، اما این کشور هم در اواخر دهه 1970 به راست چرخید. مکزیک به درامدهای نفتی متکی بود و با سقوط نفت دولت ناچار شد از منابع خارجی وام بگیرد. بیشتر کارگردان هایی که دراوایل دهه‌ی 1970 از امتیازات سیاست دولت بهره‌مند شده بودند، در دهه‌ی 1980 به ارکان تولید فیلم های کیفی کشور بدل شدند. کوبا همچنان مرکز جهان سوم گرایی امریکای لاتین باقی مانده بود.

هاوانا هر سال میزبان "جشنواده‌ی بین المللی سینمای امریکای لاتین "بود که برزگ شده بود و هر سال صدها فیلم از کشورهای منطقه را در برنامه‌های خود نمایش می‌داد. کشورهای دیگر به یک سینمای امریکای لاتین سیاسی شده شناخته می‌شدند. در السالوادور گروه هایی فیلمسازی مخفی گرفتند. نیکارا گوئه در اسل 1979 به دست گروه چریکی میانه روساندیسیت افتاد و با تشکیل "انیستیتوی فیلم نیکاراگوئه" فرهنگ سینمایی تازه‌ای شکل گرفت.

روندهای دهه‌ی 1980

بحران اقتصادی امریکای لاتین نقش واردات را افـزایش داد. پایـان نظـام سـهمه بنـدی در برزیـل دسـت هالیوود را در این کشور کاملاً باز گذاشت. در آرژانتین 90 درصد فیلم هـایی کـه بـر پـرده سـینماها مـی رفتند محصول ایالات متحده بودند. حتی در کوبا، نسخه های دزدی فـیلم هـای امریکـایی بـه تـدریج بـر سینماها چیره می‌شدند. تسخیر اروپای شرقی و شوروی سابق توسط هالییود با تسلط بلا منازع امریکـا بـر همسایه های جنوبی خود همراه بود.

هنر بر خلاف امریکای لاتین، صنعت سینمای بومی نیرومند خود را حفظ کـرد. فـیلم هـای تولیـد داخـل کشور از برکت سیاست کنترل وارداتی که از شوی دولت اعمال می‌شد، سلطه خود را بر بازار حفظ کردند؛ هالیوود در هندوستان جای پای محکمی نداشت. ژانرهای اصلی ککـه بـه منظـور جـذب سـبکهای جدیـد موسیقی و تقلید از فیلم های پر فروش خارجی قدری تعدیل شده بودند، به جای خود باقی ماند. در سـال 1975 بیش از نیمی از 4000 فیلمی که سالانه تولید می‌شد، محصول آسیا بود. هر چند بخش اعظم این فیلم ها در هند و ژان تولید م یشدند، اما سهم کشورهای کوچک تر هم رقم حیرت انگیزی بود. برای مثال مالزی با تشویق دولت توانست صنعت سینمای مهمی پدید آورد. سینمای اندوزی هم به همـین منـوال از قانون‌گذاری حمایت از تولیدات داخلی سودمی برد. این قانون به شرکت های فیلمسازی فرصت می‌داد بـه طور متوسط سالی هفتاد فیلم در سال تولید کنند کـه عمـدتاً در ژانـر خـاص "آدم تمسـاح" جـای مـی گرفتند. تایلند هم با تولید بیش از 600 فیلم بین سال های 1983 و 1987، به نیروی مهم دیگری بـدل شد. وقتی رونق ویدئو در اواسط دهه 1980 به شدت از تعداد سینماروها در آسیا کاست، تولید بیشـتر در این کشورها افت کرد، اما اُنها با زفیلم های مهمی تولید گکردند. کره‌ی جنوبی، جایگاه صـنعت سـینمایی شکوفا در اواخر دهه 1960، سرانجام توانست با فیلم های متفکرانه‌ای توجه جشنواره‌ها را هم فیلیپین در

دهه‌ی 1930 توانست یک نظام استودیویی جمع وجور با ساختار ادغام عمودی به وجود آورد، امااستودیوهای آن در دوره‌ی پس از جنگ سقوط کردند و در دوره‌ی جدید بیشتر تئلید توسط مستقل‌ها انجام می‌شد. با وجود گسترش تولید فیلم در کشورهای کوچک آسیایی، فیلم های هنگ کنگی همچنان بر بازارهای منطقه مسلط بودند.در خور این مستعمره محصولات داخلی در گیشه بر فیلم های وارداتی برترب داشتند. در سال 1982 بعید بود کسی تایوان را محل مناسبی برای فیلمسازی خلاق بداند؛ محصولات آن تبلیغات تحمیق کننده‌ای بودند. با وجود این سینمای تایوان نیز درسال 1986 به یکی از هیجان انگیز ترین فرهنگ سینمایی بین المللی بدل شد.

چین و خاورمیانه در دهه‌ی 1980

مورخان سینمای چین فیلمسازان این کشور را به نسل‌هایی که با رویدادهای سایسی مهم کشور پیوندند، طبقه بندی کرده‌اند. نسل چهارم فیلمسازان چین کارشان را بعد از انقلاب 1949 شروع کردند. مهمترین چهره‌ی این نسل خی جین بود که " خواهران صحنه" را کارگردانی کرد. تا سال 1982 از نسل پنجم خبری نبود. این خلاء زمانی طولانی را باید با وقوع انقلاب فرهنگی توضیح داد. در این دوره چند فیلم انگشت شمار بیشتر ساخته نشد. و آکادمی فیلم به جین تعطیل بود. با بازگشایی این آکادمی در سال 1978 کلاس فیلمسازی جدیدی در قالب یک برنامه‌ی چهارساله را ه افتاد. فارغ التحصیلان در این دوره، در کنار معدود کارگردان هایی ککه مدارج ترقی را در نظام فیلمسازی طی کرده بودند، نسل پنجم فیلمسازان چین را تشکیل دادند. بیشتر فیلم های نسل پنجم به این سبب که برای تماشاگران روستایی که هشتاد در صد جمعیت کشور را تشکیل می‌دادند بیش از اندازه غامص بودند مورد انتقاد قراتر گرفتند. در دهه‌های 1970 و 1980 سیاست خاورمیانه تحت‌الشعاع مناقشه کشورهای عریب و اسرائیل بود. در اوایل دهه 1970، سوریه صنعت سینمای سالمی داشت و به لبنان،کویت و اردن فیلم صادر می‌کرد. قاهره زمانی هالیوود سینمای عرب بود، اما در دهه‌ی 1970 تولید فیلم د رمصر افت کرد. سینمای ترکیه دراواخر دهه 1960 با فیلم هایی چون "امید" ساخته‌ی یلمازگونی توجه بین المللی را به خود جلب کرد و به خود می بالید که در منطقه بالاترین تولید را دارد. فیلم های اروتیک، کمدی، تاریخی-حماسی، ملودرام و حتی وسترن ترکی سالانه بیش از 100 میلیون تماشاگر را به سالن های سینما می کشیدند. اما وقتی در سال 1980 یک دولت نظامی قدرت را به دست گرفت، هم تولید و هم تعداد بیننده د رحال نزول بود. سینمای عراق مدتها بود که منشاء اثری نبود؛ و این کشور ستاره یا ژانری نداشت که ارزش صادراتی داشته باشند. سینمای ایران بسیار مهمتر از سینمای عراق بود. در اوایل دهه‌ی 1970"سینمای

نو ایران" (سینمای متفاوت) با فیلم هایی چون "گاو" (1970) به کراگردانی داریوش مهرجـویی در برابـر سینمیا عامه‌پسند قد علم کرد. بنیاد سینمایی فارابی که در سال 1983 تأسیس شد بـه تهیـه کننـدهای فیلم های نخست کارگردان های تازه کمک مالی می‌کرد. حتی کارگردان های زن وارد عرصـه فیلمسـازی شدند. راهبرد تولید بیشتر به سینمای ایران هویت بین المللی هم بخشید. جشنواره‌هـای اروپـا و امریکـای شمالی از کارهای سینمای بعد از انقلاب استقبال خوبی کردند. سرشناس ترین چهره سـینمای ایـران در سطح بین المللی عباس کیا رستمی بود. برخی از فیلمسازان ایرانی در غرب مورد ستایش قـرار گرفتنـد و فیلم هایشان در آنجا توزیع شد.

سینمای افیقا در دهه‌ی 1980

افریقا بیش از مناطق دیگر جهان سوم در شرایط توسعه باقی مانده بود. 10درصد جمعیت جهان در افریقا زندگی می‌کردند، اما تنها یک درصد از تولید و تجارت دنیا به این قاره اختصاص داشت. به خاطر همین فقر فراگیر بود کهتا اواسط دهه 1970 در بیشتر کشورهای افریقایی هیچ فیلم بلندی تولید نشده بود. جمعیت بسیاری از کشورهای قاره اندک و تعداد سالن های سینمای آنها محدود بود. سنگال، الجزایر،و تونس واردات‌ها و توزیع فیلم را ملی کردند. برخی از کشورها حتی تولید را هم ملی کردند. بورکینافاسو با وجود اینکه کشور بسیار کوچکی بود به مراکز اداری سینمای افریقای سیاه بدل شد. به این ترتیب اهمیت جشنواره سالانه‌ی اوگادوگو افزایش یافت و این کشور صاحب یک مدرسه سینمایی و یک استودیوفیلم مجهز شد. اما رویهمرفته اتحادیه‌های قاره‌ای و حمایتهای دولتی نتوانستند تولید فیلم را افزایش دهند و امکانات توزیع را بهبود بخشند. اواخر دهه‌ی 1980 شاهد همکاری اندکی بین کشورهای افریقایی بود. کشورهای فرانسوی زبان شمال افریقا که به مغرب مشهور است برای رشد سینما موقعیت نسبتاً مساعدی داشتند. د رمراکش تهیه کنندگان خصوصی چند فیلم سرگرم کننده عامه پسند بر اساس ملودرامها و موزیکالهای مصری ساختند. الجزایر از نظر حجم تولید در جهان عرب- افریقایی مقام دوم را داشت. وجود 300 سینما در کشور پایه نسبتاً محکمی از حیث تعداد تماشاگر برای صنعت سینمای این کشور فراهم می آورد. سینمای عامه پسند هم با کمدی های هزل آمیز و تریلرهای سیاسی در حال و هوای کارهای گوستاگا وراس، شاهد یک دوره شکوفایی بود. برعکس افریقای شمالی، تعداد کمی از فیلم های افریقای سیاه در حال و هوای بازار انبوه بودند. کارگردان نیجریه ای الا بالوگون فیلم های موزیکالی بر اساس تواتر یوروبا تولید کرد. فیلم هایی با جهت گیری عامه پسند کمتر، عمدتاً از کشورهای فرانسوی زبان افریقا، در سطح بین المللی هم جلب توجه کردند. فیلم های افریقای سیاه که در دهه‌های 1970 و 1980 در

جشنواره‌ها نشان داده می‌شدند،راه هایی برای یک سینمای پسا استعماری پیش می نهادند. مخاطبان بین المللی البته برخی از ظرافتهای فرهنگ بومی و اشاره‌های خاص را نمی گرفتند، اما تقابل‌های تکرار شونده دراین فیلم ها- سنت در برابر مدرنیته، روستا در برابر شهر، فرهنگ بومی در برابر تحصیلات غربی، ارزش های جمعی در برابر فرد گرایی- به قدر کافی روشن بودند. فیلمسازی در افریقای سیاه از اواسط دهه 1970 به بعد عمدتاً راه تفسیر سیاسی و انتقاد اجتماعی خصلت نمای سینمای جهان سوم در اواخر دهه‌ی 1960 را دنبال کرده است تا آنکه در سال های 1980 حجم تولید درکشورهای افریقای سیاه به ده فیلم در سال محدود ماند.