

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](http://chistiha.blogfa.com)

تاریخ سینما

دیوید بوردول، کریستین تامسون

ترجمه: روبرت صافیاریان

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 وسیع تر 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 سوادى به گسترش داستان‌های چاپی عامه پسند و ازران 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 گروه‌های نمایش دوره گرد تمام کشور را زیر پای گذاشتند. اینها یا گروههای تئاتری بودند که نمایش به صحنه می‌بردند یا سخنران‌هایی که برای مصور کردن سخن

خود از اسلاید استفاده می کردند و یا حتی کنسرت هایی را می شنیدند که با استفاده از دستگاه جدید نونوگراف صدای ارکستر شهرهای بزرگ را به گوش مخاطبان گسترده تری در سراسر کشور می رساند.

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 می توانستند "مجموعه دیدنی ها" یا فیلم های سیاحتی کوتاه باشند که چشم اندازهایی از سرزمینهای دور عرضه می کردند. رویدادهای جدید در "خبرنامه های" کوتاه تصویر می شدند. چندین دهه به پیدایش ژورنالیسم رادیویی یا تلویزیونی مانده بود و حتی روزنامه ها هم اغلب از تصاویر طراحی شده استفاده می کردند نه عکس ها. در بسیاری از موارد فیلمبردارانی که رویدادهای فوری را درج می کردند، 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 می کردند تا به این ترتیب در هزینه ها 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 می شدند. برخی از این فیلم های داستانی در فضای باز فیلمبرداری می شدند؛ اما چیزی نگذشت که استفاده از پرده های 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 جاذبه ای برای مخاطبانشان داشتند؛ اما با کمی تخیل می توانیم بفهمیم که آن روزها آدم ها به همان دلایلی به فیلم ها علاقه نشان می دادند 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 می شد و ماجرا در طول یک برداشت مستمر اتفاق می افتاد. در برخی موارد، فیلمسازان یک رشته نما از همان موضوع می گرفتند و به دنبال هم می چیدند؛ با این نماها به عنوان فیلم های جداگانه رفتار می شد. صاحبان سالن های سینما می توانستند 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 می توانستند 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 می شدند، در قالب برنامه واحدی ترکیب کنند.

در طول این دوره اولیه نمایش دهندگان فیلم کنترل زیادی روی شکل برنامه های خود داشتند. تعداد قابل ملاحظه ای از این نمایش دهندگان در گرداندن برنامه های نمایش اسلاید یا سایر انواع سرگرمی های همگانی تجربه داشتند و بسیاری از آنها در پی این بودند که با ترکیبی از دیدنی ها 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 می شد. در نمایش های ساده تر تنها فقط یکی از پیانیست های سالن قطعه ای را می نواخت و مردم با صدای همزمان با تصویر فیلم را می دیدند. در تالارهای نمایش وودویل، گروه نوازندگان تالار موسیقی برنامه را تأمین می کرد.

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

سخنرانی هایی انجام نمی شد، دست کم عنوان فیلم ها را اعلام می کردند. چون فیلم های نخستین فاقد هرگونه عنوان بندی یا میان نویسی بودند که ماجرا را توضیح دهند.

در طول این سال ها، واکنش مخاطب تا حدود زیادی به توانایی نمایش دهنده ها 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 برنامه های نمایش فیلم برادران لومیر موفقیت آمیز بود، اما آنها فکر می کردند 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 می کردند؛ و در حقیقت اپراتورهایی را به این سو و آن سو می فرستادند تا در کافه ها یا سالن های اجاره ای برنامه های نمایش فیلم راه بیاندازند. این اپراتورها فیلم هایی تک نمایی از دیدنی های محلی تهیه و پخش می کردند. از سال 1896 به بعد، کاتولوگ فیلم های لومیر و تولیدات بسیاری از کشورهای دیگر چاپ و پخش می شد. هر چند برادران لومیر بیشتر شوخی های کوتاه مستند تهیه کردند؛ اما برخی از فیلم های اپراتورهای برادران لومیر از جنبه های فیلمسازی نوآوری هایی دارند.

از اوژن پروميو معمولاً به عنوان نخستین کسی که دوربین متحرک را به کار گرفت نام برده می شود. نخستین دوربین های فیلمبرداری بر سه پایه های محکم و ثابتی قرار می گرفتند که نمی گذاشتند دوربین بر محور خود بچرخد و تصاویر "پانوراما" بگیرد یا چنان که امروز می گوییم حرکت پن انجام دهد. درسال

1896 پروميو با گذاشتن دوربين در يك قايق گوندولای ونيزی حرکت را وارد تصاویری کرد که از این شهر می‌گرفت. پروميو و ساير فيلمسازان این کار را ادامه دادند و دوربين های خود را در قايق 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 بین‌المللی 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 بدبیاری بی سابقه مواجه شد. در طی 4 ماه و در جریان یک برنامه‌ی نمایش فیلم در بازار خیریه پاریس، پرده‌ی 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

فجیح‌ترین 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 سال‌ها فیلم‌ها عمدتاً در برنامه‌های گروه‌های نمایش دوره‌گرد 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 می‌رسید. تا آنکه شرکت آنها در سال 1905 کار تولید فیلم را متوقف کرد؛ آنها لویی و آگوست لومیر همچنان در عرصه عکاسی به نوآوری‌های 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 سال‌های پیدایش آن بود، پایه‌گذاری 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 تجربه‌ی وسیع‌تر در زمینه 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 دوربین‌های با مارک پاته کرد که تا پایان دهه‌ی 1910 متداولترین دوربین فیلمبرداری جهان به حساب می‌آمد.

انگلستان و مکتب برایتون

بعد از برنامه‌ی نمایش عمومی فیلم در انگلستان در سال 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 فیلم‌ها 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 پارک‌های تفریحی با هدف جلب مخاطبان طبقه‌ی کارگر معمول شد. در ابتدا بیشتر فیلم‌های 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. فیلم‌های خبری کوتاهی که مسابقات اسب دوانی سالانه را نشان می‌داد طرفداران زیادی داشتند؛ همین طور فیلم‌های جشن پنجاهمین سالگرد سلطنت ملکه ویکتوریا و وقایع جنگ با بوئرها، که به طور گسترده به نمایش درمی‌آمدند. برخی از این فیلم‌های 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 فیلم‌های لومیر معمول بود، تأثیر پذیرفته بودند.

فیلم‌های "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. فیلم‌های 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. هیپورت ابتدا کارش بر فیلم هایی درباره ی رویدادهای واقعی متمرکز بود. اما به زودی به کارگردانی فیلم های با جلوه های ویژه و اصطلاحاً "شعبده بازی" پرداخت. هیپورت در فاصله ی 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 چهره های 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 می شد تا نور خورشید به داخل بتابد و همزمان در ساخت فیلم هایشان از جلوه های ویژه و تدوین به روش هایی جدید استفاده می کردند که فیلمسازان کشورهای دیگر را تحت تأثیر قرار داد.

فیلم لقمه بزرگ، ساخته ویلیامسون محصول سال 1900 نمونه ی خوبی از ابتکار و خلاقیت فیلمسازان برایتون است. فیلم با تصویر مردی در برابر یک پرده سیاه شروع می شود که با عصبانیت سر و دست تکان می دهد، چون نمی خواهد از او عکس بگیرند. بعد این مرد جلو می آید و آن قدر به دوربین نزدیک می شود که دهان گشاده اش دید مخاطب را در قاب تصویر تاریک می کند؛ بلافاصله با یک برش نامحسوس پرده سیاهی جایگزین تصویر دهان می شود و ما را به تصویر دهان باز برمی گرداند و مرد را می بینیم که عقب عقب از دوربین دور می شود، در حالی که می خندد و پیروزمندانه چیزی را می جود. کمدی گروتسک اسمی به نام بدبیاری جین مری به شیوه فوق العاده پیچیده ای از تدوین استفاده می کند. یک نمای دور اصلی از یک کلفت شلخته در آشپزخانه بارها برش می خورد به نمای /های نزدیکی از او که ادا اطوارهای با مزه چهره اش را نشان می دهند. 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 می شد، اما شرکتهای فیلمسازی امریکایی توجه شان 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 دهه ی 1910 تجارت جهانی فیلم را تحت سلطه خود بگیرند.

بعد از نخستین جلسه ی 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 فاصله ی سال های 1896 تا 1897 تعدادی از شرکتهای کوچکتر، پروژکتورهای خود را که همه برای نمایش نسخه های 35 میلی متری طراحی شده بود، به بازار عرضه کردند. از آنجا که هنوز ثبت حقوق فیلم ها مرسوم نشده بود و نسخه های فیلم ها بدون اجازه به فروش می رفتند، کنترل گردش فیلم ها دشوار بود. فیلم های ادیسون تکثیر و فروخته می شد، اما خود ادیسون هم از تکثیر و خرید و فروش فیلم های فرانسوی و انگلیسی سود می برد. شرکت ها نیز مستقیماً از

تولیدات یکدیگر تقلید می کردند. چیزی نگذشت که صدها نفر در نقط مختلف کار می کردند و نمایش فیلم در تالارهای وودویل، پارکهای تفریحی، سالن های نمایش فیلم کوچک بر خیابان، تفریحگاه های 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 منظره های 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. حادثه ای 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 می شد. نوع دیگری از فیلم که تا حدودی به تجدید حیات صنعت سینما کمک کرد، فیلم هایی بودند که در باره ی مصائب حضرت مسیح ساخته می شدند. فیلمسازان از آغاز سال 1897 به ساختن تعدادی صحنه یک نمایش از زندگی حضرت مسیح دست زدند- صحنه هایی که به تصاویر کتاب مقدس یا اسلایدهای فانوس خیال شباهت داشتند. یک چنین مجموعه ای از نماها در فوریه 1898 به نام "نمایش مصائب در اُبرمرگا" بر پرده رفت. مانند بسیاری از فیلم های مفصل تر آن زمان، سینما دار می توانست برخی از نماها یا همه ی آنها را بخرد و با ترکیب کردن آنها با اسلایدهای فانوسی و مطالب مذهبی دیگر، برنامه ای طولانی بسازد. فیلم های مشت زنی هم طرفداران زیادی داشتند؛ بخصوص به این دلیل که می شد 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 می شدند. 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 طولانی تری بود که در استودیو فیلمبرداری می شدند. ادیسون در این کار از یاری مهمترین فیلمساز آمریکایی ایم دوره یعنی ادوین اس. پورتر برخوردار بود. اعتبار تقریباً همه ی نوآوری های سینمایی پیش از سال 1908 به پوتر نسبت داده شده است؛ از جمله اعتبار تولید نخستین فیلم داستانی و اختراع تدوین به معنایی که ما امروز می شناسیم. پورتر متصدی نمایش فیلم و همچنین متخصص ساخت تجهیزات عکاسی بود. در اواخر سال 1900 او کارش را پیش ادیسون که به شدت تحسینش می کرد، شروع کرد. کار بهبود کیفیت دوربین ها و پروژکتورهای شرکت به عهده ی او گذاشته شد. در آن سال شرکت ادیسون یک استودیوی پشت بامی با دیوارهای شیشه ای در نیویورک احداث کرد که امکان ساخت فیلم هایی با دکورهای نقاشی شده معمول در آن دوره را به آنها می داد. در اوایل 1901 پورتر کارش را به عنوان متصدی دوربین در این استودیو شروع کرد. در این دوره که دوره ی تکامل فیلمبرداری بود، وی عملاً حکم کارگردان فیلم را نیز داشت. مدتی بعد، تعدادی از محبوب ترین تولیدات شرکت ادیسون کار پورتر بودند.

زندگی یک آتش نشان آمریکایی 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 ساقه ی 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 برش ها در آنها به کار رفته است. به هر رو "زندگی یک آتش نشان آمریکایی" 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 آتش 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 تزئینی بر بالای پرده سوپرایمپوز شده است. و برش می‌شود 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 می‌دهند که آتش نشان ها به صحنه حادثه می‌شتابند. فیلم با دو نمای بلند تمام می‌شود که یک رویداد را از دو زاویه ی دید نشان می‌دهند. نخستین نما آتش نشانی را نشان می‌دهد که از پنجره ی 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 تماشایی 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 پرطرفدار رمان معروف "کلبه ی 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 می‌زنند از یازده نما استفاده می‌کند. تلگرافچی‌ای که راهزن‌ها 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 همزمان به عقب و جلو برش نمی‌زند، اما چند سال بعد از او فیلمسازان شروع می‌کنند به نشان دادن یک در میان نماهایی از محله‌های مختلف؛ فنی که به "تدوین موازی" 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. بخش نخست یک زن دزدخوی ثروتمند را نشان می‌دهد که در فروشگاه بزرگی دزدی می‌کند؛ بعد نماهایی می‌بینیم از زن بی‌چیزی 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 آمیزی و دوربینی که تکان می خورد، برای تصویر کردن حالت تلوتلو خوردن یک آدم مست استفاده می شود. همین طور از جلوه های ویژه به سبک ملی یس برای نشان دادن رؤیای او که در آن بر فراز شهر پرواز می کند، بهره گرفته می شود. در سال 1909 پورتر شرکت ادیسون را ترک کرد تا مستقلاً به تولید فیلم بپردازد؛ اما چیزی نگذشت که تاب رقابت با کسانی را که تازه وارد صنعت سینما شده بودند نیاورد و از میدان خارج شد. در نخستین ده سال بهره برداری تجاری از سینما، شرایط برای رشد بین المللی سینما مهیا شد. علاوه بر این، فیلمسازان کار کندوکاو برای یافتن امکانات هنری رسانه نو را شروع کردند. این فعالیت ها در دهه ی بعد تشدید شد.

گسترش بین المللی سینما

سال های پیش از 1904 سال های خانه به دوشی سینما بود. از آنجا که تولید کنندگان نسخه ی فیلم را می فروختند، نمایش دهندگان می توانستند آن را در تماشاخانه های وودویل، تالارهای موسیقی، سالن های اجاره ای 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 نمایش فیلم اختصاص یافت و تولید برای پاسخ به تقاضاهای فزاینده گسترش پیدا کرد. ایتالیا و دانمارک بر جرگه ی کشورهای مهم تولید کننده فیلم پیوستند و فیلمسازی در مقیاسی کوچکتر در بسیاری از کشورهای دیگر پا گرفت.

بعد از سال 1905، فیلم ها طولانی تر شدند و با استفاده از تعداد نماهای بیشتر به روایت قصه های پیچیده تر پرداختند. فیلمسازان هم برای انتقال اطلاعات روایی فیلم به بیننده، فنون جدیدتری کشف کردند. شاید هیچ دوره ی دیگری در تاریخ سینما شاهد تحولاتی چنین گسترده در زمینه ی ویژگی های فرمال و سبکی سینما نبوده باشد.

تولید فیلم در اروپا

فرانسه:

در این دوره صنعت سینمای فرانسه هنوز بزرگترین بود و فیلم های فرانسوی بیش از فیلم های هر کشور دیگری در نقاط مختلف دنیا دیده می شدند. پاته و گومون، دو شرکت فیلمسازی اصلی این کشور توسعه یافتند و برای برآوردن تقاضای روزافزون نمایش دهندگان شرکتهای کوچکتری نیز سر برآوردند. در فرانسه نیز همانند بسیاری از کشورهای دیگر، کارگران ها به ساعات کار کوتاه تری دست یافته بودند و اوقات فراغت بیشتری در اختیار داشتند تا صرف سرگرمیهای ارزان کنند. فیلم های فرانسوی از مخاطب طبقه‌ی متوسط گسترده‌تری هم برخوردار بودند. در سال های 1905 تا 1906 صنعت سینمای فرانسه رشد می کرد. پاته دیگر شرکت بزرگی بود با استودیوهای گوناگون. در ضمن پاته یکی از نخستین شرکت هایی بود که به شکل عمودی ادغام شد. ادغام عمودی به این معناست که شرکتی تولید، توزیع و نمایش فیلم را در دست می گیرد. چنانکه در این کتاب جابه جا خواهیم دید ادغام عمودی راهبرد اصلی بسیاری از شرکتهای فیلمسازی و معمولاً فیلم فعالیت می کرد و فیلم خام لازم برای چاپ نسخه‌های نمایشی فیلم هایش را هم خودش تولید می نمود. در سال 1906، پاته شروع به خرید سالن های سینما کرد. سال بعد، شرکت شروع کرد به توزیع فیلم های خودش و به جای فروش نسخه‌های آن کار اجاره دادن فیلم ها را به نمایش دهندگان دیگر در پیش گرفت. آن زمان، پاته بزرگترین شرکت سینمایی جهان بود. طی چند سال بعد، پاته علاوه بر توزیع فیلم های خودش کار توزیع فیلم های تولیدکنندگان دیگر را نیز شروع کرد. مقارن سال 1906 پاته شش فیلمساز داشت، که همچنان تحت نظارت فردیناند زکا کار می کرد و هر یک هفته‌ای یک فیلم می ساختند. این فیلم ها در ژانرهای گوناگون بودند:

فیلم هایی درباره ی "واقعیات"، فیلم های تاریخی، فیلم های مبتنی بر حقه های سینمایی، درام، فیلم های وودویل، و فیلم های تعقیب و گریز. در سال های 1903 تا 1904 پاته روش ظریفی برای افزودن رنگ به کمک استنسیل دستی به نسخه های نمایشی فیلم ها ابداع کرده بود. استنسیل ها از روی یک نسخه از فیلم با زحمت زیاد بریده می شد؛ برای هر رنگ یک استنسیل. بعد خط تولید مرکب از کارگران زن نسخه ها ی نمایشی را یک به یک رنگ می کردند. 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 درمی آمدند استفاده می کرد. 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، ستاره ی تالارهای موسیقی) و مهمتر از همه سری فیلم های ماکس لندر. فیلم های لندر که در محیط های طبقه متوسط می گذشتند از تقاضای روزافزون صنعت فیلمسازی برای به دست آوردن احترام و اعتبار حکایت می کردند. ماکس معمولاً در موقعیت های اجتماعی دشوار، مانند زمانی که مجبور بود برای شرکت در یک ضیافت مجلل کفشهای بسیار تنگ بپوشد، دچار دستپاچی می شود. او معمولاً در عشق ناکام می ماند؛ در فیلم کلک ماکس، او به انحاء مختلف سعی می کند خودکشی کند، او برای این کار از پیشخدمتش می خواهد یک چاقو، یک تفنگ و غیره بردارد. فیلم های لندر تأثیر گسترده ای 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 می کرد.

در صورتی که یک شرکت در بخش فیلمسازی گسترش پیدا کند، مانند زمانی که یک شرکت توزیع فیلم در شهرهای تازه‌ای دفتر باز می‌کند، 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 سال‌های 1910 تا 1911 شعبه پاته در مسکو تولید کننده‌ی حدود نیمی از فیلم‌هایی بود که در روسیه ساخته می‌شدند. شرکت‌های دیگری هم با پیروی از روش پاته موفق شدند سالن‌های سینما تأسیس کنند. با این هدف که بتوانند مشتریان پولدار را به خود جلب کنند. این سالن‌ها معمولاً فیلم‌های 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 سلیقه‌ی نخبه‌تری شناساند. یکی از نخستین تلاش‌های این شرکت فیلمی بود با استفاده از ستارگان صحنه‌ی نمایش. فیلمنامه‌ای از یک نمایشنامه‌نویس 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 فیلم‌های 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 در سالن سینمایی بزرگتر بود. اما در همین دوره شرکت‌های فرانسوی در بازار پر سود امریکا با چالش‌های جدی روبرو شد.

ایتالیا:

ایتالیا اندکی دیر وارد عرصه فیلم شد. اما از سال 1905 صنعت فیلمسازی آن به سرعت رشد کرد. در طی چند سال، صنعت فیلمسازی ایتالیا کمابیش به صنعت فیلمسازی فرانسه شباهت پیدا کرد. هرچند 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 بودند و برخی از آنها توانستند هنرمندانی را از شرکت های فرانسوی به سمت خود جلب کنند. مثلاً چینه گاستون ول، یکی از فیلمسازان پاته را به خود جلب کرد و او را به سمت مدیر هنری خود گماشت. در نتیجه برخی از فیلم های ایتالیایی تقلیدی از فیلم های فرانسوی شدند؛ در مواردی آشکارا بازسازی آنها بودند. نمایش فیلم به سرعت گسترش پیدا کرد. ایتالیا کمتر از سایر کشورهای اروپایی به نهمیش فیلم در گروه های سیار و سایر مکانهای موقتی وابسته بود. به جای اینها، سینمای ثابت زیادی گشوده شدند. به همین سبب سینما به عنوان یک شکل هنری در ایتالیا زودتر از کشورهای دیگر اعتبار یافت. شرکتهای ایتالیایی همزمان با ساخت فیلم "سوء قصد به جان دوک دوگیز" توسط فیلم آرت فرانسه، به ساخت فیلم هنری روی آوردند. در سال 1908 شرکت آمبروزیو "آخرین روزهای پمپی" را ساخت که یکی از بی شمار اقتباس های سینمایی رمان تاریخ بولور لیتون بود. 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 نقاط مختلف جهان در ردهی دوم قرار داشت. تولیدکنندگان ایتالیایی، تا حدودی به این دلیل که برای سالن های سینمای ثابت خوراک تأمین می کردند، جزو نخستین تهیه کنندگانی بودند که فیلم های بلندتر از یک حلقه تولید کردند (یعنی بلندتر از 15 دقیقه) مثلاً در سال 1910، یکی از کارگردان های برجستهی آن دوره به نام جیووانی پاسترونه، فیلم "سقوط تراوا" را در سه حلقه ساخت. موفقیت این فیلم و فیلم های مشابه تهیه کنندگان

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 فرانسوی ها به ساخت سری فیلم های خنده دار دست زدند. شرکت ایتایا آندره دید پاته را به استخدام خود درآورد و دید موقتاً شخصیت بواریو خود را کنار گذاشت تا در قالب گرتینتی (گرتین کوچک) درآید. شرکتهای دیگر هم کمدین های فرانسوی یا ایتالیایی دیگری پیدا کردند تا رشته فیلم های خنده دار مشابهی بسازند، مانند روبینت شرکت آمبروزیو و پولیدور شرکت چینه. این فیلم ها خیلی ارزان تر از فیلم های حماسی درمی آمدند. آنها سرزنده تر و خود جوش تر هم بودند و در سطح جهانی محبوبیت به دست آوردند. صدها فیلم از این گونه ساخته شد، اما در اواسط 1910 تب آنها هم به تدریج فروکش کرد.

دانمارک

اینکه کشور کوچکی مثل دانمارک به بازیگر مهمی در صحنه سینمای جهان بدل شد، بیش از همه مدیون آل اُسن 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 باره ی 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 "گریت نورترن" می فروخت. در همان سال نوردیسک نخستین استودیو از چهار استودیوی شیشه ای 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 درباره ی "برده های سفید" (فحشا). نوردیسک یک سیرک داشت که به طور دائم دایر بود و برخی از فیلم های اصلی آن ملودرام هایی درباره ی 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 درباره ی کنتی است که به خاطر بازپرداخت بدهی های دوست قماربازش ثروت خود را از دست می دهد، اما به دلیل مهارتش در اسب سواری در سیرکی کار پیدا می کند و در آنجا ماجراهای رمانتیکی با دو زن پیدا می کند.

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، آلسن 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 آستانلیسن شد. آستانلیسن 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 هیپورت 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 فیلم‌هایی که در این کشور ساخته می‌شدند ضبط نمایش‌های 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 را شروع 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 المللی بازار فیلم با هم رقابت می‌کردند.

مبارزه برای گسترش صنعت فیلمسازی امریکا

امروز هالیوود 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 مغازه هایی بودند که معمولاً کمتر از دویست صندلی در آنها نصب می شد. قیمت بلیط ورودی برای برنامه ای که پانزده تا شصت دقیقه طول می کشید یک سکه نیکل (ده سنتی) بود (اصطلاح نیکل ادئون از همینجاست). بیشتر نیکل ادئونها تنها یک پروژکتور داشتند. در فاصله تعویض حلقه ها، خواننده ای یک آواز روز اجرا می کرد، که معمولاً با نمایش اسلاید همراهی می شد. 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، می توانستند برنامه های 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 تماشاخانه های وودویل ارزان تر بودند و در مقایسه با نمایش دهندگان سیار به نحو منظمتری در دسترس علاقمندان قرار می گرفتند. هزینه های آنها هم پایین بود. تماشاگران معمولاً روی نیمکتها یا صندلی های ساده چوبی می نشستند. به ندرت در روزنامه ها هم برای اطلاع مشتری ها از برنامه های جدید آگهی هایی چاپ می شد. مشتری ها یا بطور منظم به سینما می رفتند یا اتفاقی به آنها سر می زدند. جلوی در سینماها تابلوهای نقاشی شده ای نصب می شد که نام فیلم ها روی آن نوشته می شد و گاهی هم با استفاده از فونوگراف یا کسی که برنامه ی سینما را جار می زد، توجه رهگذران را جلب می کردند. تقریباً همیشه نوعی

همراهی صوتی وجود داشت. صاحب سالن ممکن بود خود همزمان با فیلم سخنرانی کند، اما معمول تر از آن همراهی موسیقی پیانو یا فونوگراف بود. گاهی هم بازیگرانی پشت پرده می ایستادند و دیالوگهایی هماهنگ با آنچه بر پرده روی می داد ادا می کردند. و غالباً از صدایی برای تولید جلوه های صوتی مناسب با رویداد روی پرده استفاده می شد. 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 درمی آمدند، قیمت بلیط سینما بیست و پنج سنت یا بیشتر بود- که برای بیشتر کارگران یقه آبی پول زیادی بود. اما نیکل ادئون ها راه توده های 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 خانه شان 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 خانه هایشان شوند، سری به سینما می زدند. زنان و کودکان هم که وسط خرید برای استراحت در سالن های سینما نفسی تازه می کردند بخش قابل توجهی از تماشاگران شهری را تشکیل می دادند. در شهرهای کوچک نیکل ادئون ها تنها جاهایی بودند که فیلم نمایش می دادند و آدمهایی از همه ی اقشار اجتماع با هم به تماشای این فیلم ها می نشستند. هرچند نمایش فیلم در تالارهای وودویل و توسط معدودی از نمایش دهندگان سیار ادامه یافت؛ اما مقارن سال 1908 نیکل ادوئن ها به شکل اصلی نمایش فیلم بدل شده بودند. در نتیجه تعداد فیلم خیلی بیشتری مورد نیاز توزیع کنندگان یا دفاتر "مبادله ی فیلم" بود که نسخه ها را از تهیه کنندگان می خریدند. نیکل ادوئونی که در هر برنامه سه فیلم نشان می داد و هفته ای سه بار فیلم عوض می کرد در سال حدود 450 عنوان فیلم کرایه می کرد!

اوج فعالیت نیکل ادئون ها

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

نیکل ادئون ها 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 می کرد.

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 دهه های 1910 در خلق ساختار اساسی سیستم استودیویی هالیوود نقش بازی کردند.

شرکت "موشن پیکچر پَتِنْتز کمپانی" در برابر مستقل ها

در همین زمان خصومت آغاز شد. رهبران جا افتاده تر صنعت فیلمسازی کوشیدند از ورود تازه کارها به صنعت جلوگیری کنند. رونق نیکل ادئون ها 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 می‌پرداختند. 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 نمی‌توانستند 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 بر کل 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 چالش‌هایی 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 پیکر MPPC 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 می کردند. 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 ادئون ها به فشارهای اجتماعی برای اصلاح سینما منجر شد. بسیاری از گروه های مذهبی و مددکاران اجتماعی نیکل ادئون ها را مکانهای شومی می دانستند که جوانان را از راه راست منحرف می کردند. آنها سینما را جایی می دیدند که زمینه تبه کاری و فحشا را مهیا می کند. فیلم های فرانسوی متهم می شدند که با زنا کاری به شوخی بر خورد می کنند. موضوعات خشونت آمیز مانند اعدام و قتل بازسازی شده در دوران رونق نیکل ادئون ها معمول بود.

در سال 1908 شهردار نیویورک موفق شد مدت کوتاهی همه نیکل ادئون ها را تعطیل کند و در بسیاری از شهرها هیأت های 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 می توانستند 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 می دادند فیلم هایشان توسط این هیأت بررسی شود و حتی از آن حمایت مالی می کردند. به موازات کوشش هایی که برای جذب تماشاگران سطح بالا به عمل

می‌آمد، تغییراتی هم در شکل سالن‌هایی که فیلم‌ها 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، سینماداران به تدریج به احداث سالن‌های بزرگتر یا تبدیل سالن‌های موجود روی آوردند. در عین حال هم MPPC و هم مستقل‌ها کوشش کردند با ساختن فیلم‌های آبرومندانه‌تر که بتوانند تماشاگرانی از طبقات متوسط و بالا جذب کنند، تصور عموم در باره‌ی سینما را بهبود بخشند. فیلم‌ها بلندتر و به لحاظ روایت‌های خود پیچیده‌تر شدند. برای برقراری موازنه با فیلم‌های تعقیب و گریز و جنایی پر طرفدار، شرکت‌ها به تولید فیلم‌هایی که از ادبیات اقتباس شده بودند یا وقایع تاریخی را تصور می‌کردند، روی آوردند. برخی از این فیلم‌های آبرومند مانند سوء قصد به جان دوک دوگیز و "سقوط تروآ" از خارج وارد می‌شدند. اما تهیه‌کنندگان 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 میان‌نویس 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 سالن‌هایی که فیلم‌ها 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 سالن‌های بزرگتر یا تبدیل سالن‌های موجود روی آوردند. این مؤسسات ممکن بود برای برنامه‌های بلندتر خود ده سنت، بیست و پنج سنت یا حتی بیشتر پول بگیرند. برخی از این سالن‌ها 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 سالن‌ها 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 سخnrانی 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 فیلم‌های آبرومندانه‌تر شروع شده بود، افزایش طول فیلم‌ها بود و در نخستین سال‌های سده حاضر، فیلم feature به معنای فیلمی غیر عادی بود که می‌شد در آگهی‌های فیلم به عنوان جزء اصلی برنامه آن را تبلیغ کرد. امروزه در زبان انگلیسی feature به معنای فیلم داستانی بلند به کار می‌رود 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 فیلم‌های چند حلقه‌ای در آنجا معمول بود. وقتی این فیلم‌های بلندتر به ایالات متحده وارد می‌شدند، به همان صورت بلند، در سالن‌های تئاتر با قیمت بلیط بالاتری نمایش داده می‌شدند.

نظام ستاره‌ای

در نخستین سال‌های پیدایش سینما فیلم به عنوان پدیده‌ای تازه تبلیغ می‌شد. وقتی رونق نیکل ادئون‌ها و تشکیل MPPC نظامی به فیلمسازی امریکا داد، شرکتها شروع کردند به فروختن فیلم‌ها 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، چهره های همیشگی را بشناسند.

مقارن سال 1909، تماشاگران به طور خود جوش به بازیگران محبوب خود علاقه نشان می دادند؛ آنها از مدیران استودیوها نام بازیگران محبوب خود را می پرسیدند یا عکس آنها را مطالبه می کردند. هواداران هر یک از بازیگران، خودشان نام هایی روی آنها می گذاشتند: فلورنس لارنس که به طور منظم در فیلم های گریفیث ظاهر می شد "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 می کردند متوجه بودند که برخی از بازیگران عملاً به ستاره های ناشناس بدل شده اند. نویسنده ای درباره ی فیلم "فرار لیدر هلن" از ساخته های گریفیث چنین اظهار نظر می کند: "البته افتخار این فیلم از آن دختر بیوگراف است که مستحق آوازه ی خاموشی است که به دست آورده است. این زن حقیقتاً جذابیت های شخصی بزرگ خود را با توانایی های 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 بهره گیری از بازیگران محبوب. کالِم عکس هایی در اختیار سینماها می گذاشت 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 عکس های بازیگران محبوب. در آگهی هایی که خطابشان سینما داران بودند، نام ستارگان ذکر می شد، 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 می گرفتند یا در استودیوهایی که با نور خورشید روشن می شدند؛ بنابراین هوای بد می توانست تولید را مختل کند. بعد از تشکیل MPPC در سال 1908 برخی از شرکتهای فیلمسازی واحدهای تولید خود را در زمستان ها به مناطق آفتابی تری می فرستادند: شرکتهای شیکاگو تمایل داشتند به غرب کشور بروند. حتی در سال 1908 یکی از واحدهای تولید شرکت زلیگ در منطقه لس آنجلس در محل واقعی فیلمبرداری می کرد. این گروه سال بعد به آنجا برگشت و یک استودیوی موقتی در آنجا دایر کرد و در سال 1910 استودیوی جدی تری 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 می کرد.

در اوایل دهه ی 1910 منطقه ی لس آنجلس به تدریج به صورت منطقه ی 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 می کرد. از طرف دیگر انواع چشم اندازها می شد در کالیفرنیا ی جنوبی پیدا کرد؛ از اقیانوس گرفته تا دشت، کوهستان، جنگل، و تپه ماهور.

در این زمان و سترن به عنوان یکی از ژانرهای محبوب سینمای آمریکا ظاهر شده بود و این دسته از فیلم ها وقتی در غرب ساخته می شدند خیلی واقعی تر به نظر می آمدند تا زمانی که در مثلاً نیوجرسی فیلمبرداری می شدند. حالا تعداد بیشتری شرکت با هم رقابت می کردند 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، روایت‌ها 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 نورپردازی 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 معتناهی بین المللی بود، چون فیلم‌ها به طور گسترده در کشورهای غیر از کشور منشاء خود گردش می‌کردند. در برخی از سالن‌های سینما احیاناً سخنرانی داستان فیلم را توضیح می‌داد؛ اما تهیه‌کنندگان فیلم نمی‌توانستند روی چنین کمک‌هایی حساب کنند. فیلمسازان پذیرفتند که فیلم باید توجه بیننده را هدایت کند و همه‌ی وجوه داستان روی پرده را روشن گردانند. به خصوص فیلم‌ها شروع کردند به برپا داشتن رشته‌ای از علت و معلول‌های 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. روان‌شناسی

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 کنش ها بود. بیننده با دنبال کردن هدفهای شخصیت ها و برخوردهایی که در پی آن می آمد، می توانست 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 می داد فوری از یک مکان به مکان دیگر برود یا برای نشان دادن جزییات به نماهای نزدیکتر برش بزند. امابیننده نمی توانست روابط مکانی و زمانی بین نماها را دریابد؛ تدوین بیشتر او را گیج می کرد. روشن بودن ماجراها همچنین مستلزم این بود که دوربین رویداد را چنان در قاب بگیرد که توجه بیننده به مهم ترین کنش ها هدایت شود. همه وجوه فیلمسازی صامت (اعم از میان نوشته ها، 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 می‌خورند، 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 می‌گفت: "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 تداومی.

تدوین موازی (برش زدن در یکدیگر)

پیش از سال 1906 فیلم روایی بین رویدادهایی که در مکانهای مختلف اتفاق می‌افتادند پس و پیش نمی‌رفت. 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 می‌شود، شخصیت‌ها در نماهایی که پشت سر هم می‌بینیم 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 می‌فهمد که دو رویداد همزمان اتفاق می‌افتند.

این گونه درهم برش زدن رویدادهای دو مکان را برای کنش های دیگر جز تعقیب و گریز هم می شد 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 می دهد که جلوی در مغازه ای جو می خورد در حالی که صاحبش در یک مجتمع آپارتمانی رخت های شسته شده را تحویل می دهد. در نمای اول، اسب لاغر و استخوانی است و توبره پر است و در نمای بعدی، گاریچی را در داخل خانه می بینیم. بعد چهار نمای دیگر از اسب اینجا و آنجا بین شش نما از گاریچی می آیند. سازندگان فیلم به تدریج اسبهای فربه تری را جایگزین اسب اول می کنند به نحوی که چنین به نظر می آید که به تدریج که توبره خالی می شود، اسب چاق تر می شود. در پایان صحنه اسب کاملاً سرحال است و بعد نیز تعقیب و گریزی در پی می آید.

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 صحنه ها بهره گرفت.

تدوین تحلیلی:

این اصطلاح به تدوینی دلالت می کند که فضای واحدی را به قاب های متعدد خرد می کند. یکی از ساده ترین راههای انجام این کار این بود که به نمای نزدیکتری از رویداد برش می زدند. به این ترتیب یک نمای عمومی تمامی یک مکان را نشان می داد؛ و بعد نمای نزدیکتری تصویری درشت از یک شیء یا یک حرکت بیانی چهره را به نمایش می گذاشت. اینگونه برش به جلو در دوره ی پیش از 1905 نادر بود.

در دوره‌ی نیکل ادئون‌ها، فیلمسازان شروع کردند به گنجاندن نماهای نزدیک تر در وسط صحنه‌ها. این‌ها معمولاً تصویر یادداشت‌ها یا عکس‌هایی بودند که شخصیت‌های فیلم واری 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 می بینیم که در برخی موارد، شخصیت ها از فضای یک نما بیرون می روند و در محلی در همان نزدیکی ظاهر می شوند. چنین حرکاتی برای ژانر تعقیب و گریز الزامی بود. به طور شاخص گروهی از شخصیتها به دور از نمایی می گذرند و از دید مخاطب ناپدید می شوند؛ بعد برش می زنیم به محلی در نزدیکی آن محل و این روند با ورود آنها به نما تکرار می شود. معمولاً کل فیلم تعقیب و گریز از رشته ای از این گونه نماها تشکیل می شد. در فیلم "نجات توسط رُور"، از نخستین مدلهای داستان گویی روشن الگوی مشابهی افت می شود. گروهی کودکی را می دزدند، سگ خانواده، دزدها را از خانه به شهر و تا پناهگاهشان تعقیب می کند و در آخر کودک را پیدا می کند؛ بعد به خانه باز می گردد و پدر بچه را به مخفی گاه دزدها می برد. در همه ی نماهایی که سگ را که رور نام دارد در حال دو به طرف مخفیگاه دزدان می بینیم، حیوان در فضای نما به طرف دوربین می آید و از سمت چپ دوربین از قاب خارج می شود؛ بعد درون فضای نمای بعدی باز او را در حالی که پیش می آید و از سمت چپ دوربین خارج می شود می بینیم.

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 می کند رابطه ی مکان ها با یکدیگر را از دست ندهد. در طول چند سال بعد، فیلمسازان غالباً شخصیت را در جهت واحدی به حرکت در می آورند. در اواسط دهه ی 1910 فکر حفظ جهت حرکت بر پرده به یکی از قواعد نا نوشته ی سیستم تدوین به سبک هالیوودی درآمد 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 بزنییم 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 می‌بیند.

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 می‌فهمیم 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 سال‌های دهه‌ی 1910 برش هماهنگ با جهت نگاه به روش استاندارد 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 کاری‌هایی به آن، امروزه نمای عکس شناخته می‌شود و از آن در گفتگوهای دو طرفه، بزنی و بزنی و سایر

موقعیت هایی که شخصیت ها نسبت به هم کنش و واکنش نشان می دهند، استفاده می شود. یکی از اولین موارد استفاده از شیوه نما/نمای عکس در وسترنی از شرکت اسانی داده می شود. فن نما/نمای عکس طی دهه ی بعدی متداول تر شد. امروزه هنوز این گونه برش، اصلی ترین شیوه ی گرفتن صحنه های گفتگو در فیلم های روایی به شمار می آید.

جای دوربین و بازیگری:

تصمیم گیری در این باره که دوربین را در کجا باید گذاشت تا اطمینان یافت که بیننده به بهترین وجه می‌فهمد بر پرده چه اتفاقی می‌افتد، اهمیت داشت و لبه‌های تصویر برای رویدادی که به تصویر کشیده می‌شد یک جور "قاب" درست می‌کردند. اشیاء و آدمهایی که در مرکز این قاب جای می‌گرفتند بیشتر به 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 بود، یعنی زمانی که قاعده‌ی "فاصله 9 فوت از موضوع" معمول شد. این قاعده بدان معنا بود که دوربین به جای اینکه در فاصله 12 یا 16 فوتی از بازیگران قرار بگیرد و شخصیتها را از نوک پا تا فرق سر نشان دهد، در فاصله‌ی 9 فوتی آنها جای بگیرد و لبه‌ی پایین قاب بازیگران را جایی کمی پایین تر از کفها قطع کند. برخی از منتقدان آن دوره گله مند بودند که این روش غیر طبیعی و غیر هنری است اما برخی دیگر بازیگری در فیلم های ویتاگراف را که پیشکسوت استفاده از این روش بود تحسین می‌کردند.

به خصوص گریفیث در کشف امکانات درشت نمایی حالات چهره استاد بود. در اوایل سال 1912 او آموزش گروهی از بازیگران زن جوان و با استعداد را (که لیلیان گیش، بلانش سوییت، می‌مارش و مری پیکفورد در میان آنها بودند)، به منظور نشان دادن رشته‌ی دور و درازی از عواطف و احساسات به کمک کوچکترین تغییرات حالات چهره شروع کرد. یکی از نخستین نتایج این تجربه‌ها فیلم "زن نقاشی شده" در سال 1912 بود. داستان تراژیک یک زن جوان موقری که مردی به او اظهار عشق می‌کند و در پایان معلوم

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 می‌دهد و او را از کمر به بالا در قاب می‌گیرد، طوری که کوچکترین حرکات و حالات چهره‌اش کاملاً دیده می‌شود. از سال 1913 تا پایان دهه حرکات پانتومیم قرار دادی همچنان استفاده می‌شد، اما در این کار خویشتنداری بیشتری به کار می‌رفت و حرکات پانتومیم به طور فزاینده‌ای 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 فیلم‌های 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 فیلم‌های دانمارکی از زوایای سر بالا و سر پایین دوربین برای مقاصد دراماتیک استفاده می‌کردند و در اشاعه این فن مؤثر بودند. طی همین سال‌ها سه پایه‌های دوربین‌ها دارای کله‌گی‌هایی 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 برگردد و نماهای تیلت بگیرد و از پن و تیلت بیشتر زمانی که شخصیت‌ها در تصویر این سو و آن سو می‌رفتند، برای تغییرات جزئی 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 فیلم‌های صامتی که ما می‌بینیم 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 فیلم‌ها از دکورهای سه بعدی تر و دارای عمق افزون تر استفاده می‌کردند و بعضی‌ها از نور مصنوعی هم بهره می‌بردند.

در آغاز دوران نیکل ادئون‌ها، بسیاری از فیلم‌های 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 فیلم‌های اولیه تخت و هموار بود. نور لازم عمدتاً از نور خورشید یا از لامپ‌های 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 لامپ‌ها 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 تکنیک‌های بنیادین نقل روشن یک قصد را تثبیت کرده بودند. تماشاگران می‌توانستند آدنیهای 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 می کند.

فیلم تعقیب و گریز، که در سال های 1904 تا 1908 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 "بدبختی های مرد فرانسوی بدون شلوار در ساحل زان دوورت" از الگوی استاندارد تبعیت می کند. این فیلم محصول شرکت برادران آلبرتس در سال 1905 بوده است. داستان از این قرار است که مردی در ساحل خوابش می برد، آب بالا می آید و شلوار او خیس می شود. او برای خشک کردن شلوارش آن را از پا درمی آورد، اما پلیس و عابران خشمگین به تعقیب او می پردازند و او در حال فرار از محل های گوناگونی در مجاورت یکدیگر می گذرد. سبک تدوین تداومی که در اواخر دوره شکل گرفت بسیار تأثیر گذار بود.

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

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

بعد از سال 1912 فیلمسازان شروع به بهره برداری از اصول قصه‌گویی روشن کردند؛ اما جنگ جهانی نخست جریان گردش فیلم در کشورهای جهان را مختل کرد. این امر باعث شد بعضی از کشورها سبک های فیلمسازی متمایز خود را به وجود آورند.

سینماهای ملی، کلاسیسیزم هالیوود، جنگ جهانی اول

1913-1919

دوره حول و حوش شروع جنگ جهانی نخست را نقطه‌ی عطفی در تاریخ سینما به حساب آورده‌ام. تنها در سال 1913، در اروپا مجموعه‌ی فوق‌العاده‌ای از فیلم های داستانی ساخته شد: "بچه‌ی پاریس" ساخته‌ی 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 کریستنسن در دانمارک، "اینگبورگ هولم" ساخته‌ی ویکتور شیوستروم در سوئد، "کابیریا" ساخته‌ی جیووانی پاسترونه در ایتالیا (که در اوایل سال 1914 به نمایش درآمد). و در زمینه‌ی "انیمیشن" فنون تازه‌ای در راستای استانداردهای صرفه‌جویی در کار به کار گرفته شد. در اواسط دهه‌ی 1910 فیلم داستانی در سطح بین‌المللی استانداردهای تثبیت شده‌ای پیدا می‌کرد. چند کارگردان برای سینمای سوئد دوران طلایی‌ای پدید آوردند که تا نخستین سال های دهه‌ی بعد ادامه یافت. در این دوره در برخی از کشورها شاهد بالیدن و استحکام شرکت های فیلمسازی بزرگ و استودیوهایی هستیم که چند دهه سلطه‌ی خود را بر تاریخ سینما حفظ کردند. مهم‌تر از همه این ها، شکل گیری صفت فیلمسازی هالیوود بود. در برخی از کشورهای دیگر،

دشواری‌هایی پیش آمد و صنعت فیلم افول کرد: جنگ، فرانسه و ایتالیا را واداشت سطح بالای خود 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 فیلمسازان به آزمودن شیوه‌های روایت داستان به گونه‌ای روشن پرداختند. از حدود سال 1912، برخی از فیلمسازان به تدریج متوجه شدند که نورپردازی، تدوین، بازیگری، طراحی صحنه سه بعدی و دیگر فنون سینمایی، نه تنها به کار بیان روشن چگونگی پیشروی رویدادها می‌خورند بلکه، می‌توانند تأثیر فیلم بر بیننده را هم افزایش دهند. در میانه‌ی چنین دگرگونی‌های مهمی بود که جنگ جهانی نخست در آگوست سال 1914 شروع شد. جنگ سطح تولید را در دو کشور تولیدکننده‌ی اصلی فیلم یعنی فرانسه و ایتالیا، پایین آورد. شرکت‌های امریکایی برای پر کردن خلأی 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 بودند. آنها به شدت گرفتار تولید فیلم برای پاسخ‌گویی به تقاضای ناشی رونق نیکل ادئون‌ها بودند. ادیسون، امریکن بیوگراف و سایر اعضای "پتنتر کمپانی" همچنین امیدوار بودند رقابت شرکت‌های فرانسوی، ایتالیایی و سایر فیلم‌های وارداتی را محدود کنند.

با این همه برای آنها روشن بود که با صدور فیلم می‌توانند پول‌های کلانی به جیب بزنند. نخستین شرکت فیلمسازی امریکایی که دفتر پخش خود را در اروپا گشود ویتاگراف بود، که از سال 1906 در لندن دفتر داشت و چندی بعد دفتر دومی در پاریس دایر کرد. در سال 1909 سایر شرکت‌های امریکایی هم شروع

کردند به ورود به بازارهای خارجی. گسترش توزیع فیلم های امریکایی در خارج از کشور تا اواسط دهه‌ی 1920 ادامه پیدا کرد.

در ابتدای کار همه‌ی شرکت ها به استثنای ویتاگراف، فیلم های خود را غیر مستقیم می فروختند. آنها تجربه‌ای در معاملات بین المللی نداشتند و به سادگی حقوق خارجی فیلم هایشان را به واسطه‌ها یا شرکت های توزیع فیلم خارجی می فروختند. لندن به مرکز تبادل بین المللی فیلم های امریکایی بدل شد. بسیاری از شرکت های بریتانیایی با انجام نقش واسطه در این معاملات به سودهای قابل توجهی دست می یافتند؛ 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 کشورها هنوز در نقاط مختلف جهان رقیبانی جدی بودند. با این همه، حتی پیش از شروع جنگ، فیلم های امریکایی در برخی از کشورها محبوبیت فوق العاده به دست آوردند. به عنوان نمونه، تخمین زده می شود که در سال 1911، 60 تا 70 درصد فیلم های وارد شده به بریتانیا امریکایی بودند. ایالات متحده در آلمان، استرالیا، و نیوزلند هم بسایر موفق بود. اما در بیشتر بازارها سهم شرکت های امریکایی کوچکتر بود. اگر جنگ جهانی اول اتفاق نمی افتاد، بعید بود هالیوود بتواند موقعیت جهانی بلا منازعی به دست آورد. شروع جنگ باعث شد تولید فیلم در فرانسه تقریباً به طور کامل متوقف شود. بسیاری از کارکنان صنایع فیلمسازی بلافاصله به جبهه‌های جنگ اعزام شدند. کارخانه تولید فیلم خام پاته به کارخانه تولید مهمات جنگی و استودیوها به پادگان تبدیل شدند. اما وقتی معلوم شد که جنگ سال ها ادامه خواهد داشت، صنعت فیلمسازی فرانسه به تدریج تولید را از سر گرفت،

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.

شرکت‌های هالیوودی از فرصت پیش آمده برای قبضه‌ی بازارهای جهانی استفاده کردند. بسیاری از کشورها که از فیلم‌های اروپایی محروم شده بودند، در وجود ایالات متحده منبع جدیدی یافتند. در سال 1916 صادرات فیلم آمریکا به شدت افزایش یافته بود. در طول چند سال بعد، شرکت‌های آمریکایی کمتر از طریق واسطه‌های لندن فیلم می‌فروختند. آنها با گشودن دفاتر پخش در آمریکای جنوبی، استرالیا، شرق دور، و آن دسته از کشورهای اروپایی که به خاطر مناقشات منزوی نشده بودند، شروع به بازاریابی مستقیم فیلم‌های خود کردند. به این ترتیب شرکت‌های آمریکایی 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 آمریکا 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 آمریکایی از فروش در بازار داخلی حاصل می‌شد، بودجه فیلم‌ها ناچیز بود. اما در شرایطی که قابل پیش‌بینی 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 فیلم‌های هالیوود بر اساس فروش در بازارهای داخلی و خارجی تخمین زده می‌شد. بنابراین تهیه‌کنندگان 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 بت‌های 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 سال‌های 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 بین‌المللی 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 فیلم‌ها 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 فیلم‌ها 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 نمی‌توانستند به طور کاملاً آزاد از مرزها بگذرند. برای نمونه، فعالیت فیلمسازی یکه‌ای 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 تازه ی بسیاری درباره ی سینمای دهه ی 1910 به عمل می آید، دوره ای که شاید کمتر از همه ی دوره های تاریخ سینما درباره ی آن تحقیق شده است.

آلمان:

پیش از سال 1982، صنعت سینمای آلمان بطور نسبی بی اهمیت تلقی می شد. فیلم های آلمانی به طور گسترده به جای دیگر صادر نمی شد و فیلم های وارداتی بر بازار آن مسلط بودند. به طور کلی سینما در آلمان از شهرت حسنه ای برخوردار نبود. در اوایل دهه ی 1910 اصلاح گران و مسئولان سانسور به سینما چونان چیزی غیر اخلاقی حمله می کردند. اما در اواخر سال 1912، وقتی تهیه کنندگان سینما با همان نمایشنامه نویس ها، 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 فیلمنامه 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 نویسنده ی معروفی که فیلمنامه ی آن را نوشته بود یا فیلم از یکی از آثار او اقتباس شده بود، برای آن تبلیغات می شد.

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 می آمد. بازیگران تئاتر در این گونه فیلم ها به کار گرفته می شدند و در تبلیغات فیلم ها به شدت روی آنها تکیه می شد. 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 باسرمِن، 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 در این فیلم هست که به جای اینکه توجه بیننده را بر آکسیون متمرکز کنند، به جزئیات 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 می‌نشیند 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 می‌کند؛ 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 سال‌های 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 فیلم‌ها برای جنگی که درگیر آن بودند زیان‌آور 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 فیلم‌های صادراتی ایتالیا و تثبیت فیلم داستانی بلند در سال 1913 افراد با استعدادی را به صنعت سینما جلب کرد و شرکت‌های تولید فیلم را به رقابت پر حرارت کشاند. فیلم‌های حماسی - تاریخی ایتالیا بیشترین موفقیت را در کشورهای خارجی داشتند. در سال 1913، فیلم "کجا می‌روی؟" ساخته‌ی انریکو گواتزونی فروش فوق‌العاده 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 بین‌المللی از مشهورترین فیلم‌های 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 همین‌طور 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 سال‌های پیدایش سینما، به خصوص در فیلم‌های کوتاه از نوع "دیدنی" ابداع شد. فیلمسازان گاه‌گاه از کادر متحرک برای مقاصد بیانی در فیلم‌های داستانی هم استفاده کرده بودند، مانند زمانی که گریفیث فیلم "پزشک روستا" را با نماهای پن‌روی چشم‌انداز روستایی شروع می‌کند و به پایان می‌برد. اما نماهای تراکینگ "کابیریا" موثرتر بودند و "حرکت دوربین کابیریایی" به یکی از شگردهای معمول فیلم‌های میانه دهه‌ی 1910 تبدیل شد. دیگر ژانر متمایز ایتالیایی نتیجه‌ی رشد نظام ستاره‌سازی بود. تعدادی از ستارگان زن سینمای ایتالیا به محبوبیت پردامنه دست یافتند. اینها به "الهه" مشهور شدند. آنها معمولاً در

فیلم هایی بازی می کردند که به فیلم های "کت فراگ" شهرت یافتند- داستانهایی درباره ی 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 اروتیسیسم و مرگ را به نمایش می گذاشتند. این فیلم در آغاز تحت تأثیر فیلم های آستا نیلسن که از آلمان وارد می شدند قرار داشتند.

فیلم های الهه‌ها اهمیت زیادی به دکورهای شیک و لباس های باب روز و بازی های اغراق آمیز بازیگران می دادند. فیلمی به نام "اما عشق من نمی میرد" 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 دهه ی 1910 نیز همچنان محبوب باقی ماندند، اما در دهه ی 1920 به سرعت نزول کردند.

معادل مذکر الهه ها "مردان زورمند" بودند. شخصیت های اورسوس در "کجا می روی" و همچنین برده‌ای به نام ماسیست در "کابیریا" آغازگر این موج بودند. نقش او برای تماشاگران آن قدر جالب بود که پاگانو تا دهه ی 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 ملی متمایز خود را بنا نهاد. پیش از جنگ، تولید فیلم در روسیه تحت سلطه دو شرکت پاته و گومون بود؛ پاته در سال 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 عهده رقابت با این شرکت های فرانسوی برآید. در سال 1908 شرکت روسی دیگری به نام "خانژونکوف" کارش را شروع کرد. در اوایل دهه ی 1910 نمایش فیلم در روسیه بیشتر گسترش یافت و تولید کنندگان کوچکتری به تأسیس شرکت پرداختند. در روسیه هم مانند سایر کشورهای اروپایی در سال های 1912-1913 سینما با کشاندن نویسندگان معروف به کار فیلمنامه نویسی داشت وجهه و اعتبار دست می آورد. چون تزار نیکولای دوم و خانواده اش هواداران پرو پا قرص سینما بودند، بینندگان سطح بالا هم مانند مردم عادی روسیه به سینما می رفتند. بیشتر مخاطبان فیلم های وارداتی را بیشتر دوست داشتند، با وجود این در سال 1914 روسیه صاحب یک صنعت سینمای کوچک اما سالم بود. یکی از جذابیت های این فیلم ها نمایش بازی های قوی و نبوغ آنها بود. از این نظر سینمای روسیه به شدت تحت تأثیر فیلم های ایتالیایی، آلمانی و دانمارکی بود.

یوگنی بادئر و یاکوف پروتازانوف، دو کارگردان مهم روسیه در دوران جنگ، استاد ملودرام های متفکرانه بودند.

پروتازانوف کارگردانی فیلم را از سال 1912 شروع کرد و بیشتر برای شرکت یرملیف کار می کرد. تعدادی از فیلم های این دوره ی او اقتباس هایی از آثار معتبر پوشکین و تولستوی بودند. در سال 1916 صنعت سینمای روسیه رشد خوبی کرده بود. سی شرکت تولید فیلم در این کشور فعالیت می کردند. با انقلاب بلشویکی سال 1917 فیلمسازی تقریباً به طور کامل متوقف شد و سبکی با طمأنینه و یب آلود در بازیگری

پدید آورده بود. در سال 1916 صنعت سینمای روسیه رشد خوبی کرده بود. سی شرکت تولید فیلم در این کشور فعالیت می کردند. 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 می کردند، 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 حوزه های توزیع و نمایش متمرکز کند. در ایالات متحده فیلم های فرانسوی با رشد شرکت های مستقل امریکایی از میدان بیرون رانده می شدند. 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 در این سال ها تولید کردند. فویاد به کار در ژانرهای گوناگون ادامه داد، از جمله در ژانر کمدی و یک سریال ناتوالیستی 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 آله اُلسن به سلطه خود بر تولید فیلم ادامه داد، هر چند تعدادی شرکت کوچکتر نیز در دهه 1910 در این کشور فعالیت می کردند، در سال های 1913 تا 1914 نوردیسک و دیگر شرکت های دانمارکی به سوی فیلم های طولانی تر 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 فیلم‌های بسیار ابتکاری و ممتاز. این تحول از آن جهت شگفت‌انگیز بود که بیشتر این فیلم‌ها 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 بودجه‌های اندکی کار می‌کردند. سوئد جزو نخستین کشورهایی بود که توانست با بهره‌گیری از ویژگی‌های فرهنگ ملی خود سینمایی مهم پی‌ریزی کند.

مشخصه‌ی فیلم‌های سوئدی بستگی به چشم‌اندازهای طبیعی سرزمین‌های شمال اروپا و استفاده از ادبیات، لباس، رسوم و عادات بومی بود. بعد از پایان جنگ، کیفیت اختصاصاً سوئدی این فیلم‌ها 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 بیوگرافتاترن" 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 اف 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 فیلم‌ها بازی می‌کردند. طی چند سال آتی آنها تعداد زیادی 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 می توانستند 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 میانه ی دهه ی 1980 بسیاری از فیلم های او ترمیم شدند و در برنامه های 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 می کرد.

آف کلرکر فیلم های کمدی، تریلرهای جنایی، فیلم های جنگی، و ملودرام هایی می ساخت که معمولاً داستان هایی بسیار متعارف داشتند. اما در همین کارها او دیدی قوی برای گرفتن چشم اندازهای طبیعی، نور و تنوع کادربندی در صحنه های داخلی به نمایش می گذارد. آنگاه که آف کلرکر فیلم سازی 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 در سال 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 درباره ی کارنامه ی او پیش از اواسط دهه 1910 دشوار می کند. او را بیشتر به خاطر طنز مؤدبانه فیلم هایی که در فاصله ی سال های 1916 و 1920 ساخت به یاد می آورند، و همین طور به خاطر اقتباس تعدادی از آثار رمان نویس سوئدی سلما لاگرلیوف که برنده ی جایزه نوبل شده بود.

شوخی طبیعی 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 فیلم‌های کمدی و درام ادامه داد. در سال 1920 "اروتیکون" را ساخت، که معمولاً نخستین کمدی جنسی پیچیده به حساب می‌آید. فیلم نگاهی توأم با شوخی طبیعی به روابط رمانتیک دارد. اشتیلر در فیلم حممسی دو قسمتی خود به نام "داستان کوستا برلینگ" یکی دیگر از آثار لاگزیوف 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 سال‌های 1908 و 1911 شرکت "موشن پیکچر پتنتز کمپانی" بر صنعت سینمای آمریکا غلبه داشت، اما بعد از آنکه حق انحصاری استفاده از لوپ لاتمام به حکم دادگاه بی اثر شد، این شرکت بخش بزرگی از قدرت خود را از دست داد. شرکت‌های مستقل به سرعت گردهم آمدند و در قالب یک نظام استودیویی گسترش یافتند. این نظام استودیویی به مدت چندین دهه بنیان صنعت فیلمسازی آمریکا باقی ماند.

پیش به سوی نظام استودیویی

فرآیند بنا نهادن سیستم استودیویی هالیوود غالباً با ادغام دو یا تعداد بیشتری از شرکت‌های تولید و توزیع فیلم کوچکتر همراه بود. در سال 1912، کارل لِمِل، تولیدکننده مستقل، که با سماجت تمام با MPPC جنگیده بود، در تشکیل شرکت "یونیورسال فیلم مَنیوفکچرینگ 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 با سابقه 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

متحدۀ نداشت. بارها از استودیوهای هالیوود به عنوان "کارخانه" نام برده شده است. این کارخانه رشته‌ای از فیلم‌های همانند بیرون می‌داد؛ فیلم‌هایی که گویی روی خط تولید تهیه شده‌اند. کار فیلمسازی به طور فزاینده‌ای 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.

شرکت‌های 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. شرکت‌های 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 شرکت‌های 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 شرکت‌های بزرگ امریکایی مانند پارامونت دارند.

فیلمسازی در هالیوود در سال 1910

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

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 بخش‌های ماجرا دقیق تر نشان دهند. کارگردان‌ها و فیلمبردارها موظف بودند موقعیت و حرکات بازیگران و اشیاء را چنان تنظیم کنند که در نقطه‌ی 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 مجموعه‌ی بزرگی از انواع لامپ‌ها برای مقاصد مختلف شده‌اند. چون موقعیت فیلم داستانی تثبیت شد، فیلمسازان هالیوود اصول راهنمای محکمتری برای خلق طرح‌های داستانی قابل فهم وضع کردند. این اصول تا امروز تغییر اندکی کرده‌اند. طرح فیلم‌های هالیوودی از زنجیره‌ای از علت و معلول تشکیل شده است که بیشتر به روان‌شناسی شخصیت مربوط می‌شوند. به هر شخصیت مجموعه‌ای از خصوصیات هماهنگ قابل فهم نسبت داده می‌شود. فیلم‌های هالیوودی معمولاً با ارائه نه یک، بلکه دو خط داستانی به هم وابسته، علاقه بیننده را بیشتر به خود جلب می‌کنند. تقریباً بی‌برو برگرد یکی از این‌ها قصه‌ای عشقی است که در تلاش قهرمان برای نیل به هدفش تنیده می‌شود. طرح داستانی فیلم هالیوودی معمولاً با استفاده از ضرب الاجل‌ها، برخوردهای اوج‌یابنده 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 های داستانی بلند بر برنامه های نمایش فیلم غالب شده بودند. استودیوها برای بستن قراردادهای دراز مدت با محبوبترین ستاره های سینما با هم رقابت می کردند. برخی از این ستاره ها، کسانی مانند مری پیکفورد و چارلی چاپلین، در اواخر دهه ی 1910، هفته ای هزاران و حتی ده ها هزار دلار درآمد داشتند. استودیوها معمولاً حقوق تعداد زیادی از آثار ادبی مشهور را می خریدند و با اقتباس آنها محملی برای نمایش ستاره ها ی خود فراهم می آوردند.

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

توماس اچ اینس با کارگردانی تعداد زیادی فیلم کوتاه در اوایل دهه ی 1910 کارش را شروع کرد؛ اما چندی بعد تهیه کننده هم شد و در ردیف تولید کنندگان مستقل جای گرفت. در سال 1913 دی دابلیو گریفیث شرکت بیوگراف را ترک کرد، از سال 1908 تا آن زمان او چهارصد فیلم برای این شرکت کارگردانی کرده بود. در سال 1914 او چهار فیلم بلند برای شرکت پخش فیلم مستقل "موچوال" که مدیریتش را خود بر عهده داشت کارگردانی کرد؛ از جمله فیلم "وجدان کینه جو" را که اقتباسی خلاق از یکی از قصه های ادگار آلن پو بود و صحنه های تخیلی داشت.

اما در همان سال او روی پروژه ی دیگری هم کار می کرد که بسیار بلند پروازانه بود: فیلم دوازده حلقه ای "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 گرفته اند، باز می گوید. استونمن، پدر خانواده شمالی، در پی تصویب قانونی است که حقوق برده های آزاد شده را بعد از جنگ تأمین کند، 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 آمریکا 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، فیلم‌های انیمیشن هم در صنعت سینمای آمریکا داشتند استاندارد پیدا می‌کردند. بسیاری از فیلمسازان متوجه شدند که با تقسیم فرآیند ساخت فیلم‌های 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 سال‌های 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 شکل‌ها 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 شخصیت‌های متحرک کارتون روی ورقه‌های سلولوئیدی شفاف (طلق) را به نام خود به ثبت رساند. هر یک از این ورقه‌های شفاف "سل" (cel) نامیده می‌شد و از اینجا اصطلاح "سل 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، راثول 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 شکل‌هایی که روی ورق هستند در جای خود ثابت بمانند، راثول بار پیشنهاد کرد برای نگاه داشتن طراحی‌ها در جای خود از یک جفت سنجاق در بالای آنها استفاده شود. این روش تا امروز هم در کار انیمیشن اهمیت خود را حفظ کرده است، چون اجازه می‌دهد cel‌هایی که به دست انیماتورهای مختلف رسم شده‌اند با هم هماهنگ باشند. در سال 1915، راثول بار از روش اسلش برای تولید یک سریال کوتاه "تعقیب کنندگان نق نقو" برای شرکت ادیسون استفاده کرد. این‌ها فیلم‌های کوتاه زنده‌ای بودند که سکانس‌های انیمیشن وسط شان گنجانده شده بودند.

در دهه‌ی 1910 تولید انیمیشن عمدتاً توسط شرکت‌های مستقل انجام می‌گرفت که حق فیلم‌هایشان را به توزیع کنندگان می‌فروختند. بعضی وقت‌ها در میان فیلم‌های کوتاهی که پیش از برنامه‌ی اصلی نشان می‌دادند کارتون هم بود. طی دهه‌ی 1920، تا حدودی از برکت استفاده از فنون صرفه‌جویی در کار در ساخت انیمیشن که در دهه‌ی 1910 ابداع شد، علاقه به فیلم‌های کارتون بیشتر شد و این‌ها به نحو منظم‌تری در برنامه سینماها نمایش داده می‌شدند. در سال‌های 1910 کشورهای بسیاری شروع به تولید فیلم داستانی کردند. این فیلم‌ها و شرایط تولید آنها بسیار متنوع بودند. متأسفانه امروزه نوشتن تاریخی که حق مطلب را ادا کند درباره این فعالیت‌های فیلمسازی میسر نیست. چون از آنچه در این کشورهای کوچک‌تر تولید شده فیلم‌های معدودی باقی مانده است. شرکت‌های تولیدکننده فیلم که معمولاً کوچک بودند و چندان نمی‌پاییدند، به ندرت می‌توانستند نگاتیو فیلم‌هایشان 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 سال‌های اخیر آرشیوهای برای نجات و حفظ میراث سینمای خود دایر کرده‌اند. حتی دیدن همین فیلم‌هایی که باقی مانده‌اند کار آسانی نیست؛ آنها را تنها در شهرهای بزرگ می‌توان دید جایی که بایگانی‌های سینمایی برنامه‌مرور بر آثار تاریخی ترتیب می‌دهند.

آخرین دوره‌ی سینمای صامت

با وجود اینکه شکل و سبک کلاسیک هالیوود از سال‌های 1910 به این سو غالب بوده است، اما باز در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به رویکردهای متفاوتی به فیلمسازی بر می‌خوریم. تا این سال‌ها می‌توان 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 فیلم‌ها به یک جنبش متحد تعلق دارند. یک جنبش شامل تعدادی فیلمساز است که در دوره‌ی زمانی محدود معمولاً در کشور واحدی کار می‌کنند و فیلم‌هایشان در خصوصیات سبکی مهمی اشتراک دارند.

چون جنبش‌های سینمایی در برابر فیلمسازی معمول زمان خود پا می‌گیرند، معمولاً تکنیک‌هایی نامتعارف به کار می‌برند. برای هر یک از جنبش‌ها علت‌های متفاوتی وجود دارد. سال‌های 1918-1933 شاهد گوناگونی حیرت‌انگیزی در زمینه جستجوی مختصات سبکی بود. دست‌کم سه جنبش آوانگارد در چارچوب صنعت فیلمسازی تجاری سر برآوردند و هر یک مدت کوتاهی شکوفا شدند: امپرسیونیسم فرانسه، اکسپرسیونیسم آلمان، و مونتاز شوروی. علاوه بر این، دهه‌ی 1920 شاهد آغاز یک سینمای تجربی مستقل بود که شامل سورئالیسم، دادائیسم و فیلم‌های انتزاعی می‌شد. دلایل بسیاری برای فعالیت‌های 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 می نمود. دیگر سینماهای ملی هم از این راهبرد بهره گرفتند، اما در کنار آن، فیلمسازان را تشویق می کردند به تجربه های تازه دست بزنند. با این امید که فیلم های نوجوانانه 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 می اندیشیدند. اگرچه برخی از فیلمسازان مانند کوریس تورنو و دیکتور شیوستروم سینما را به عنوان یک شکل هنری جدی می گرفتند، ناظران اندکی می توانستند تصورش را بکنند که سینماگران می توانند 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 می شناسیم نخستین بار در همین دوره تأسیس گردیده اند. مثلاً نشریه تخصصی سینما، برای چاپ مقالات نظری و تحلیلی، در دهه ی 1910 در فرانسه پدید آمد و در طول دهه ی 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 واژه ی 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 می دادند، فیلم های تجاری معمولی نشان می دادند. اما به تدریج، جنبش "سینماهای کوچک" که باز از فرانسه شروع شده بود، گسترش یافت و سرانجام نخستین کنفرانس ها و نمایش ها در عرصه ی سینما به عنوان هنر در طی دهه ی 1920 برگزار شدند.

سینمای فرانسه در دهه ی 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 صنعت بود از آن سلب و در خدمت جبهه های جنگ گذاشته شد. علاوه بر این، ورود فیلم های امریکایی به فرانسه رو به افزایش نهاد. در سال های بلافاصله بعد از پایان جنگ، تنها 20 تا 30 درصد پرده ی سینماهای کشور در اختیار فیلم های فرانسوی بود. هالیوود بخش اعظم باقی مانده فیلم ها را تأمین می کرد.

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 بودند که صنعت سینمای فرانسه دچار بحران است. مثلاً در سال 1929 فرانسه 68 فیلم بلند تولید کرد، در حالی که آلمان 220 وایالات متحده 562 فیلم تولید کردند.

حتی در سال 1926، بدترین سال دوره ی پیش از کساد اقتصادی عرصه تولید فیلم در اروپا، آلمان توانسته بود در برابر 55 فیلم تولید شده در فرانسه، سطح تولید خود را به 202 فیلم برساند، در حالی که هالیوود با حدود 725 فیلم از هر دو هنر پیشی گرفته بود. در سال 1928، یکی از بهترین سال ها برای اروپاییان، در مقایسه با 221 فیلم آلمان و 641 فیلم ایالات متحده، فرانسه 94 فیلم تولید کرد.

چنانکه این رقم ها نشان می دهند، "بحران" سینمای فرانسه افت و خیز داشت، اما تقلای این کشور برای رونق دادن به تولید فیلم در دهه ی 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 می توان در چند عامل پی گرفت. یکی اینکه در دهه ی 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 می توانستند 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، مستعمره های فرانسه در افریقا و آسیای جنوب شرقی.

بازار خود فرانسه نسبتاً کوچک بود و فیلم ها به ندرت می توانستند بدون صادرات گسترده تر خرج خود را برگردانند. بنابراین، مدام از این سو به آن سو دعوت هایی شنیده می شد 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 می آمد سبک تازه ای که در سینمای فرانسه به وجود آمده و به

امپرسیونیسم مشهور شده بود می‌تواند به شکل‌گیری 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 مخاطره‌آمیزترین 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 شرکت‌های امریکایی از راه ادغام عمودی به صنعت سینمای هالیوود استحکام می‌بخشیدند، بزرگترین شرکت‌های فرانسوی از ادغام عمودی روی برگرداندند. بخش تولید سینمای فرانسه از چند شرکت بزرگ و متوسط و تعداد زیادی شرکت‌های کوچک تشکیل شده بود. شرکت‌های 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 سال‌های بعد از جنگ

صنعت سینمای فرانسه با وجود رقابت خارجی، نبود اتحاد، فقدان سرمایه، بی‌تفاوتی 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، سریال‌ها تا مدت‌ها از سودآورترین فیلم‌ها بودند. شرکت‌های بزرگ مانند پاته و گومون که یک درام تاریخی بزرگ با لباس‌های مجلل یا یک اقتباس ادبی پرخرج، تنها زمانی می‌تواند سودآور باشد که از چند بخش به نمایش درآید. چون سینماها به طور مرتب در سینماهای محل خود حاضر می‌شدند، علاقه داشتند که برای دیدن قسمت‌های بعدی سریال برگردند.

برخی سریال‌های فرانسوی بعد از جنگ از الگوی جا افتاده‌ای استفاده می‌کردند: پایان‌های معلق، جنایت‌کارهای خبره، سرزمین‌های 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 هاش عملاً تنها تولیدات گومون بودند، با فیلم "دو کودک" (1921) به سریال هایی بر اساس رمانهای احساساتی روی آورد و تا زمان مرگش در سال 1925 به این روال ادامه داد. اقتباس حماسی دیامانت- برژه از "سه تفنگدار" یکی از موفق ترین فیلم های این دهه بود. هنری فیسکورت "ماندرین" را در 1924 کارگردانی کرد که در دوازده اپیزود سنت آدمربایی ها، تغییر قیافه ها، و نجات اسرا از دست دشمن را ادامه می‌داد- اما فیلمساز همه اینها را در قالب شمشیربازی های قهرمانانه در سده هجدهم به نمایش می‌گذاشت.

به هر رو بسیاری از تولیدات آبرومند و پرخرج فرانسوی حماسه‌های تاریخی بودند. در بسیاری از موارد شرکت های فرانسوی با استفاده از یادمان تاریخی به عنوان محل وقوع رویدادها در هزینه ها صرفه جویی می‌کردند. این فیلم ها معمولاً برای صادرات ساخته می‌شدند. "معجزه گرگها" (1924، ریموند برنار) گران ترین فیلم تاریخی فرانسوی تا آن زمان بود. صحنه‌های داخلی این فیلم همه دکور بود، اما بسیاری از نماهای آن در شهر قرون وسطایی کارکاسون فیلمبرداری شده بود. تهیه کننده فیلم "انجمن فیلم های تاریخی"، برای آن یک ضیافت مجلل در نیویورک برپا کرد، اما چنانکه معمولاً در این موارد رخ می‌داد، هیچ توزیع کننده آمریکایی "معجزه گرگها" را نخرید.

یکی از ژانرهای ساده فیلم فانتزی بود و رنه کلر در این زمینه از همه پرکارتر بود. فیلم او به نام "پاریس خفته" (یا اشعه دیوانه، 1924) داستان خنده دار اشعه‌ی مرموزی است که پاریس را فلج می‌کند. رنه کلر برای احساس شهری بی حرکت، از تکنیک فریم‌های منجمد و بازیگران بی حرکت استفاده کرد. شخصیت های اصلی فیلم در زمان وقوع حادثه در حال پرواز بر فراز شهر بوده و به همین سبب از اثر اشعه در امان مانده‌اند. آنها حالا می‌توانند به زندگی در خوشی و آسایش ادامه دهند و هرچه را دوست دارند بردارند. اما چیزی نمی‌گذرد که آنها بر سر منشاء این اوضاع پی می‌برند و دوباره همه چیز را به حرکت در می‌آورند. 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 حقه های سینمایی و دکورهای استیلزه کمابیش به همان شیوه ای که ملی یس و گاستون ول استفاده کرده بودند، بهره می گرفتند. 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 می کند که پول کلانی می برد، اما برای اینکه به قراردادش عمل کند ناچار است به کار پیشخدمتی ادامه دهد؛ وقتی او سعی می کند کاری کند که صاحب کار اخراجش کند، صحنه های خنده داری به وجود می آیند. صحنه های 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 کمدی های مفق دیگری هم ساخت. فیلم "کلاه حصیری ایتالیایی" در 1928 برای او شهرتی بین المللی به همراه آورد که در دوره ی 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 فیلمسازی 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 می دادند. 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 می کرد. چون شرکت های فیلمسازی غالباً سیاست های خود را تغییر می دادند یا تجدید سازمان می کردند، راه های گوناگونی برای تأمین مالی پیش روی فیلمسازان بود. برخی از کارگردان های امپرسیونیست وقت خود را بین پروژه های آوانگارد و فیلم های نسبتاً سود آور تقسیم می کردند. 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 می کرد. 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 فاصله ی 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 فیلم‌های 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 کوشش‌هایی برای انتقال حس‌ها و تأثیر عاطفی در جنبش امپرسیونیسم اهمیت محوری یافتند.

تهیه کننده "سمفونی دهم" شارل پاته بود. او به تأمین مالی و توزیع فیلم‌های 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 فیلم‌های گانس مانند "متهم می‌کنم" و "چرخ" فیلم‌های طولانی و گرانی بودند. با این همه گانس یکی از محبوب‌ترین امپرسیونیست‌ها بود. در یک نظرخواهی دهه‌ی 1920 از عموم مردم فرانسه، تنها تولیدات فرانسوی که جایی نزدیک صدر جدول داشتند، فیلم‌های گانس بودند.

گومون، دیگر شرکت فیلمساز مهم فرانسه، بیشتر از راه تولید سریال‌های فواید سود می‌برد. گومون بخشی از سودهای حاصله از این راه را روی فیلم‌های مارسل لربیه، که اولین کارش به نام "رز-فرانس" دومین فیلم امپرسیونیستی بود، سرمایه‌گذاری 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 می ساختند حمایت می کرد. چند سال بعد ژان رنوار، 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 ملاحظه ای 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 خیال ها، رؤیاها، و خاطره ها، 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 همه ی 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 می گرفتند، 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 علاقه ی آنها به دنیای ذهنی شخصیت ها، بسیاری از نوآوری های امپرسیونیست ها در زمینه ی کار با دوربین است. آشکارتر از همه اینکه فیلم های امپرسیونیستی غالباً دارای جلوه های نوری (اپتیکی) ویژه ای 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 حقه های نوری انتقال احساسات ملموس شخصیت ها بود. در هم آمیزی تصاویر ممکن بود افکار یا

خاطرات شخصیتی را بیان کند. فیلتری که بر عدسی دوربین گذاشته می‌شد، چه بسا بر ذهنی بودن نما دلالیت می‌کرد، بدون اینکه تصویر از دید اپتیکی شخصیت گرفته شده باشد. در فیلم "الدورادو" 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 می‌کند نشان داده می‌شود، در حالی که تصویر زنانی که در اطراف او نشسته‌اند واضح است. امپرسیونیست‌ها غالباً برای اینکه تصویر را از شکل طبیعی بیاندازد، از درون آینه انحنای دار فیلم می‌گرفتند. این از ریخت افتادگی می‌توانست نمای نقطه نظر باشد.

از وضوح خارج کردن عدسی می‌توانست بر حالت ذهنی شخصیتها دلالیت 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 همسرش توافق کرده‌اند از هم جدا شوند و او در حالتی اندوهگین ایستاده و در فکر فرو رفته است. قاب بندی نما هم می‌توانست به شیوه‌ای مشابه بر نقطه دید شخصیت یا وضعیت درونی او دلالیت کند.

عملاً هر گونه دستکاری در تصویر به کمک دوربین فیلمبرداری می‌توانست به شیوه‌ای ذهنی به کار رود. اسلوموشن (حرکت آهسته) از شیوه‌های معمول پرداخت تصاویر روانی بود. گانی در ناپلئون "قاب تصویر را به جدولی از تصاویرهای کوچکتر و متمایز تقسیم کرد. او همچنین با گذاشتن سه دوربین در کنار هم، قطع پرده‌ی بسیار عریضی ابداع کرد که سه تکه triptych نامیده می‌شد و از تصاویر عریضی برای چشم اندازه‌های وسیع، همنشینی نمادین تصاویر و گاهی برای خلق جلوه‌های ذهنی استفاده می‌شد.

فیلم‌های امپرسیونیستی همچنین دارای حرکت‌های دوربینی هستند که حالات ذهنی شخصیت‌ها را القا می‌کنند و فوتوژنی را افزایش می‌دهند. نماهای متحرک معمولاً بر نقطه دید اپتیکی شخصیت‌ها دلالیت می‌کردند. اما دوربین متحرک می‌توانست بدون اینکه نمای نقطه نظر کسی باشد همین کار را بکند، مانند

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 فیلم‌های 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 فیلم‌هایشان را برای برخی از آنها دشوارتر ساخت. در اواخر دهه 1910 و نیمه اول دهه‌ی 1920 امپرسیونیست‌ها 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 کلوب‌ها و سینماهای هنری نیز آنها را قدر می‌دانستند. در سال 1925 لئون موسیناک، منتقد چپ‌گرایی که به سبک امپرسیونیست‌ها و دیدگاه‌های 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 هم آمیزی تصویر تأکید می کرد و بر گروه فیلمسازان امپرسیونیست به عنوان جالبترین فیلمسازان فرانسه انگشت می گذاشت. 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 فزاینده ای 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 تکنیک های 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 ضرابهنگی مشخص می شد، 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 ملاحظه ای دست پیدا کرده بودند. علاوه بر این، حمایتی که از سوی سینه کلوب ها و سینماهای کوچک به عمل می آمد حالا به اندازه ای رسیده بود که امکان تولید فیلم های تجربی کم هزینه را فراهم می آورد. 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 فیلم‌های تجربی بود. در اواسط و اواخر دهه‌ی 1920، فیلم‌های سورئالیستی، دادائیستی و انتزاعی در برنامه‌های سینماهای هنری و سینه کلوب‌ها در کنار فیلم‌های امپرسیونیستی جای داشتند. همه این گرایش‌ها را با هم تحت عنوان "سینمای ناب" خلاصه می‌کردند. دولاک به نحو گسترده‌تر 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 فیلم‌های کوتاه انتزاعی متمرکز کرد. طبیعی بود که اینگونه پراکندگی سبکی سرانجام هر گونه یگانگی را در میان آثار امپرسیونیست‌ها از بین ببرد و به حیات این نهضت پایان دهد. در اواخر دهه‌ی 1920 بیشتر امپرسیونیستها بد آوردند و شرکت‌های مستقل خود را از دست دادند. ورود صدا به سینما در سال 1929 عملاً بازیابی استقلال از دست رفته را برای امپرسیونیست‌ها 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 سال‌های 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، فیلم‌های 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 نمی‌توانست جوانی و نشاط در سینمای خود بدمد، آلمان چگونه چنین نیرومند گردید؟

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

با وجود چنین رشدی، باز اگر دولت بلافاصله بعد از جنگ ممنوعیت سال 1916 ورود فیلم‌های خارجی را لغو می‌کرد، سیل فیلم‌های خارجی - عمدتاً فیلم‌های آمریکایی - به بازار داخلی آلمان سرازیر می‌شد. اما دولت بلافاصله بعد از جنگ و ممنوعیت سال 1916 ورود فیلم‌های خارجی را لغو می‌کرد، سیل فیلم‌های خارجی - عمدتاً فیلم‌های آمریکایی - به بازار داخلی آلمان سرازیر می‌شد. اما دولت آلمان، بر خلاف دولت فرانسه، در این دوره از صنعت فیلمسازی حمایت کرد. ممنوعیت ورود فیلم‌های 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 شرکت‌های 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 بین‌المللی 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، شورش‌های 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 با آلمان در پیش گرفتند تشدید شد. در کوتاه مدت، پرداخت غرامت های جنگ نظام مالی آلمان را دچار هرج و مرج کرد. پرداخت غرامت به این ترتیب بود که آلمان موظف بود به طور منظم مبالغ کلانی به طلا به همه متفقین بپردازد و علاوه بر این، مواد غذایی، زغال سنگ، فولاد و تجهیزات سنگین و سایر کالاهای اساسی به این کشورها حمل کند. در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که این گونه شرایط دشوار اقتصادی نمی توانست برای کسی سودی در بر داشته باشد. بسیاری از مردم از این اوضاع در رنج بودند: بازنشستگان مستمر بگیر، کسانی که پولشان را در حساب هایی با نرخ ثابت بهره پس انداز کرده بودند، کارگرانی که دستمزد دریافتی‌شان روز به روز بیشتر ارزش خود را از دست می‌داد، و اجاره نشینهایی که شاهد افزایش روز افزون اجاره بهای مسکن بودند. اما صنایع بزرگ از این تورم سود می‌کردند. نخست به این دلیل که مردم دلیلی برای پس انداز کردن پول خود نداشتند، چون اگر پول خود را در حسابهای بانکی یا توی بالشهای زیرشان می‌خواباندند، ارزش آن به سرعت از دست می‌رفت. علاوه بر این، تورم مشوق صادرات بود و وادرات را ترغیب نمی‌کرد و این امر در سطح بین المللی به سود شرکت های آلمانی بود. شرایط مساعد صادرات فیلم ناشی از تورم بالا، با برنامه‌های دراز مدت صنعت سینمای آلمان کاملاً هماهنگ بود. حتی در زمان جنگ، رشد صنعت سینما در آلمان به امیدهایی برای صادرات سینمایی دامن زده بود.

ژانرها و سبک‌های سینمای بعد از جنگ در آلمان

در فاصله‌ی سال های 1916 تا 1921، تغییرات جدی اندکی در نوع فیلم هایی که در آلمان تولید می‌شد به وجود آمد و این تا حدودی معلول این واقعیت بود که در این دوران صنعت سینمای آلمان در انزای کامل به سر می‌برد. ژانر فانتزی همچنان جایگاه مهمی داشت و نمونه شاخص آن فیلم هایی بودند که پل وگنر در آنها بازی می‌کرد، مانند "گولم" (1920) و "سایه گمشده" (1921). درست بعد از جنگ به خاطر

حاکمیت جو سیاسی چپ، سانسور مدت کوتاهی لغو شد و این امر به تولیدانبوهی از فیلم های باب روز درباره ی فحشا، بیماری های مقاربتی، مواد مخدر، و سایر آفات اجتماعی انجامید. اعتقاد عمومی در این باره که این فیلم ها در واقع پورنو گرافیک بودند باعث استقرار دوباره ی سانسور شد. تولید کمدی ها و درام هایی از همان دست که در میانه ی دهه 1910 در آلمان و دیگر کشورهای اروپایی ساخته می شدند ادامه داشت. با این همه می توان به چند گرایش متمایز در زمینه ژانر و سبک اشاره کرد که در دوره ی بعد از جنگ اهمیت بیشتری کسب کردند: مثل ژانر فیلم های پر زرق و برق، جنبش اکسپرسیونیسم آلمان، و فیلم های کامرشیپل.

پیش از جنگ ایتالیایی ها با فیلم هایی چون "کجا میروی؟" و "کابیریا" در زمینه فیلم های تاریخی - حماسی موفقیت جهانی به دست آورده بودند. بعد از جنگ آلمانی ها تاکتیک مشابهی را آزمودند. برخی از این فیلم ها به موفقیتی مشابه فیلم های حماسی ایتالیایی دست یافتند و اتفاقاً در جریان ساخت همین فیلم ها بود که ارنست لوبیچ، نخستین کارگردان مهم آلمان در دوران بعد از جنگ پا به میدان فیلمسازی گذاشت.

فیلم های پر زرق و برق

فیلم های پر زرق و برق با لباس های فاخر در بسیاری از کشورهایی که از پس هزینه های گران تولید این فیلم ها برمی آمدند می توانستند در سطح بین المللی رقابت کنند. هالیوود با بودجه ی کلان و طراحان صحنه ی ماهر خود می توانست فیلم هایی مانند "تعصب و آخرین موهیکان ها" را تولید کند، اما تولیداتی در این مقیاس در انگلستان و فرانسه نادر بودند. در شرایط تورم بالای سال های بعد از جنگ، شرکت های آلمانی تأمین هزینه تولید چنین فیلم هایی را نسبتاً آسان یافتند. برخی از شرکت ها که از پس ایجاد حیاط های بزرگ پشت استودیوهای خود برمی آمدند امکانات استودیویی خود را گسترش دادند. نیروی کار

لازم برای ساخت و ساز دکورها و تولید لباس های فاخر نسبتاً ارزان بود و می شد 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 ارزش 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 می داشت- 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 کمترین و کارگردان شروع کرده بود. نخستین کار پر فروش او "کفش فروشی پینکاس" در سال 1916 بود که در آن نقش یک تاجر گستاخ یهودی را باز می کرد. 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 می داد و نمونه ای شاخص تولیدات سینمایی آلمان در اواخر دهه ی 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 افتاده ای که به شیوه ی تئاتر روی پارچه و تخته نقاشی شده بودند. همچنین بازیگران فیلم هیچ کوششی برای بازی های واقع گرایانه نمی کردند؛ بر عکس حرکاتی به نمایش می گذاشتند که به جست و خیز و رقص می ماند. 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 گرایش‌های 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 سال‌های 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 شیئی تند رو به بالا داشت. درآوردن چنین از ریخت افتادگی‌هایی در فیلم از راه فیلمبرداری در مکان‌های واقعی دشوار بود؛ اما فیلم "کالیگاری" نشان داد که با استفاده از دکورهای استودیویی چگونه می‌توان 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 فیلم‌های 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 درام‌هایی خودمانی برای تعداد کوچکی از تماشاگران به صحنه برد. تعداد فیلم‌های کامرشپیلی که ساخته شد اندک است، اما تقریباً همه‌ی آنها آثاری کلاسیک هستند. این فیلم‌ها از وجوه گوناگون با درام‌های اکسپرسیونیستی در تضاد بودند. فیلم کامرشپیل روی چند شخصیت متمرکز می‌شد و بحرانی را که در روابط آن‌ها پدید می‌آمد به دقت می‌کاوید. تأکید بر بازی

های با طمأنینه و احساس برانگیز و بازگفتن جزئیات 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 صحنه های عظیم و پر زرق و برق. ممکن بود برخی از ریخت افتادگی های اکسپرسیونیستی در دکورها مشاهده شود، اما فیلم کامرشپیل معمولاً پیرامون ملال آور را نشان می داد و از فانتزی و ذهنی گرایی فیلم های اکسپرسیونیستی دور بود. سینمای کامرشپیل به طور جدی از عناصر فانتزی و افسانه ای که در فیلم های اکسپرسیونیستی متداول بودند پرهیز می کرد. اینها فیلم هایی بودند که در زندگی روزمره و مکان های معاصر می گذشتند و غالباً دوره ی زمانی کوتاهی را پوشش می دادند.

به طور کلی روایت فیلم های کامرشپیل پیرامون موقعیت های روان شناختی حاد دور می زد و معمولاً به تلخی به پایان می رسید. فیلم های "درب داغان"، "پلکان پستی" و "سیلوستر" همه دست کم با یک مرگ خوشونتبار به پایان می رسند و فیلم "مالیکل" با مرگ قهرمانش به خاطر بیماری خاتمه می یابد. این فیلم ها به خاطر پایان اندوهبار و محیط های بسته خود بیشتر به مذاق منتقدان و تماشاگران روشنفکر خوش می آمدند.

تغییرات مهم از اواسط تا اواخر دهه ی 1920

در صنعت سینمای آلمان، عوامل بسیاری در کار بودند که موجب تحولات جدی شدند. در این میان تأثیرپذیری تکنولوژیک و سبکی از خارج نقش مهمی بازی کرد. علاوه بر این، بهره ای که صنعت سینما از تورم بالای دوران بعد از جنگ می برد، 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

بیاندهند 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 می کرد که روی تجهیزات و زمین سرمایه گذاری کنند، استودیوهای بسیاری احداث شدند یا توسعه یافتند. مثلاً اویا 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 می توانست 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 صحنه های بزرگ امکانات اویا را اجاره می کردند. سایر نوآوری های دهه 1920 پاسخی بودند به تمایل تهیه کنندگان آلمانی به اینکه فیلم هایشان از نظر ارزش های تولیدی جلوه ی خوبی داشته باشند. طراحان صحنه از پرسپکتیو کاذب برای بزرگ جلوه دادن دکورها استفاده می کردند.

پایان جنبش اکسپرسیونیستی

اوج تولید فیلم های اکسپرسیونیستی، سال های 1920 تا 1924 بود. در آخرین سال نهضت تنها دو فیلم تولید شد که هر دو از تولیدات اویفا بودند: "فاوست" ساخته ی مورتانو 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 اکسپرسیونیستی را در شرکت "دکلا"، "دکلا بیوسکوپ" و اویفا تهیه کرده بود، به مورتانو و لانگ اجازه داد از بودجه های تعیین شده برای فیلم های اخیر تجاوز کنند. تغییر ساختار اویفا و رفتن پومر از این شرکت به آن معنا بود که فیلمسازان اکسپرسیونیست دیگر نمی توانستند از این گونه خاصه خرجی ها بهره مند شوند. این وجه از تاریخچه سینمای اکسپرسیونیستی مشابه اتفاقی است که برای برخی از امپرسیونیست های فرانسوی افتاد. آنجا هم دو پروژه پرخرج "ناپلئون و پول" باعث شدند از قدرت گانس و لریه در صنعت سینمای فرانسه کاسته شود.

البته می شد به ساختن فیلم های اکسپرسیونیستی ارزان ادامه داد، کما اینکه برخی از فیلم های موفق اکسپرسیونیستی در آغاز شکل گیری جنبش با بودجه های 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 اکسپرسیونیسم در نقاشی را حول و حوش سال 1924 می دانند. 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 جهت های واجب تری 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 فیلم‌های آموزشی و تبلیغات سیاسی، انتظار این بود که فیلم‌ها سودآور باشند. در آغاز کار یکی از دلایل توفیق جنبش مونتاژ شوروی که در سال 1925 پا گرفت این بود که تعدادی از فیلم‌هایی 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 می‌گذرانند. در این دوره صنعت سینما برای بقای خود مبارزه می‌کرد. سیاست نو یا نپ (1921 تا 1924) 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 سال‌های جنگ توسعه قابل توجهی یافته بود، تأثیر نسبتاً ناچیزی گذاشت. فیلم‌هایی 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 کارگردان‌های 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 شرکت‌های 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 تهیه‌کننده او الکساندر خانژانکوف، به هستی این شرکت پایان داد. درانکوف، سومین شرکت فیلمسازی مهم پیش از انقلاب، در تابستان 1918 از روسیه رفت. در نتیجه خلأی در تولید فیلم پیدا شد که پر کردن آن برای دولت نوپای شوروی آسان نبود.

بعد از انقلاب اکتبر، اقدام در چارچوب بینش‌های 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 هیئت‌های کارگری محلی دولت، واحدهای تولید فیلم خود را به راه انداختند و شروع به تولید فیلم‌هایی برای تبلیغ جامعه جدید کردند.

در سال 1918 تولید فیلم در روسیه، با وجود نشانه‌های موقتی پیشرفت، دو ضربه جدی خورد. چون شرکت‌هایی 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 سال‌های 1919 تا 1920 تعداد معدودی فیلم در شوروی ساخته شد. سال‌هایی 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، سرمایه‌گذاری کنند. گوسکینو هم مدتی به حیات خود ادامه داد و در مقیاس کوچک فیلم تولید می‌کرد. سووکینو با مجموعه‌ی پیچیده‌ای از درخواست‌های دولت مواجه بود. وظیفه‌ی سنگین گشایش سالن‌های 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 کارگردان‌ها

سال های بعد از انقلاب شاهد تجربه های گسترده و پرشوری از سوی هنرمندان همه رسانه های هنری بود. این هنرمندان در پی این بودند که به شیوه های متناسب با جامعه ای کاملاً نو به خلاقیت هنری بنگرند. نتیجه ی این تجربه ها روندی در هنرهای دیداری بود که کنستراکتیو نام گرفت. جنبش مونتاژ در سینما پیوندهای نزدیکی با کنستراکتیویسم داشت. کنستراکتیویست ها غالباً اثر هنری را با ماشین هم مقایسه می کردند. در حالی که دیدگاه های قدیمی کار هنری را به گیاه تشبیه می کردند، که دارای وحدتی ارگانیک و قابلیت رشد است، کنستراکتیویست ها بر این نکته تأکید می کردند که کار هنری از بر هم سوار کردن اجزا ساخته می شود. این فرآیند سر هم سوار کردن گاهی مونتاژ نامیده می شد که از واژه ای فرانسوی به معنای سوار کردن اجزا یک دستگاه گرفته شده بود. چون اعتقاد بر این بود که همه ی واکنش های آدمی بر فرآیندهایی به لحاظ علمی تعیین پذیر استوارند، کنستراکتیویست ها بر این باور بودند که می توان 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.

نوشته های نظری فیلمسازان جنبش مونتاژ

اواسط دهه 1920 شاهد شکوفایی نظریه های سینمایی در شوروی بود، چون فیلمسازان و منتقدان می کوشیدند به شیوه ای علمی سینما را بفهمند. بسیاری از فیلمسازان مونتاژ شوروی هم مانند امپرسیونیست های فرانسوی بر این باور بودند که نظریه پردازی و فیلمسازی از نزدیک با هم در پیوندند و درباره ی درک خود از سینما قلم زدند. آنها در مخالفت با فیلم های سنتی با هم وجه اشتراک داشتند. همه مونتاژ را پایه و بنیان فیلم های انقلابی می دیدند که قرار بود الهام بخش تماشاگران باشند. اما نوشته های کارگردان هایی که در سبک مونتاژ فیلم می ساختند تفاوت های مهمی با یکدیگر داشت.

از بسیاری جهات "کوله شوف" محافظه کار ترین نظریه پرداز گروه بود. او شیوه داستانگویی مؤخر فیلم های آمریکایی را تحسین می کرد و بحث هایش در زمینه تدوین از زاویه روشنی بیان می شد و اثر گذاری عاطفی بر بیننده داشت. آیزنشتین پیچیده ترین درک از مونتاز را تئوریزه کرد. او تأکید می کرد که مونتاز به تدوین یا حتی به هنر کنستراکتیویستی به طور کلی محدود نمی شود، بلکه یک اصل خلاقه عمومی است که در نمایش، شعر و نقاشی سنتی هم یافتنی است. او در رساله ای متهورانه ای اعلام کرد که اصل مونتاز را باید چونان "تصادم" عناصر درک کرد. او می گفت که بر خلاف نظر پودوفگین، نماها باید چونان "تصادم" عناصر بوده و نباید به هم پیوسته باشند، بلکه باید به شیوه ای حاد به هم برخورد کنند. مونتاز می توانست بیننده را وادارد بر خورد عناصر را احساس کند و در ذهن خود مفهوم تازه ای بیافریند. آیزنشتین مونتاز "تصادم" را عرصه ای برای یک سینمای "مفهومی" می یافت. به رغم او این گونه سینما نمی کوشید قصه بگوید، بلکه می توانست مفاهیم انتزاعی را به مخاطبان انتقال دهد. کاری که یک مقاله یا اطلاعاتیه ی سیاسی می کند. بدین ترتیب برخی از فیلم های او نخستین گام را در راه فیلمسازی مفهومی برداشتند. اما نظریه های فیلمسازان همیشه با عمل فیلمسازی آنها جور در نمی آمد.

فرم و سبک سینمای مونتاز شوروی

بیشتر فیلم های غیر مونتاز شوروی در دهه ی 1920 یا کمدی هایی درباره ی موضوعات روز بودند، یا اقتباس های ادبی متعارف؛ اما کارگردان های پیرو سبک مونتاز، تا حدودی به این خاطر که بر برخورد فیزیکی تأکید داشتند و تا حدودی هم به این خاطر که می خواستند 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 خورده ی 1905 تولید شد هر دو در سبک مونتاز بودند: "پوتمکینگن" و "مادر". به همین ترتیب فیلم های مهمی که به مناسبت دهمین سالگرد انقلاب بلشویکی ساخته شدند- اکتبر، پایان سن پترزبورگ، و مسکو در اکتبر- از سبک مونتاز استفاده می کردند.

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

می‌برند 180 درجه مخالف حالت متداول بی نقص و هموار سبک هالیوود بود. این کارگردان‌ها 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 میزانشن در نمای دوم قدری تغییر کرده است. در اینجا در بیشتر موارد، بر خلاف فیلم‌های امپرسیونیستی فرانسوی تدوین تند در خدمت انتقال دریافت‌های ذهنی شخصیت‌ها نیست. کارگردان‌های مونتاژ از فیلمبرداری جلوه‌های ویژه هم استفاده می‌کردند. در حالی که در فیلم‌های امپرسیونیستی فرانسه از این گونه حقه‌های سینمایی بیشتر برای خلق جلوه‌ای ذهنی استفاده می‌شد، کارگردان‌های شوروی از آن بیشتر برای معناهای نمادین استفاده می‌کنند. چون بیشتر فیلم‌های شوروی، موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی کار داشتند، برخی از عناصر میزانشن‌های آنها به سمت واقع‌گرایی گرایش داشت.

برنامه‌ی پنج ساله و پایان نهضت مونتاژ

همانطور که دیدیم، تعدادی از فیلم‌های 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 فزاینده‌ای 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 سازندگان 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 می گرفتند، به دشواری می توانستند فیلمنامه های خود را به تصویب برسانند و بودجه ی پروژه های 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 برنامه ی پنج ساله در حوزه ی سینما آرام آرام و طی دو سال آتی اتفاق می افتاد. در این دو سال دولت همچنان در حوزه ی سینما پول اندکی سرمایه گذاری می کرد. 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 همه ی تولیدات فیلم در همه ی جمهوری ها نظارت کند و کار توزیع و نمایش همه فیلم ها را عهده دار شود. بزودی حمله به فیلمسازان مونتاژ افزایش یافت. در اوایل دهه ی 1930، صنعت سینمای شوروی به سمت یک سیاست رسمی رفت که از همه فیلم ها می خواست از رویکردی پیروی کنند که "رئالیسم سوسیالیستی" خوانده می شد. این چنین بود که همه ی فیلمسازان جنبش مونتاژ، و در واقع همه ی هنرمندان مدرنیست در همه رسانه های هنری، دیر یا زود سبک های سهل الوصول تری برگزیدند.

هالیوود در واپسین سال های سینمای صامت 1920-1928

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 کشتی های امریکایی بر پهنه ی آبهای سرتاسر جهان سرگرم حمل کالا بودند. به استثنای یک کساد کوتاه و حاد در سال 1921 که عمدتاً معلول بازگشت به اقتصاد دوران صلح بود. کابینه های جمهوری خواه قدرت را در دست داشتند و یک رویکرد محافظه کارانه و هوادار کسب و

کار بر جامعه حاکم بود. کالای مصرفی آمریکایی، 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 دهه 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 آمریکا که در دوره ی پیشین از جنگ جهانی نخست در حال توسعه بود، در دهه بعد از جنگ به رشد خود ادامه داد. با وجود یک کسادى 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 آمریکا در فاصله ی 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 به هالیوود آوردند. اگر دهه‌ی 1910 را سال‌های شکل‌گیری بنیادی صنعت سینمای امریکا بدانیم، دهه‌ی بعد شاهد توسعه این صنعت در قالب مجموعه پیچیده‌ای از نهادها خواهد بود.

نخستین زنجیره‌های سالن‌های سینما منطقه‌ای بودند. با گسترش شرکت‌های بزرگ هالیوود، آنها نظام توزیعی پدید آوردند که سودشان را به حداکثر می‌رساند و شرکت‌های دیگر را در حاشیه بازار نگاه می‌داشت. این شرکت‌ها نسبت به سینماهایی که در مالکیت‌شان نبود از روش "فروش درهم" استفاده می‌کردند. این روش به این معنا بود که سینماداری که خواهان فیلم‌های پر فروش بود، ناچار بود فیلم‌های دیگری را هم که چندان باب طبعش نبودند از همان شرکت بخرد. برخی از سینماداران مجبور بودند تمامی فیلم‌های برنامه‌ی یکساله خود را از پیش خریداری کنند. بیشتر سینماها هفته‌ای دو بار فیلم عوض می‌کردند. از طرف دیگر شرکت‌های بزرگ هر یک سالانه حدود پنجاه فیلم تولید می‌کردند، در نتیجه یک سالن سینما می‌توانست با بیش از یک شرکت معامله کند. به همین سان شرکت‌های بزرگ هم برای پر کردن برنامه سینماهای خود به فیلم‌های شرکت‌های دیگر نیاز داشتند، به این ترتیب شرکت‌های بزرگ خود با یکدیگر همکاری می‌کردند و در دهه‌ی 1920 کسب و کار سینما به الیگوپولی عظیمی بدل شد. با توجه به اهمیتی که سینماهای بزرگ داشتند، شرکت‌های بزرگ درصدد برآمدند با تبدیل آنها به مکانهایی مجلل و جذاب، مشتری جلب کنند و این کار را نه تنها از طریق فیلم‌هایی که نشان می‌دادند، بلکه همچنین از راه وعده تبدیل سینما رفتن به تجربه‌ای هیجان‌انگیز و لذت بخش انجام می‌دادند.

اتحادیه‌ی تهیه‌کنندگان و توزیع‌کنندگان فیلم

با گسترش صنعت سینمای امریکا، کوششهای گروه های اجتماعی گوناگون برای اعمال سانسور بیشتر نیز رو به فزونی گذاشت. در اواخر دهه ی 1910 و اوایل دهه 1920 فشار فزاینده ای برای تصویب یک قانون ممیزی ملی وجود داشت و هیأت های سانسور محلی بیشتری شکل می گرفتند.

در همین دوره، رشته ای از رسوایی های اخلاقی، توجه عموم را به جنبه های ناخوشایندتر زندگی چهره های 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 های خود پرهیز کنند و در قراردادهایی که منعقد می کنند، 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 می کرد. 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 اداره ی هنیر، نامی که MPPDA به آن مشهور شد، را راهبری می پندارند برای جلوگیری از ممیزی دولتی، اما این سازمان خدمات دیگری هم به صنعت فیلمسازی ارائه می کرد. MPPDA اطلاعاتی در زمینه بازارهای فیلم هم در داخل ایالات متحده و هم در کشورهای دیگر جمع آوری می کرد، مثلاً می کوشیدند 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، تشکیل MPPDA 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 نمی‌دیدند و این امکان را فراهم می‌آوردند که صحنه‌ها تماماً با نور بر روی آدم‌ها یا نوری که از پشت به آنها می‌تابید از پس زمینه جدا و برجسته می‌شدند.

سبک هالیوود، با چنین تکنیک‌هایی در زمینه نوری پردازی و تدوین به انعطاف زیادی دست یافته بود. در سال‌های 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 کارگردان‌ها، 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 سال‌های گذشته همچنان مشهور بودند، اما حالا ستارگان دیگری به پیش زمینه آمده بودند. ژانرهای قدیمی رشد کردند؛ سینمای وسترن و کمدی‌های اسلپ استیک که پیش‌تر به موضوعات کوتاه محدود بودند، وجهه‌ی بیشتری به دست آوردند. ژانرهای جدیدی هم پیدا شدند، مانند فیلم‌های ضد جنگ، و مهم‌تر از همه اینکه با استحکام کنترل هالیوود بر بازار جهانی سینما، بودجه‌ی فیلم‌ها افزایش پیدا کرد، چون حالا تهیه‌کنندگان بزرگ این توانایی را در خود می‌دیدند که فیلم‌های پر خرج تولید کنند.

در سال‌های میانه دهه‌ی 1920 سرمایه‌گذاری وال استریت توانایی استودیوهای هالیوود را در زمینه تولید فیلم‌های پر هزینه افزایش داد. فیلم‌های حماسی-تاریخی با دکورهای عظیم و لباس‌های فاخر دنباله‌رو

راهی بودند که " ده فرمان " شروع کرده بود. به خصوص شرکت تازه تأسیس ام.جی.ام به ساختن فیلم های اعتبار آور علاقه نشان می داد. همین شرکت بود که به یکی از جاه طلبانه ترین پروژه های این دهه اقدام کرد: اقتباسی از رمان "بن هور" نوشته ی 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 دهه ی 1920 نیز فیلمسازان خارجی هر از گاهی وارد صنعت فیلمسازی هالیوود شده بودند. برجسته ترین نمونه چالز چاپلین بود که از جایگاه ستاره نمایش های سیار وودویل بریتانیایی به مقام کارگردانی رسیده بود که فیلم های خودش را تهیه می کرد 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 استعداد های خارجی پرداختند و فیلمسازان خارجی تأثیری جدی بر سبک فیلمسازی هالیوود گذاشتند. با ظهور جریان های فیلمسازی مهم در فرانسه، آلمان، سوئد و دیگر کشورهای اروپایی، مدیران استودیو های امریکایی متوجه شدند که این کشورها می توانند منبع استعدادهای نو باشند. شرکت های امریکایی حقوق نمایشنامه ها 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 ستاره ها و فیلمسازان خوش آتیه به طور منظم به اروپا سفر می کردند و جدیدترین فیلم ها را می دیدند. 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 کریستنس را وارد کرد. کریستنس در ادامه کارش چندین تریلر گوتیک ساخت، که مشهورترین شان "ردپای شیطان" نام داشت. او در دهه ی 1930 به دانمارک برگشت. موریتس اشتیلر بعد از موفقیت "داستان کوستا برلینگ" در برلین به استخدام ام.جی.ام در آمد. گرتا گاربو 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 می کنند، به خصوص تأثیر سینمای امپرسیونیست فرانسه، سینمای اکسپرسیونیست آلمان و سینمای مونتاز 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 نوآوری های تکنولوژیک سینمای امریکا اتفاق افتاده بود. به همین سان شگردهای سبکی فیلمسازی کلاسیک هم کاملاً در جای خود مستقر شده بودند. در دهه ی 1920 در این زمینه ها تغییرات جدی اندکی روی داد. یکی از تغییرات مهم رویکرد تازه ای به فیلمبرداری بود پیش از سال 1919 همه فیلم ها با یک حالت بسیار واضح فیلمبرداری می شدند. از این زمان برخی از فیلمسازان شروع کردند به استفاده از تورهای نازک یا صافی هایی برای به دست آوردن تصاویر نرم تر و اندکی محو. برخی از عدسی ها می توانستند تصویر پیش زمینه را در وضوح نگاه دارند در حالی که پس زمینه محو باقی می ماند. این فن به سبک کلاسیک هالیوود کمک می کرد، چون می شد توجه بیننده را به کنش اصلی معطوف کرد و از تأکید بر عناصر کم اهمیت تر کاست. نتیجه ی این فن "سبک نرم و ملایم" فیلمبرداری

بود. این سبک از عکاسی و به خصوص مکتب پیکتوریالیست عکاسانی چون آلفرد اشتیگلitz و ادوارد اشتایشن در اوایل قرن به سینما آمد. دیگر نوآوری مهم این دوره به استفاده روز افزون از نوعی فیلم خام پانکروماتیک مربوط می شد. فیلم های خامی که پیش تر به کار می رفتند ارتوکروماتیک بودند، یعنی تنها به رنگهای بنفش، آبی، و سبز طیف اشعه مرئی حساس بودند. رنگهای زرد و قرمز روی این فیلم ها تقریباً هیچ اثری نمی گذاشتند و بنابراین اشیاء زرد در فیلم نهایی تقریباً سیاه درمی آمدند. فیلم های خام پانکروماتیک که از اوایل دهه ی 1910 موجود بود تمامی طیف رنگها را از بنفش تا قرمز با حساسیتی کما بیش ثابت ثبت می کرد. به این ترتیب این نوع فیلم خام امکان می داد از آسمان ابری فیلم گرفت طوری که ابرها از زمینه ی آبی آسمان متمایز باشند. اما فیلم پانکروماتیک هم مسائل خودش را داشت؛ گران بود، وقتی بلافاصله مورد استفاده قرار نمی گرفت زود فاسد می شد، و برای به دست آوردن تصویری رضایت بخش به نور خیلی بیشتری نیاز داشت. در سال 1910 و اوایل 1920 از این نوع فیلم بیشتر برای گرفتن کلوز آپ استفاده می شد. مقارن سال 1925 ایستمن کداک فیلم خام پانکروماتیک را ارزان تر و با ثبات تر ساخت؛ چندی حساسیت آن هم افزایش یافت، طوری که با نور کمتر هم می شد با این فیلم تصاویر قابل قبول به دست آورد.

انیمیشن، کارآتر و جذاب تر از پیش

تکنیک های بنیادین سینمای انیمیشن در دهه ی 1910 اختراع شده بود و دوران بعد از جنگ جهانی نخست سال های رونق انیمیشن بود. استودیوهای انیمیشن مستقل با تولید افزون تر و به کارگیری تقسیم کاری که بهره وری فزاینده تولید را بالا می برد به میدان آمدند. تقسیم کار نمونه وار چنین بود که آنیماتور اصلی صحنه جای خالی حرکات بین این حالت های اصلی را پر می کردند، کسان دیگری این طراحی را به روی طلق منتقل می کردند، گروه دیگری طراحی ها را رنگ می زدند و سرانجام فیلمبرداری حاصل کار 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 از 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 قراردادی امضاء کند و این شرکت متعهد شود کارتون های او را در برنامه های 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 "کمدی های آلیس" را بنیاد گذاشت که بعدها رشد کرد و به یکی از بزرگترین مجتمع های سرگرمی قرن بیستم بدل شد. سومین کارتون دیزنی، از حقوق شخصیت "میکي ماوس"، به نام "کشتی بخار ویلی" که از تکنولوژی جدید صدا استفاده کرده بود، به فروش فوق العاده ای دست یافت. این موفقیت در دهه ی 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 " ساخته ی گریفیث به اعتراضات بسیاری از سوی بینندگان افریقایی- امریکایی انجامید. در همین زمان کسانی به فکر تأسیس شرکت های فیلمسازی افتادند که کنترل شان 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 برنامه ی سینماها جایگاه مهمی نیافتند. این فیلم ها یا درباره ی قهرمانی سیاهپوست ها در جریان جنگ

جهانی اول بود یا طبق سنت به تیپ های کمیک شناخته شده سیاهان ادامه می دادند. در سال های دهه 1920 شخصیت های سیاهپوست در فیلم های تجاری سینمای امریکا اندک و استثنایی بودند. سیاهان تنها در نقش هایی چون پیشخدمت و آدم های بیکاره ظاهر می شدند. افریقایی-آمریکایی ها 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-آمریکایی تهیه شده بود. برخی از این فیلم ها تماماً از بازیگران سیاه استفاده می کردند. 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 موفق ترین تهیه کننده یا کارگردان افریقایی-آمریکایی بود. او ابتدا در داکوتای جنوبی مزرعه دار بود، جایی که رمان های خودش را می نوشت و آن را دم در خانه های همسایگان سفیدپوست توزیع می کرد. فرصت های 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 می ساختند 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 دهه های بیست فراهم کرده بود. به علاوه برای نخستین بار، فیلمسازی نیز در کشورهای گوناگون فیلم های کوتاه تجربی می ساختند که رویکرد روایی کلاسیک سینمای امریکا را به چالش می خواند.

روندهای بین‌المللی سال‌های 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 جریان‌های سینمایی آترناتیو و نوآورانه بود. این جنبش‌ها در چارچوب یک واکنش عمومی در برابر تسلط فیلم‌های هالیوود بر بازارهای جهانی فیلم اتفاق می‌افتاد. برخی از شرکت‌های اروپایی با هم متحد شدند تا در برابر تعدی آمریکا 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 فیلم‌های آمریکایی 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 فیلم‌های خارجی به کشور به نیرو گرفتن صنعت سینمای کشور کمک کرد. در فرانسه، با وجود کوشش‌هایی چند، در نتیجه‌ی 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 خصومت‌ها حادث 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 فیلم‌های آلمانی نشان ندهند. در بلژیک و کشورهای دیگر که در جنگ جهانی مصائب زیادی را تحمل کرده بودند، تحریم‌های 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 می کردند و در سال 1924، نخستین قدم ها در راستای همکاری علمی بین کشورهای اصلی تولید کننده فیلم در اروپا برداشته می شد؛ اریش پومر، رئیس شرکت آلمانی قدرتمند اویفا قراردادی با لوئیس اوبر، یک توزیع کننده مهم پاریسی امضا کرد. اویفا 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 نمی رفت، اما با این قرارداد توزیع متقابل فیلم های دو کشور شکل منظمی به خود می گرفت. موافقتنامه اویفا-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 می شد 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 می کرد، 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 ستاره های سینما مدام بین کشورهای مختلف در حرکت باشند. کوشش فیلم "یورپ" 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 می توانستند به کشور وارد شوند به شدت محدود نگاه داشت. در سال 1927، بریتانیای کبیر سهمیه بندی محتاطانه ای اعمال کرد، به این ترتیب که خواهان توزیع و نمایش درصدی فیلم بریتانیایی در کشور شد. اما در سال 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 موانع 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 علاقه تر شدند. و بالاخره در اوایل دهه ی 1930 فاتحه ی "فیلم یورپ" 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 سبک‌ها را می‌آزمودند از کار یکدیگر با خبر شدند. در اواسط دهه‌ی 1920 سبک آوانگارد بین‌المللی مختصات هر سه نهضت را به هم آمیخت.

موفقیت "کالیگاری" در فرانسه در سال 1922 باعث شد کارگردان‌های 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 فصل‌هایی از "فاوست" نیز از دکورها و لباس‌های اکسپرسیونیستی استفاده می‌شود.

تقریباً در همین زمان، شاهد پیدا شدن ویژگی‌های دوربین سوپراکتیو امپرسیونیسم فرانسوی در فیلم‌های آلمانی بودیم. تکنیک‌های فرانسوی، آلمانی و فیلم‌های 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 تکنیک‌هایی که از جنبش‌های آوانگارد دهه‌ی بیست آموخته بود در فیلم‌های خود استفاده کرد. تأثیر بین‌المللی 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 بین‌المللی واپسین دوران سینمای صامت کارل دره‌یر 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 فیلمنامه‌نویس در این شرکت به کار مشغول شد. اما در این مقطع یکی از شرکای

بنیانگذار نوردیسک به نام لائو لوریتسن از شرکت جدا شد و کار شرکت نزول کرد. دره یر و بنجامین کریستن هر دو به سوئد رفتند تا برای اسونسکا کار کنند. دره یر بعد از سفر کوتاهی به نروژ و کارگردانی 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 دهه های بیست، یک نوع فیلمسازی رادیکال تر هم پیدا شد: سینمای تجربی، یا سینمای آوانگارد مستقل. فیلم های تجربی معمولاً کوتاه بودند، و بیرون از فضای سینمای تجاری تولید می شدند. 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 مجموعه ای از نهادهای نوپا به میدان آمده بودند که فیلم های هنری را تشویق می کردند و به نمایش می گذاشتند. این سینه کلپ ها و سینماهای تخصصی میدانی برای تجربه های سینمایی رادیکال تر هم به شمار می آمدند. جریان های فیلمسازی تجربی هم مانند گونه های دیگر فیلمسازی، بعد از جنگ نخست به طور مجزا در کشورهای مختلف شکل گرفتند و بعد جنبه ی بین المللی پیدا کردند.

در نخستین دهه های سده ی 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 می شود 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 درباره ی این اثر کنجکاو 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 دغدغه های جنبش فوتوریستی بزرگداشت عصر نو-عصر ماشین- بود. هنرمندان این سبک از منطق متعارف دوری می جستند و مفتون ثبت کنش های تند و حتی نمایش رویدادهای متوالی به گونه ای که گویی همزمان اتفاق می افتند بودند.

انیمیشن آبستره

در اواخر سده ی 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 می توانست بفهمد شکل هایی که می بیند چه چیزی را نشان می دهند. 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 نمی داد. هنرمندان دیگر سریع از او 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 دهه ی 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 با گروهی از دادائیست‌ها آشنا شد. هنرمند سوئیسی وایکینگ اگلینگ هم که قبلاً در آلمان هم زندگی کرده بود در میان آنها بود. اگلینگ شیفته این فکر بود که از هنر به عنوان وسیله‌ای همگانی برای برقراری ارتباط معنوی استفاده کند. ریشتر و اگلینگ به آلمان برگشتند و هر یک جزیی تفاوتی با دیگری داشتند. هر دو به دنبال یافتن راهی بودند که این‌ها را به تصاویر متحرکی تبدیل کنند که در حکم یک نوع "موسیقی دیداری" می‌توانست باشد. به این دو هنرمند اجازه داده شد که از امکانات اویفا استفاده کنند. آنها در سال‌های 1920 تا 1921 در زمینه تهیه نوارهای کوتاه فیلم از روی همین تومارها تهیه شده بودند، آزمایش‌هایی انجام دادند. ریشتر ادعا می‌کند که "رمتیوس 21" نخستین فیلم انیمیشن آبستره را در سال 1921، ساخته است. اما این فیلم تا سال‌ها بعد به نمایش عمومی درنیامد. فن انیمیشن انتزاعی بر فیلمسازی تجاری تأثیر گذاشت. این تأثیر را چشمگیرتر از همه می‌توان در کار لوته راینگیر مشاهده کرد. این زن هنرمند به عنوان بازیگر آموزش دیده بود، اما در بریدن طرح‌های دقیق و ظریف تبحر داشت. در اوایل دهه‌ی 1920 او سکانس‌های جلوه‌های ویژه و آگهی‌های تجاری می‌ساخت. از سال 1923 تا 1926 او روی مهم‌ترین فیلم خود، ماجرای شاهزاده احمد کار 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 سال 1915، در نتیجه احساسی که هنرمندان نسبت به از بین رفتن زندگی آدم‌ها به شکل گسترده و بی‌معنایی آن در سال‌های جنگ جهانی اول داشتند، شروع شد. هنرمندان در نیویورک، زوریخ، فرانسه، و آلمان می‌گفتند باید

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 پایه های خلاقیت هنری می دانستند. ماکس ارنست کنار یکی از آثار هنری ای 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 می گیرد و نامی به آن داده می شود؛ در سال 1917 وقتی او کوشید کاسه توالتی را با امضاء "ر.مات" در یک نمایشگاه معتبر به نمایش بگذارد، جنجالی به پا شد. دادائیست ها شیفته ی کولاژ بودند، یعنی فن کنار هم نهادن اجزای مجزا از هم و ترکیب های 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 "سواره ی 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 مجسمه های متحرک پرداخته بود. مجسمه های متحرک شامل تعدادی صفحه ی مدور بودند که به کمک موتور می گردیدند. دو شامب به کمک مان ری در سال 1926 از تعدادی از این مجسمه ها 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 تمام 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 می کرد: " زیبا مثل دیدن غیر منتظره یک چرخ خیاطی و یک چتر روی میز تشریح" اما سوررئالیسم به شدت تحت تأثیر نظریه های نوپدید روانکاوی بود. سوررئالیست ها در کار آفرینش هنری به جای اینکه به تصادف ناب وابسته باشند، در پی بهره برداری 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 سوررئالیست بودند. تفوق اصلی یک فیلم سوررئالیستی نمونه وار با کارهای دادائیستی این بود که این فیلم دیگر مجموعه سرهم بندی شده ی شلوغ و طنز آمیزی از رویدادها نبود. برعکس، فیلم های سوررئالیستی معمولاً داستان تکان دهنده ای را پی می گرفتند که غالباً بار جنسی داشت و از منطق توضیح ناپذیر خواب و رویا پیروی می کرد. مان ری دادائیست با پشتیبانی مالی یک حامی، با فیلم "اماک باکیا" به حیطه سوررئالیسم پا گذاشت، فیلمی که با استفاده از حقه های سینمایی وضعیت روحی زنی را بازی سازی می کرد.

فیلمی که شاید بتوان گفت چکیده ی سینمای سوررئالیستی بود در سال 1928 به دست کارگردان تازه کار لوئیس بونوئل ساخته شد. بونوئل اسپانیایی که عاشق و شاعری مدرن بود، به فرانسه آمده بود و به عنوان دستیار ژان اپستین کار می کرد. 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". قصه ی 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 چپ‌گرا و آنارشیستی پیوسته بودند و سالوادور دالی با شیفتگی خود به هیتلر خشم آنها را بر می‌انگیخت. در سال 1933 مرحله‌ی اروپایی جنبش به پایان رسیده بود، اما همانند جنبش دادا، تأثیر سوررئالیسم هم در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم به شدت احساس می‌شد.

سینمای ناب

در پی آثاری چون "باله مکانیکی" برخی از فیلمسازان متوجه شدند که می‌توانند فیلم‌هایی 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 فیلم‌های 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 بازتاب‌ها 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 سوررئالیسم، با فیلم‌های "دیسک 927"، "تم و واریا سیون"، و "آرابسک" سینمای 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 فیلم‌هایش را تأمین مالی کند و چون تمایلی به بازگشت به فیلمسازی تجاری نداشت، بعد از سال 1929 بیشتر فیلم‌خبری 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 مجسمه‌ساز مجار در اواخر دهه‌ی بیست و اوایل دهه‌ی سی چندین فیلم ساخت. یکی از این فیلم‌ها "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 می شد. 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 می توانیم 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 جوینده ی 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 بی 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 می کردند 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 راه آهن ترکستان سیبری بود. کارهای فلاهرتی، شیودساک و کوپر، ورتوف، شوب، و دیگر مستندسازان این دوره در دهه 1930، زمانی که فیلم درباره ی واقعیات اهمیت بیشتری کسب کرد، تأثیر زیادی بر جا گذاشت.

فیلمسازی تجاری در سطح بین المللی

در این دوره کماکان در سرتاسر جهان صدها فیلم برای عرضه به بازار فیلم های عامه پسند تولید می شد. برخی از کشورها آشکارا از سینمای هالیوود تقلید می کردند، 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 شیوه ای 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 روحیه ای آکنده از خوشبینی عزم جزم کرد که مستقیماً با هالیوود به رقابت برخیزد و آن هم عمدتاً از طریق تقلید کردن از شیوه های هالیوودی. تهیه کننده - کارگردان پیشکسوت سیسل هیپورت در سال 1919 شرکت خود را گسترش داد. یکی دو شرکت دیگر مانند "استول" و "آیدیئال" که هر دو زمان جنگ تشکیل شده بودند، فیلم های جاه طلبانه ای ساختند با این امید که آنها را در ایالات متحده به نمایش بگذارند.

ایتالیا: در ایتالیای بعد از جنگ هم وضعیت کم و بیش مشابه ای 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 حزب 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 هزینه ی اندک ساخته می شد و برای بازار داخلی طراحی شده بود. سینمای این کشورها برای اینکه تمایز خود را از محصولات غالب سینمای امریکا حفظ کند از گنجینه ی 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 می رفت.

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. کساد 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 وائر 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. یریتانیا 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 فیلم‌ها 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 معتناهی 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 سال‌های 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 نسبت‌های مختلف در کشورهای گوناگون اتفاق افتاد و سیستم‌ها 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 کارگردان‌ها 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 موسیقایی فیلم‌های صامت و موسیقی متن فیلم‌های 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 با هم ترکیب کرد.

از سه کشوری که بر گذار سینما به مرحله‌ی ناطق نقش تعیین کننده داشتند -ایالات متحده، آلمان و شوروی- صنعت سینمای ایالات متحده پیش از همه موفق به تولید فیلم ناطق شد.

سینمای ناطق در ایالات متحده

مدیریت‌های اجرایی استودیوهای امریکا از مدت‌ها پیش ورود صدا به سینما را پیش بینی کرده بودند. تنها پرسش این بود که کدام سیستم از نظر فنی و علمی، سودآورتر خواهد بود. روش‌های گوناگونی به بازار 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 نوار فیلم 35 میلی متری معمولی کنار تصاویر ثبت می‌شدند. این سیستم از نظر همزمانی تصویر و صدا مزایایی داشت. وقتی فیلم پاره می‌شد و دوباره آن را به هم می‌چسبانند به همان تعداد فریم تصویر حذف می‌شد که فریم صدا. چون لی فورست مصمم بود مستقل باقی بماند، شرکتش کوچک باقی ماند، هر چند فروش حق استفاده 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 نمی‌آمدند، به خصوص که گسترش سینمای ناطق با آغاز رکود اقتصادی همراه شد. در نتیجه بسیاری از فیلم‌های آمریکایی در دو ورسایون 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 فیلم‌های 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، لحظه‌هایی هوشمندانه داشت.

رواج صدا در سطح 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. بلا تکلیفی 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 سینما داران 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 سیستم های صوتی کارهایی کرده بودند، اما شرکت های بزرگ، هیچ علاقه ای به صدا از خود نشان نمی دادند 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 سهمیم 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 همه ی سینماهای جهان تسری نیافت. برخی کشورهای کوچک، به خصوص در اروپای شرقی جهان سوم، خود هیچ فیلمی تولید نمی کردند؛ 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 طولانی تری ادامه یافت. در سال 1937 حدود 800 سینما از حدود 1000 سینمای بلژیک به وسائل صوتی مجهز شده بودند. از بقیه ی سالن ها تنها صد سالن دیگر در صدد نصب تجهیزات صوتی بودند. در نهایت، بسیاری از سینماهایی که تا اواسط دهه ی 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 می کردند . یافتن این فیلم ها روز به روز دشوارتر می شد. در اواسط دهه ی سی صدا همه جا بر بخش نمایش فیلم مسلط شده بود و در کشورهایی که می توانستند هزینه های تولید فیلم ناطق را تقبل کنند، بخش تولید را هم در بر گرفته بود.

البته فیلم ناطق برای همه ی 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 می کرد رخ نمود. فیلم های صامت را به سادگی با جایگزینی میان نوشته ها می شد به زبان های دیگر ترجمه کرد. اما ترجمه ی فیلم هایی که حرف می زدند به این سادگی ها نبود. در سال 1929 بسیاری از تولید کنندگان فیلم به این نتیجه رسیدند که تنها راه حفظ بازارهای خارجی این است که ورسیون های گوناگونی از بخش های گفت و گو دار فیلم تهیه کنند و در هر یک از ورسیون ها بازیگرها به زبان متفاوتی حرف بزنند. فرض بر این بود که ساختن این فیلم های چند زبانه چندان گران تمام نخواهد شد، چون می شد از همان فیلمنامه، راکورد، و نور پردازی فیلم اصلی استفاده کرد. یک ورسیون که تمام می شد، گروه دیگری وارد می شدند و همان فیلم را دوباره به زبان دیگری فیلمبرداری می کردند. تا اینکه در سال 1931 فن ترکیب نوارهای صوتی گوناگون تکمیل شده بود. حالا می شد موسیقی و جلوه های صوتی اصلی را با صداهای جدیدتر ترکیب کرد.

سیستم استودیویی هالیوود 1930-1945

ایالات متحده در فاصله‌ی سال‌های 1930 و 1945 ابتدا یک رکورد اقتصادی حاد و سپس در سال‌های 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 گام‌هایی برای رونق دادن به اقتصاد کشور برداشت. اما بهبودی اقتصادی ناموزون بود و کساد دیگری در سال‌های 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 سال‌های 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 می دادند. با افزایش بی نظیر میزان حضور در سینماها، صنعت سینما هم از رونق زمان جنگ بهره مند شد.

تداوم نوآوری ها در هالیوود

در سال های 1920 توسعه صنعت سینما شامل شکل گیری تعدادی شرکت های فنی و بخش های فنی استودیوهای بزرگ هم می شد. نوآوری در عرصه ی 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 شرکت‌های فنی و بخشهای فنی استودیوها به نوآوری‌های خود ادامه دادند. در نتیجه‌ی 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 فیلم‌های 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 فیلم‌ها بعد از فیلمبرداری آنها استفاده می‌کردند. در دوره‌ی سینمای صامت کوشش‌هایی هم برای ابداع روشهای فیلم رنگی عکاسیک به عمل آمد. در سال‌های 1920 روش دو نواره‌ی شرکت تکنی کالر گاهی در فیلم‌های 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 رنگ‌های روشن و اشباع شده به این معنا بود که برای بعضی از

فیلم ها استفاده از 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 دهه ی 1930 به کار می‌رود، معمولاً فیلم هایی مانند "کینگ کونگ" و "جادوگر شهر زمرد" را به یاد می آورد. جلوه‌های ویژه معمولاً مستلزم ترکیب تصاویر جداگانه فیلمبرداری شده به یکی از این دو روش بود: "بک پروژکشن" یا "چاپ اپتیک". در روش بک پروژکشن بازیگران در استودیو ایفای نقش می کردند و در این حال تصویر دیگری که قبلاً تصویربرداری شده بود بر پرده ای پشت سر آن ها به نمایش در می آمد. در روش چاپ اپتیکی گزینه های بیشتری برای فیلمبرداری دوباره و ترکیب تصویرها با هم وجود داشت. فیلمبردار در موقع فیلمبرداری بخشی از عدسی را به کمک نقابی می پوشاند و به این ترتیب قسمتی از قاب تصویر را نور نمی داد؛ مسئول جلوه های ویژه در مرحله بعد این قسمت خالی را با نقاشی پر می کرد.

سبک‌های فیلمبرداری

در نخستین سال‌های دهه‌ی سی بیشتر فیلمبردارها در پی تصویر "نرمی" بودند که مهمترین گرایش سبکی سال‌های 1920 بود. اما در دهه‌ی 1930 حالت نرم تصویر از یک سو تعدیل و از سوی دیگر فراگیرتر شد. کارشناسان فیلمبرداری دیگر به اندازه‌ی سال‌های پیش از آن همه صافی یا نقاب‌های شیشه‌ای اندوده و تحریف‌کننده 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 فیلم‌ها 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 محدودی 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 خود "خانواده‌ی باشکوه آمبرسون" موفق شد 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 بنیادی تغییر نداد. کنش‌روایی و روان‌شناختی شخصیت‌همچنان در کانون این نوع فیلمسازی جای داشت و قواعد حفظ تداوم مکان‌همچنان مسلط باقی ماندند. صدا، رنگ، عمق میدان وضوح و دیگر فنون، سبک کلاسیک 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 وسیع‌تر 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 فیلم‌های موزیکال، داستانهایی درباره‌ی ماجراهای پشت صحنه‌ی دنیای موسیقی تعریف می‌کردند. موزیکال‌های اُپرت مانند هم بودند که داستانشان در مکانهای خیالی بود.

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

سینمای وحشت: در نخستین سال‌های 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 چنی، ساخته شده بود. **سینمای اجتماعی:** رکود اقتصادی توجه همگان را به مشکلات اجتماعی جلب کرد و بسیاری از فیلم‌های دهه‌ی 1930 غالباً با سبکی واقع‌گرایانه که از واقع‌گریزی 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 فیلم‌های اجتماعی هم کاسته شد.

فیلم گانگستری: ژانری که تا حدودی با فیلم اجتماعی در ارتباط بود، ژانر فیلم‌های گانگستری بود. هر چند در سینمای صامت هم گاهگاه فیلم‌هایی 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 می شود.

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 خیزی 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 درباره ی جنگ ساخته شدند، تحولات چشمگیری را از سر گذراندند. سرخوردگی از جنگ جهانی نخست به تمالات صلح طلبانه ای دامن زد که بر فیلم های دهه ی 1930 چیره بود. تا زمان حادثه ی پرل هاربر، بیشتر شهروندان ایالات متحده با ورود امریکا به جنگ مخالف بودند. اما بعد از حادثه پرل هاربر صنعت سینمای 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 لحن تبلیغات 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 دهه ی 1930، با رواج تمهیداتی که به صرفه جویی در کار ساخت آنها کمک می کردند، آنها به جزیی از همه برنامه های نمایش فیلم تبدیل شده بودند. "غول ها" و "کوچولو ها" همه به طور منظم سریال های کارتون خود عرضه می کردند، آنها این فیلم ها را یا از راه قراردادی که با یک شرکت مستقل داشتند تهیه می کردند یا در واحدهای تولید انیمیشن خود استودیو.

برخی از این سریال ها به شیوه ای فوق العاده استاندارد شده و دارای بازدهی بالا در سیستم های خط تولیدی ساخته می شدند. از سال 1930 تا نزدیک چهل سال پال تری مجموعه کارتونهای "تری تن" خود را دو هفته یک بار برای فاکس قرن بیستم تأمین می کرد. یونیورسال از سال 1929 تا 1972 کارتونهای والتر لانتز را عرضه می کرد؛ 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 می شدند، شرکت مستقلی که اختصاصاً کارتون تولید می کرد. در حالی که کلمبیا و شخصیت های مشهور کارتونی مانند کریزی، کت، اسکرابی، و دیگران تولید می نمود، دیزنی موفق شد در سال 1932 از کلمبیا جدا شود و فیلم هایش را توسط شرکت معتبر یونایتد آرتیستز توزیع کند. منتقدان چهار گوشه ی جهان این انیمیشن های کوتاه را که با حرکات سیال خود کمترین استفاده را از کلام می کردند، به عنوان پاسخی به مسائل سینمای ناطق پر حرف 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 آ.ر.ک.م را به عنوان توزیع کننده‌ی خود انتخاب کرد. حرکتی که باعث شد آ.ر.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 سال‌های جنگ کسب و کار هالیوود در اوج شکوفایی بود. این رونق از سال 1945 هم زمان کوتاهی ادامه یافت، اما در سال‌های 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 شکل‌های 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 جافتاده‌شان یا تقلیدی از نظام استودیویی هالیوود بود و یا واریاسیونی از آن.

طی این سال‌ها 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 تهیه‌کننده‌ی کوچک مستقل. برخی از شرکت‌ها، به خصوص شرکت‌های کوچک‌تر، کارشان را روی تولید فیلم‌های سهمیه‌ای بزن برویی متمرکز کرده بودند. برخی دیگر از استودیوهای بریتانیا تولید فیلم‌های 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 فیلم‌های گرانقیمت را در پیش بگیرند، با این امید که به بازار امریکا راه باز کنند. هرچند همه‌ی این شرکت‌ها تا حدودی با هم رقابت داشتند، اما در عین حال با یکدیگر الیگوپولی نه چندان مستحکمی را تشکیل می‌دادند. شرکت‌های بزرگ معمولاً به یکدیگر و به شرکت‌های مستقل کوچک‌تر فضای استودیویی اجاره داده می‌شدند. مقررات سهمیه بندی چنان بود که برای همه جا وجود داشت.

علاوه بر فیلم های سهمیه ای زن برویی تعدادی فیلم آبرومند با بودجه های متوسط هم ساخته می شد. بازیگران این فیلم ها معمولاً ستاره های تالارهای موسیقی مانند جرج فورمبی و جک هالبرت بودند. این ها در بریتانیا هواخواهان زیادی داشتند. اما طنز آنها به گونه ای بود که در جاهای دیگر درک نمی شد. 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 می ماند. اشتباهی تماشاگران ژاپنی برای تماشای فیلم همچنان سیری ناپذیر باقی ماند. در اواسط دهه‌ی 1930 کساد اقتصادی داشت از میان می رفت 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. موفقیت های 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 می شد و برای علایق سینما روهای پروپاقرص خوراک فراهم می کرد. 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 می کردند. 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 می کردند.

دولت از تولید فیلم های خبری، مستند، و فیلم هایی که به یکه بودن هنر ژاپنی می پرداختند حمایت می کرد. در اواسط سال 1942 چنین به نظر می رسید 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 بزرگی از چین 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 فیلم‌ها 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. تهیه‌کنندگان هندی در پی این بودند که از نظام استودیویی هالیوود تقلید کنند، اما نمی‌توانستند ادغام عمودی به شیوه‌ی الیگوپولی را محقق سازند. زنجیره سینماهای "مادان"، نیرومندترین شبکه سالن‌های سینمای کشوری در اواخر دهه‌ی 1920، کوششی در این زمینه کرد. در ابتدا تهیه‌کنندگان بر بازار مسلط بودند. در اواسط دهه‌ی 1930 شرکت‌های فیلمسازی هند سالانه 200 فیلم تولید می‌کردند؛ بیشتر این فیلم‌ها به زبان هندی بودند. هر چند در سال‌های 1930 و 1940 تعداد سالن‌های سینما هم افزایش پیدا کرد. اما رشد آنها با گسترش تولید و افزایش جمعیت شهرنشین برابری نمی‌کرد. سینما داران برای به دست آوردن محبوب‌ترین فیلم‌ها دیوانه‌وار با هم رقابت می‌کردند. شرکت‌های تولید فیلم با استفاده از روش "بلوک بوکینگ" (فروش درهم) اراده‌ی خود را بر سینما داران تحمیل می‌کردند. موفقیت فیلم‌ناطق هندی بیش از هر چیز مدیون صحنه‌های رقص و آواز آن بود. نمایش‌های عامه‌پسند 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. فیلم‌های "اسطوره‌ای" که بر اساس طرح‌هایی برگرفته از افسانه‌ها و حماسه‌های ادبی هند ساخته می‌شدند، از زمان پهلکه از ارکان سینمای هند محسوب می‌شدند. فیلم‌های "اجتماعی"، ملودرام‌هایی رمانتیک که در زمان معاصر می‌گذشتند، در اواسط سال‌های 1920 پا به میدان گذاشتند و در دوران سینمای ناطق به ژانر

مهمی بدل شدند. یکی دیگر از ژانرهای مهم سینمای هند فیلم های "ایثار گونه" بودند؛ داستان‌هایی درباره‌ی شرح احوال چهره‌های دینی. مقارن سال 1939 به نظر می‌رسید که صنعت سینمای کشور تندرست و سر حال است. اما رونق اقتصادی زمان جنگ این را هم نشان داد که وضعیت سینما همچنان متزلزل است.

چین: فیلمسازی در منگنه چپ و راست

دوران کوتاهی در دهه‌ی 1930 سرمایه‌گذاران چینی کوشیدند با وجود دشواری‌های بسیار نظام استودیویی کوچکی راه بیندازند. در سال‌های دهه 1920 تولیدات سینمایی چین میان شرکت‌هایی تقسیم شده بود که هر یک چند فیلمی را می‌ساختند و بعد از میدان رقابت بیرون رانده می‌شدند. نیاز بازار بیشتر از راه واردات فیلم‌های عمدتاً آمریکایی 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 هر حال، 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 چپ‌گرایان فعال در استودیوهای فیلمسازی ناچار شدند افکار خود را با ظرافت هرچه تماتر در فیلم‌ها بگنجانند. رهبر گروه فیلمسازان چپ، خیایان به مقام سرپرست بخش فیلمنامه نویسی شرکت مینگ‌خینگ رسید. در سال 1937، چنین به نظر می‌آمد که عناصر چپ‌گرای سینمای چین دوباره سر بلند می‌کنند. خیابان دوباره به استخدام مینگ‌خینگ 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 شرکت‌های تولید فیلم جز خین هوا (که آن‌هم 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 سال‌ها، 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. دولت ها سینما را چونان وسیله ای برای تبلیغات عقیدتی و سرگرمی به کار گرفتند و این هر دو کارکرد، در زمان جنگ هم ادامه یافت. کنترل دولتی شکل های گوناگونی به خود گرفت. دولت شوروی در سال 1919 دارای های صنعت سینمای کشورهایی را که اتحاد جمهوری های شوروی را تشکیل می دادند تصرف و آنها را ملی کرد. نخستین برنامه ی 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 جمهوری های 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 می داد. رئالیسم سوسیالیستی رویکرد زیبایی شناختی ای بود که در سال 1934 توسط کنگره ی نویسندگان شوروی طرح شد. نویسندگان و هنرمندان همه ی رشته ها موظف شدند در آثار خود به اهداف حزب کمونیست خدمت و از یک رشته اصول رسمی مبهم پیروی کنند. این سیاست تا اواسط دهه ی 1950 کمابیش به قوت خود باقی ماند. نظریه ی جدیدی به زودی در عرصه ی سینما هم به کار بسته شد. در "کنفرانس خلاقه سراسری گارگران 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 می نگریستند که در آن اهداف کمونیستی روشن بودند و پیشرفت سریع امکانپذیر بود. "چاپایف" در تبدیل فیلم زندگی نامه ای به

یک ژانر مهم هم نقش داشت. شخصیت‌های برجسته‌ای که از انقلاب حمایت کرده بودند می‌توانستند موضوع فیلم‌های زندگی نامه‌ای قرار بگیرند. ماکسیسم گورکی به عنوان بزرگترین نویسنده‌ی رئالیسم سوسیالیستی تبلیغ می‌شد و رمان او "مادر" که در سال 1906 نوشته شد، اساس فیلم سال 1926 پودوفکین بود که اثر نمونه‌ی این مکتب به حساب می‌آمد.

رئالیسم سوسیالیستی رویکرد زیبایی شناختی‌ای بود که در سال 1934 توسط کنگره نویسندگان شوروی طرح شد. ژدائف، از مقام‌های فرهنگی شوروی این موضوع را تشریح کرد. نویسندگان و هنرمندان همه رشته‌ها نیز موظف شدند در آثار خود به اهداف حزب کمونیست خدمت و از یک رشته اصول رسمی مبهم پیروی کنند. این سیاست تا اواسط دهه 1950 کمابیش به قوت خود باقی ماند. نظریه جدید به زودی در عرصه سینما هم به کار بسته شد.

هنرمندان ناچار بودند از سیاست رئالیسم سوسیالیستی هواداری کنند. استالین همچون دیکتاتور تمام عیار حکومت می‌کرد و سیاست‌های دولت با سرکوب خشن در همه زمینه‌ها جاری می‌شد. و از سال‌های 1920 سیاست "تصفیه" کادرهای حزبی دنبال می‌شد.

اصل محوری رئالیسم سوسیالیستی "پارتی‌ای‌نوست" بود که می‌توان آن را به تقریب به "ذهنیت حزبی" ترجمه کرد.

سینمای آفریقا در دهه 1980

آفریقا بیش از مناطق دیگر جهان سوم در شرایط توسعه نیافتگی باقی مانده بود. 10 درصد جمعیت جهان در آفریقا زندگی می‌کردند، اما تنها یک درصد از تولید و تجارت دنیا به این قاره اختصاص داشت. به خاطر همین فقر فراگیر بود که تا اواسط دهه 1970 در بیشتر کشورهای آفریقایی هیچ فیلم‌بلندی تولید نشده بود. جمعیت بسیاری از کشورهای قاره آندک و تعداد سالن‌های سینمایی 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 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 آفریقایی بود. کشورهای فرانسوی زبان شمال آفریقا 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-آفریقایی 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 گوستاگواراس، شاهد یک دوره شکوفایی بود. بر عکس آفریقای شمالی، تعداد کمی از فیلم‌های آفریقای سیاه در حال و هوای بازار انبوه بودند. کارگردان نیجریه‌ای الا بالوگون فیلم‌های موزیکال بر اساس تئاتر یوروبا تولید کرد. فیلم‌هایی با جهت‌گیری عامه پسند کمتر، عمدتاً از کشورهای فرانسوی زبان آفریقا، در سطح بین‌المللی هم جلب توجه کردند. فیلم‌های آفریقای سیاه ککه در دهه‌های 1970 و 1980 در جشنواره‌ها نشان داده می‌شدند، راه‌هایی برای یک سینمای پسا استعماری پیش می‌نهادند. مخاطبان بین‌المللی البته برخی از ظرافت‌های فرهنگ بومی و اشاره‌های خاص را نمی‌گرفتند، اما تقابل‌های تکرار شونده در این فیلم‌ها- 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 سال‌های 1980 حجم تولید در کشورهای آفریقایی سیاه به ده فیلم در سال محدود ماند.

سینمای آلمان تحت حکومت نازی‌ها

با وجود اینکه بسیاری از فیلمسازان آلمانی در سال‌های 1920 کشورشان را به قصد هالیوود ترک کردند، در فاصله‌ی سال‌های 1930 تا زمان به قدرت رسیدن نازی‌ها در سال 1933 چندین فیلم مهم در آلمان ساخته شد. برخی از این فیلم‌ها کار کارگردان‌های پیشکسوت دوران سینمای صامت بود، اما برخی دیگر را کارگردان‌های تازه به میدان آمده ساختند. هرچند آلمان با حکومتی نسبتاً لیبرال از جنگ جهانی دوم بیرون آمد، در طول سال‌های دهه‌ی 1920 جوّ سیاسی کشور به سمت راست گروید. در سال 1933

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

ایدئولوژی نازی بر ناسیونالیسم افراطی استوار بود. حکومت نازی تأثیر عمیقی بر صنعت فیلمسازی گذاشت. با این همه، تعداد فیلم های تولید شده در آلمان تقاضای کنترل را برآورده نمی کرد، و تولید فیلم با شروع جنگ در سال 1939 سقوط کرد. اما نازی ها در کنترل نوع فیلم هایی که ساخته می شد موفق تر بودند. مشهورترین فیلم های ژانر "دشمن" چند فیلم بلند ضدیهودی بودند. سنت موزیکال های 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 آدم هایی که در ساخت فیلم های نازی مشارکت کرده بودند چه بکنند. "گوبلز" کارش از مجازات گذشته بود؛ او در زمان سقوط برلین خودکشی کرده بود. برخی از فیلمسازان از آلمان فرار کردند. کارل ریتر، کارگردان "جی، پی، یو" و یکی از محبوب ترین کارگردان های دوران نازی ها، به عنوان تبعیدی به آرژانتین رفت.

ویت هارلان تنها فیلمسازی بود که به طور رسمی علیه اش کیفرخواست صادر و محاکمه شد. مدارک قابل ملاحظه ای وجود داشت حاکی از اینکه "زیویس جهود" برای تحریک یهودیان به اردوگاه های مرگ به نمایش عمومی در آمده است. تعیین اینکه چنین فیلمسازی تا چه اندازه با دل و جان با نازی ها همکاری می کردند عملاً دشوار است. تردیدی نیست که تعدادی از آنها در دفاع از خود واقعیت را تحریف کردند. با اینکه او خود شخصاً فیلم "المپیا" را تأمین مالی کرده بود، در حالی که مقدار معتنا بهی سند و مدرک وجود دارد که خلاف این را ثابت می کند.

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 سال‌های 1931 تا 1933 اقداماتی برای حمایت از سینما اندیشیدند و دولت نیز سوبسیدهایی متناسب با فروش گیشه برای فیلم‌ها در نظر گرفت و دیدگاه‌های فردی دولت را به اتخاذ سیاست‌های جدیدی وا داشت.

سرمایه‌گذاری دولت در صنعت فیلمسازی برای سینمای ایتالیا اعتبار جهانی به همراه آورد. بی‌ینال هنری ونیز، همین‌طور جشنواره سینمایی ونیز، نام ایتالیا را به عنوان کشوری مدرن و جهان‌وطن بر سر زبان‌ها انداخت. مؤسسه‌ی LUCE که تولید فیلم‌های 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 سال‌های 1940 تا 1942 به سینمای آن رونق بخشیده بود. یک جریان سینمایی نو پا به پای گذشته، به سنت‌های متأثر سده‌ی نوزدهم نظر داشت. این جنبش را به خاطر کشش‌های تزیینی و دوری جستن از واقعیت‌های اجتماعی، "کالیگرافیسیم" 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 فیلم‌هایی را که در کشور تولید می‌شد پیش از نمایش شخصاً می‌دید، اما تقریباً هیچگاه نمایش فیلمی را ممنوع نکرد.

فیلمسازان مشتاق تحت تأثیر فیلم‌ای جنبش مونتاژ شوروی که در "مرکز تجربی" نمایش داده می‌شدند، رئالیسم شاعرانه‌ی فرانسه، و کارگردان‌های 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

رنالیسم 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 سال‌های 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 راست‌گرایی در ویشی واقع در جنوب فرانسه مستقر شد. تولید فیلم در فرانسه از روزهای با شکوه پیش از جنگ جهانی اول که پرده‌های سینماهای جهان در تسخیر سینمای فرانسه بود به شدت افت کرده بود. بخش تولید سینمای فرانسه، حتی بیش از دهه‌ی بیست، در دست شرکت‌های کوچک بود. دو شرکت از بزرگترین شرکت‌های فیلمسازی که در جریان ادغام‌های 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 فیلم‌های مهم فرانسه در دهه‌ی 1930 تولیدات استودیویی با کیفیت بالا بودند. برخی از این‌ها اقتباس‌های ادبی بودند، مانند "جنایت و مکافات" براساس رمان "داستایوفسکی" که در سال 1935 توسط پی‌یر شنال اجرا شد. تعداد قابل توجهی از فیلم‌های فرانسوی با کیفیت این دوره را فیلمسازان خارجی، به خصوص آلمانی‌ها، 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، فیلم‌هایی هم بودند که تأکیدشان بر رئالیسم زندگی روزمره بود. یکی از برجسته‌ترین فیلم‌ها از این دست که نگاهی از سر همدردی با بچه‌ها دارد "مادرانه" ساخته‌ی ژان بنوآلوی و مری اپستین است.

این فیلم یکی از فیلم‌های انگشت شمار درباره‌ی مستعمره‌های فرانسه در شمال آفریقا 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 فیلم‌های 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 دووویو، 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 آلمانی‌ها 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. تهیه‌کنندگان 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 سخت‌تر بود. در جنوب فرانسه تنها چند استودیوی کوچک وجود داشت. هزینه ساخت برخی از این فیلم‌ها به طور پنهانی از منابع مالی یهودی و امریکایی تأمین می‌شد و برخی دیگر از فیلم‌ها را سرمایه‌داران ایتالیایی به صورت علنی تأمین مالی می‌کردند. چون ورود فیلم‌های امریکایی، بریتانیایی و فرانسوی از حکومت ویشی ممنوع بود، نمایش فیلم در انحصار آلمانی‌ها قرار گرفت. بیشتر فیلم‌هایی 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 فیلم‌های این دوره در مقوله فیلم‌های "پرستیژی" جای می‌گیرند، چیزی نزدیک به آنچه در سال‌های بعد "سینمای باکیفیت" نام گرفت. این فیلم‌ها با دکورهای باشکوه و ستاره‌های 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 فیلم‌ها را هم می‌شد چنین تفسیر کرد که از مقاومت در برابر اختناق سخن می‌گویند. این‌ها

تمثیل‌های مبهمی درباره‌ی سلطه‌ناپذیری فرانسویان بودند. مارسل لربیه که از چهره‌های مهم جنبش امپرسیونیستی دهه 1920 فرانسه بود، شخصی‌ترین فیلم خود تا آن زمان را به نام "شب خیالی" (1942) ساخت. خیالپردازی واقع‌گرایز از گونه‌ای رمانتیک‌تر و سیاه‌تر در دو فیلم از فیلم‌های اواسط دوران جنگ به نام‌های "مهمانان شب" و "بازگشت ابدی" هوایدا است که از ساخته‌های 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 آنها 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 بین‌المللی، بسیاری از فیلم‌سازان را که گرایش‌های چپ روانه داشتند واداشت کارشان را هرچه سیاسی‌تر کنند. در سال‌های 1920 و اوایل سال‌های 1930، فیلم‌های شوروی، به خصوص فیلم‌های جنبش مونتاز، بینندگان خود را در سراسر جهان تکان می‌دادند. برخی از بینندگان این فیلم‌ها صرفاً به نوآوری‌های سبکی آنها علاقمند بودند، اما برخی دیگر آنها را چونان نمونه‌های نیرومند سینمای چپ تلقی می‌کردند. فیلم‌سازان سیاسی آمریکا شروع به برخورد با موضوعاتی چون فقر و نژادپرستی کردند. گروه‌های 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 فیلم‌های دهه 1920 شوروی به آن وارد شدند. علاوه بر این، با افزایش نفوذ احزاب سیاسی راست آلمان مانند نازی‌ها در اواخر دهه 1920 و اوایل دهه 1930، حزب کمونیست و سایر گروه‌های چپ‌گرای کشور هم فعال‌تر شدند. در سال 1926 تشکیلات "اعانه بین‌المللی کارگران" که سازمانی کمونیستی بود با هدف کمک به

رشد اتحاد جمهوری های شوروی به قصد توزیع فیلم های شوروی شرکتی سینمایی به نام "پرومیتئوس" تأسیس کرد.

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

سینه کلپ ها و گروه های فیلم سازی سوسیالیستی به خصوص در بریتانیا فعال بودند. این امر تا حدودی واکنشی بود در برابر این واقعیت که در این کشور سانسور شدید مانع از نمایش عمومی شوروی و سایر فیلم های چپ می شد. در اکتبر 1929، تعدادی از اتحادیه های صنفی کمونیستی "فدراسیون انجمن فیلم کارگری" را بنیان گذاشتند تا شکل گیری چنین باشگاه هایی را تشویق کنند. جنگ داخلی اسپانیا در سال 1936 شروع شد؛ زمانی که فرانسیسکو فرانکو، رهبر فاشست های این کشور، قیامی علیه حکومت جمهوری خواه 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 طرح های تحت حمایت دولت روی آوردند. در حالی که حمایت ادارات دولتی از فیلم مستند در امریکا عمر کوتاهی داشت، در بریتانیا در اوایل دهه ی 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 مدت ها تاریخ نگاران سینما توجه زیادی به این رگه " رئالیستی" سینمای بریتانیا می کردند 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 می کرد 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 دولت های سرمایه داری را آماج حملات خود قرار داده بودند دریافتند که باید به موضع حمایت از نبرد علیه فاشیسم روی بیاورند. پس از آنکه دامنه ی جنگ به امریکا کشید، دولت امریکا مستقیماً از هالیوود خواست فیلم هایی در حمایت از جنگ بسازد و پنتاگون از فرانک کاپرا، کارگردان برجسته ی استودیو کلمبیا، خواست تعدادی فیلم تبلیغاتی در حمایت از جنگ بسازد. خود کاپرا با درجه ی سرگرد وارد خدمت نظام شد. چیزی نگذشت که دیگر کارگردان های هالیوودی هم به خدمت نظام وارد شدند. از جمله ویلیام

وایر 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 فیلم‌های مرتبط با جنگ بود. برخی از اعضای این واحد مستند سازانی بودند که با گریسون کار کرده بودند. در آلمان نیز فیلم‌های آشکارا تبلیغاتی، بخش نسبتاً کوچکی از تولید سینمایی آلمان را در سال‌های 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 بین‌المللی

بعد از روزهای پر رونق سینمای آوانگارد در سال‌های 1920، در دهه‌ی 1930 شاهد نوعی سقوط این گونه سینما بودیم. هزینه‌های بالاتر فیلم‌سازی ناطق برخی از فیلم‌سازان را برای تجربه در سینمای ناطق منصرف ساخت. گروه دیگری از فیلم‌سازان به فیلم‌های مستند نوع سیاسی‌تر روی آوردند. در اواخر دهه‌ی 1920 و اوایل دهه 1930، در ایالات متحده نظام حمایتی کوچکی برای فیلم‌سازان آماتور شکل گرفت. فیلم‌های روایی تجربی چند سمت و سوی متمایز در پیش گرفتند. در سال 1930، شاعر و نقاش فرانسوی ژان کوکتو نخستین فیلم خود را به نام "خون شاعر" ساخت. لوئیس بونوئل به عنوان "ناظر" استخدام شد تا در ام.جی.ام فیلم‌سازی را بیاموزد. بعد از آن، بونوئل به عنوان تدوین‌گر و کارگردان مشترک روی تعداد 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. برخی از برجسته‌ترین فیلم‌های تجربی سال‌های 1930 از فنون انیمیشن استفاده کردند. این امر تا حدودی معلول این واقعیت بود که فیلم انیمیشن هزینه دکور، بازیگر، و دیگر لوازم ضروری فیلم زنده را نداشت. بیشتر انیماتورهای اروپایی از انیمیشن سنتی که بر روی طلق کار می‌شد، پرهیز می‌کردند؛ شاید به این دلیل که این تکنیک را با تجاری‌گرایی هالیوود مرتبط می‌دانستند. اما در عوض، راه‌های اصیل دیگری پیدا کردند تا بتوانند فریم به فریم حرکت را بیافرینند. نخستین سال‌های دهه‌ی 1940 برای سینمای تجربی ایالات متحده سال‌های گذاری بود. هانس ریشر به نیویورک آمد و "سیتی کالج اینستیتوت آو فیلم تکنیکز" (City College Institute of Film Technique) را در سال 1943 راه انداخت. جایی که او بر آموزش ژانرهای

مختلف فیلمسازی نظارت می کرد. 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 فیلم سازان چپ غالباً ناچار بودند با فائق آمدن با دشواری های 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 سال‌های 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 تولیدکننده فیلم در سال‌های بعد از جنگ شاهد افزایش تعداد تماشاگران به ارقام بی‌سابقه‌ای بودند. اما سرانجام، نخست در ایالات متحده در اواخر دهه‌ی 1950 و بعد در بیشتر کشورهای اروپایی میزان حضور در سالن‌های سینما به صورت فاجعه‌آمیزی کاهش پیدا کرد. ایالات متحده برای برگرداندن تماشاگران به سینما به راه‌های بسیاری متوسل شد: فیلم رنگی، پرده عریض، و فیلم‌های "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 می‌آزمود. 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 تولیدکنندگان 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 جشنواره ها بیش از پیش نظرها را به خود جلب می کردند. گردش این فیلم ها به اضافه ی ریشه های عمیق آنها در سنت های هنری، منتقدان و تماشاگران را ترغیب کرد سینما را چون هنر کارگردان تلقی کنند. این چارچوب ارجاعی تازه که فیلمساز را چونان مؤلف تلقی می کرد بر شیوه ی ساخت و مصرف فیلم ها در دوره ی بعد از جنگ تأثیر به سزایی داشت. نزدیک اواخر دهه ی 1950 در سراسر دنیا نسل جدیدی از فیلمسازان به میدان آمدند. آنها که از فکر مؤلف بودن فیلمساز و بیان دنیاهای شخصی خویش نیرو می گرفتند، "موج نو" ها و "سینما جوان" هایی به وجود آوردند که از نظر فرم تجربه گرا 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 سال‌های 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 اندازه‌های اقتصادی نوید بخش به نظر می‌رسید. از سال‌های 1910 استودیوهای هالیوود با همکاری یکدیگر گسترش پیدا کرده و یک الیگوپولی پدید آورده بودند که صنعت سینمای کشور را هدایت می‌کرد. 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 فیلم‌های خود، تماشاگران را از اتاق‌های پذیرایی بیرون بکشند و به سینماها برگردانند. همان‌طور که استودیوهای هالیوود از تعداد فیلم‌هایی که تولید می‌کردند می‌کاستند، اهمیت تولید مستقل افزایش پیدا می‌کرد. سیل تولیدات مستقل وجهی از یک راهبرد گسترده‌تر بود. فیلم‌های "بهره‌کش"، فیلم‌های وارداتی، و موضوعات مخصوص بزرگسالان که در فیلم‌های تهیه‌کننده‌های مستقل مطرح می‌شدند، طبیعتاً مشکلاتی پیش آوردند.

داستان‌ها، سبک‌ها، و ژانرها

تلویزیون تهدیدی بود برای برخی برنامه‌های همیشگی سالن‌های سینما. مثلاً بعد از اینکه معلوم شد تلویزیون برای نمایش فیلم خبری خیلی کارا تر و بی‌واسطه‌تر است، این فیلم‌ها از برنامه سینماها کنار گذاشته شدند. فیلم‌های انیمیشن آهسته‌تر سینماها را ترک کردند. در دهه‌ی بعد از جنگ هنوز فیلم‌های کوتاه کارتون در برنامه‌ی سینماها بودند. بعد از چند سال اول، شرکت‌های هالیوودی، به عنوان شرکت‌های 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 در این سبک پیدا شد.

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

باشد. فیلم های ترسناک و علمی-تخیلی ارزان تر تکنولوژی را در نبرد با طبیعت ناشناخته به تصویر می کشیدند.

فیلم های ارزان تر برای اینکه بتوانند با مقیاس جدید هزینه ها رقابت کنند. باید نقاط خاص خود را پیدا می کردند. مثلاً فیلم های جنایی خشن تر شدند. چند تن از کارگران های 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 فیلم سازی خودش به نام "آرگوسی" فیلم تولید می کرد، هنوز برجسته ترین 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 -ترتدام، کلن، درسدن- با خاک یکسان شده بودند. همه ی 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 می کرد. 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 استعداد های داخلی به میدان بیایند. 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 نمونه ی خوبی است برای مطالعه موردی در این زمینه که ایالات متحده چگونه می توانست 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 نمونه ی 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 سلطه ی فیلم های امریکایی یکی از راهبردها که در سال های بین دو جنگ هم به کار گرفته شده بود، عبارت بود از تعیین سهمیه هایی برای کل زمان پرده ای که باید به فیلم های امریکایی یا تولیدات داخلی اختصاص می یافت. 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 می کردند و در جشنواره های جهانی اعتبار و افتخار کسب می کردند. جمعیت رو به رشد جوانان به چیزهایی علاقه نشان می دادند 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 می شد. 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 "تکانه ای امر نو" را می داد، نشاط تازه ای به دست آورد.

مهم ترین جریان فیلمسازی این دوره در فاصله ی سال های 1945 تا 1951 در ایتالیا پدید آمد. نئورئالیسم جنبش اصیل و واحدی که زمانی پنداشته می شد 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 درباره ی نئورئالیسم، روزنامه نگاران و فیلمسازان به بحث در این زمینه پرداختند که ماهیت جنبش برآستی 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 بین‌المللی 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 فیلم‌ها را به لهجه "رسمی" کاستیلی اجباری ساخته و ساخت فیلمهای خبری و مستند را به انحصار دولت درآورده بود. در اوایل دهه‌ی 1950 جریان‌های مخالفی پیدا شدند. متناسب با افزایش اعتبار بین‌المللی کارهای برلانگا، باردیم و دیگران، فرهنگ سینمایی متفاوتی در اسپانیا پیدا شد. رشد سینه کلوب‌ها در دانشگاه‌های مختلف به کنفرانس سالامانگا در سال 1955 انجامید. در این رویداد فیلمسازان، منتقدان و دانشگاهیان گرد هم آمدند تا درباره‌ی آینده‌ی سینمای اسپانیا بحث کنند. باردیم 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. باردیم بعد از این اظهارات به هنگام فیلمبرداری "خیابان اصلی" دستگیر گردید اما بعد از اعتراضات بین‌المللی آزاد شد. مباحثات سالامانگا صنعت سینمای اسپانیا را دگرگون نکرد، اما فیلمسازان را ترغیب نمود مرزهای بردباری سیاست‌های دولتی را بیازمایند. این مقاومت با وجود شرکت تولید فیلم UNINCI که در سال 1951 پایه‌گذاری شد و فیلم "خوش آمدی آقای مارشال" را تهیه کرده بود، تقویت می‌شد. در سال 1957 باردیم به هیأت مدیره‌ی 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 با این اصلاحیه فیلمنامه بهتر شد. ویریدیانا بالاترین جایزه جشنواره کن را نصیب خود ساخت. اما وقتی مقامات کلیسا اعلام کردند فیلم کفرآمیز است، دولت اسپانیا نمایش مشهورترین فیلم اسپانیایی دوران بعد از جنگ را در کشور ممنوع ساخت. UNINCI منحل شد. طغیان فیلمسازان و منتقدان جوان از حد مجاز گذشته 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 می داد، توجه را به فیلمسازان 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 جشنواره ها کمک کردند که فیلم ها مخاطب بین المللی پیدا کنند.

پیش از اشغال فرانسه به دست نازی ها، صنعت سینمای فرانسه از تعداد زیادی شرکت های کوچک تشکیل شده بود که غالباً به قصد تولید یک فیلم تشکیل می شدند. پاته و گومون، شرکت های فیلمسازی عمده فرانسه که ساختار ادغام عمودی داشتند، خودشان تعداد اندکی فیلم تولید می کردند. آنها امکانات استودیویی به شرکت های دیگر اجاره می دادند و خود بیشتر در نقش توزیع کننده و نمایش دهنده فعالیت می کردند. 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 دهه ی 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 تأثیر 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 سال‌های جنگ انجام دادند. دانمارک در دهه‌ی بعد از 1919 صنعت سینمای نیرومندی داشت، اما در جنگ جهانی جهانی اول موقعیت بین‌المللی خود را از دست داد. در اواخر دهه 1930، تا حدودی از برکت سیاست‌های 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 اقتصادی 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 آگوست استریندبرگ سوئدی، تئاتر اسکاندیناوی را به شهرت جهانی رسانده بودند. هر دو نمایشنامه‌نویس کشتی‌یه سمت تخیل و اکسپرسیونیسم داشتند و نمایشنامه‌هایشان غالباً از نمادهای پیچیده برای بیان وضعیت روحی و عاطفی شخصیت‌ها بهره می‌گرفتند. 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 می‌ساخت. از فیلمسازانی که با گرایش‌های مدرنیستی مشخص می‌شوند 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 فیلمنامه اش 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 کامرشیپیل اولیه را بسط داد. در نمایشنامه ی استریندبرگ شخصیت ها خاطرات خود را در تک گویی ها تعریف می کنند. 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 سال‌های جنگ پایین آمد، چون کارکنان استودیو‌ها به جبهه‌های جنگ اعزام شدند و امکانات استودیوها در خدمت اهداف نظامی به کار گرفته شد. با وجود این حضور انبوه تماشاگران در سینماها در سال‌های جنگ باعث رونق صنعت فیلمسازی شد. شرکت‌های اصلی، "سازمان رنک" و "اسوشیتد بریتیش پیکچرز کورپوریشن" حوزه‌ی فعالیت خود را افزایش دادند. در سال 1944 با عنوان "گرایش‌هایی به سوی انحصار در صنعت سینما" توصیه شده بود از قدرت‌های شرکت‌های بزرگ کاسته شود. این گزارش که با نام گزارش پالاشه معروف شد، سال‌ها در کانون بحث‌ها و مناقشات بود. اما کسی به آن عمل نکرد؛ چون به نظر می‌آمد صنعت سینمای کشور از سلامت برخوردار است. تعداد تماشاگران همچنان بالا می‌ماند؛ از این نظر سال 1946 پرتماشاگرترین سال سینمای انگلستان در تمامی تاریخ آن بوده است. تعداد هرچه بیشتری فیلم انگلیسی ساخته می‌شد و کیفیت فیلم‌ها در حدی بود که در داخل کشور محبوبیت به دست می‌آوردند و در خارج هم می‌توانستند رقابت کنند. علاوه بر این چون "رنک" برای تأمین خوراک سالن‌های سینمای خود به تعداد زیادی فیلم نیاز داشت، از تعدادی از تولیدکنندگان مستقل کوچک حمایت می‌کرد. رنک ارتباطاتی هم با استودیوهای بزرگ آمریکا داشت. فیلم‌های انگلیسی به بازارهای آمریکایی وارد می‌شدند و اکثراً با استقبال خوبی هم روبرو می‌شدند. چند سالی چنین به نظر می‌آمد که رقابت بین شرکت‌های آمریکایی و انگلیسی فروکش کرده است. اما چیزی نگذشت که گرفتاری‌ها شروع شد، هزینه‌ها افزایش یافت، تعداد اندکی از فیلم‌ها سود آور بودند و فیلم‌های هالیوودی 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 گرفته اند، ادامه دادند. طبق معمول تعدادی از فیلم های انگلیسی این دوره اقتباس هایی ادبی با شرکت بازیگران مشهور بودند. در اواسط دهه ی 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 می شدند رفتند. این تحولات راه را برای کارگردان هایی که علیه سینمای سخته رفته ی 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 فیلم‌های وارداتی از غرب اندک بود- مسلط بود و در برخی مناطق دیگر هم تأثیراتی داشت.

شصت درصد فیلم‌های باند، خارج از دنیای غرب و بلوک شوروی تولید می‌شد. ژاپن به تنهایی 20 درصد فیلم‌های دنیا را تولید می‌کرد. باقی از هندوستان، هنگ کنگ، مکزیکو، و دیگر کشورهای کمتر صنعتی می‌آمد. یک چنین رشد خیره‌کننده‌ای 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 فیلم‌هایی که هر یک از این کشورها تولید می‌کرد از تولید سالیانه‌ی هر یک از کشورهای اروپایی بالاتر بود. بیرون از بلوک شرق، آسان‌ترین گزینه نظام صنعتکاری مبتنی بر شرکت‌های کوچک بود. در برخی کشورهای جدید مانند غرب بیشتر فیلم‌ها در ژانرهای عامه‌پسند بودند: فیلم‌های اکشن و حادثه‌ای، فیلم‌های عشقی، کمدی، موزیکال، ملودرام، و اقتباس‌هایی 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 فیلم‌ها، صنعت سینمای بومی کنترل بازار داخلی را محکم در دست داشت. سینمای ژاپن در سطح بین‌المللی هم شکوفا شد. فیلم‌های تاریخی که در دوره‌ی اشغال ممنوع بودند بلافاصله بعد

از عزیمت امریکایی ها در سال 1952 باز ظاهر شدند. فیلم های اولیه دوره بعد از جنگ میزوگوچی همچنان از برداشت های بلند استفاده می کنند.

در دهه های بعد فیلم های دوره ی بعد از جنگ اُزو هم چنین رنگ و بویی به خود می گرفتند. اُزو بعد از ساختن چند شومین-گکی با حال و هوای رئالیستی همکاری خود را با "فیلمنامه نویس، کوگو نودا" را شروع کرد. آرامش مشابهی بر سبک دیداری فیلم های اُزو حاکم است. فیلم های وی تابع قواعدی هستند که خود وی در سال 1930 وضع کرد. اما با استعدادترین کارگردان ژاپنی که بعد از جنگ به شهرت پر دامنه ای دست یافت آکیرا کوروساوا بود . و همانند بسیاری از کارگردان های ژاپنی کار خود را به عنوان فیلمنامه نویس و دستیار کارگردان شروع کرد. فرهنگ سینمایی غرب از فیلم "راشومون" کوروساوا، هم به 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 به تحکیم حوزه های نفوذ خود کردند. شوروی در معاهده‌ای که در سال 1939 با هیتلر بسته بود جمهوری های بالتیک را به دست آورده بود. در سال 1945 در یالتا کنترل موقت اراضی تحت اشغال شوروی، که شامل آلمان شرقی، بیشتر اروپای شرقی و مغولستان می‌شد، به استالین داده شد. حزب کمونیست به سرعت تسلط خود را بر هنرها برقرار کرد. سیاست سوسیالیسم رئالیستی از دهه‌ی سی هم سخت تر شد. نویسندگان یا نمایشنامه نویس باید قهرمانی و میهن پرستی کمونیستی را تأیید می‌کرد. هیچ ایهامی درباره‌ی انگیزه‌ها و اهداف شخصیت‌ها پذیرفتنی نبود و گرایش‌های فیلمسازی اروپای غربی، به خصوص نئورئالیسم، نمی‌توانند هیچ تأثیری بر سینمای شوروی بعد از جنگ جهانی داشته باشند. بیشتر فیلمسازان پیشکسوت دهه 1920 منفعل شدند. همه‌ی کارگردان‌ها در معرض انتقاد قرار داشتند و بنابراین همه سبکی یک شکل انتخاب می‌کردند. گرایش‌های گزافه آمیز سینمای زمان جنگ به اوج خود رسیدند. بسیاری از کارگردان‌های نسل قدیم به تولید فیلم‌های آموزشی و ایدئولوژیک ادامه دادند، اما چون شعار "برای جوانها جایی باز کنید" به شعار عمومی تبدیل شد، تعدادی از فارغ التحصیلان مدرسه سینمای دولتی VG12 توانستند کار حرفه‌ای خود را شروع کنند. در سال 1956 خروشچف با شجاعت تمام به سیاست‌های مستبدانه‌ی استالین تاخت. او به طور خاص به سینما به عنوان یکی از محل‌های اصلی "کیش شخصیت" اشاره کرد و فیلم‌هایی 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" نو را نمایندگی می‌کنند. "لک لک‌ها پرواز می‌کنند" ساخته‌ی کارگردان قدیمی میخائیل کالاتازوف برخوردی فارغ از قهرمان سازی‌های معمول به اوضاع جبهه‌ی داخلی می‌کنند. در اواخر دهه 1940

تفاوت‌های روان‌شناختی غالباً "بورژوازی" تلقی می‌شدند، اما "لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند" نشان می‌داد که حالا دیگر این گونه تضادها از تأیید مقامات برخوردارند. "لک‌لک‌ها پرواز می‌کنند" و "حماسه‌ی یک سرباز" یک نوع میهن‌پرستی سنتی‌تر، اعتماد به رهبران آباء و اجدادی و صحنه‌های نبرد عظیم را به نمایش می‌گذارند. با این همه این فیلم‌ها از ریاضت‌کشی پیوریتانی متداول و جزم‌گرایی حزبی در می‌گذرند و نوعی "رنالیسم سوسیالیستی با چهره‌ی انسانی" عرضه می‌کنند. با پایان این دهه، فیلم‌های شوروی اعتبار خود را در سطح جهانی بازیافتند. در سال 1958 بخش دوم "ایوان مخوف" به نمایش در آمد و با تحسین روبه‌رو 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 همه ی این کشورها فیلم هایی تولید می شدند 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" ساخته ی زولتان فابری در شرح ماجرای کارگران معدنی که در یک حادثه به دام افتاده اند، گرایشی نئورئالیستی به نمایش گذاشت. برخی از فیلمسازان هم سینمای کارتون را گریزگاهی از ژدانفیسیم 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 سلطه ی 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 نوحواهی افزون تری نسبت به آنچه در شوروی معمول بود به نمایش گذاشتند. "آب شدن یخ ها 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 یخ‌ها" تنها کمی بیش از چکسلواکی طول کشید. بین سال‌های 1945 و 1958 سه کارگردان مهم این کشور توجه بین‌المللی 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 دست‌نشانده‌ای تشکیل دادند. طی دهه 1950 "مکتب لهستان" به برجسته‌ترین سینمای اروپای شرقی بدل شد. آندرئی مونک، از فارغ‌التحصیلان 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 نمی داد، فیلم هایی از شوروی و دیگر کشورهای کمونیستی وارد می شد. 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 می کرد. 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 نمی کرد. افزایش مالیات بر بلیط سینما تنها باعث شد تهیه کنندگان دیوانه وار تر از پیش در پی فیلم های پر فروش باشند. تقریباً همه ی فیلمسازان در چارچوب سنت عامه پسند کار می کردند. 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 قرار گیرند. بلافاصله 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 گریخته خودی نشان می داد. در آمریکای لاتین هم مانند اروپا سینه کلوب ها در اینجا و آنجا سبز می شدند. تأثیر نئورئالیسم ایتالیا تا حدودی حس می شد. سینمای هنری به شیوهی اروپایی چشمگیرتر از همه در آرژانتین شکل گرفت، کشوری که 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 پذیرفته اند، اما در فرهنگ سینمای اروپا این اندیشه با قوت هر چه تمامتر در سال های پس از جنگ مورد بررسی 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 می کردند 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 می دادند. 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 افتاده ای 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 بگنجانند. 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 قهرمانانه ای یافتند که به ارزشهای 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 سینماگران مؤلف قدیمی، دست به نوآوری های 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 مجموعه ای 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. کارگردان های جوان استفاده از برداشت بلند، یکی از گرایش 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 می کردند که نوعی ابهام روایی پدید می آمد. حالا دیگر بیننده به آسانی نمی توانست بگوید کدام یک از این شیوه ها پایه و اساس بازنمایی رویدادها هستند. چون داستان های فیلم ها حالت نان مُتَعین 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 قصه ی فیلم درباره ی 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 می کردند. در اواخر دهه ی 1950 در فرانسه آرمان گرایی و جنبش های سیاسی سال های بعد از جنگ جای خود را به فرهنگی غیر سیاسی داد که مصرفی و تفننی بود. نسل نو فرانسه "موج نو" خوانده می شد، موجی که به زودی زمام امور کشورها را در دست می گرفت. بسیاری از این جوانان نشریات سینمایی می خوانند و در برنامه های نمایش فیلم در سینه کلوبها و سینماهای موسوم به "هنر و تجربه" شرکت می کردند. آنها آمادگی تماشای فیلم های نا متعارف تر از فیلم های "سینمای کیفیت" را داشتند. تصویر رمانتیک کارگردان جوانی که برای ساختن فیلم شخصی خود با صنعت سینمای متعارف کشورش در می افتد، تا حدود زیادی از "موج نو" سینمای فرانسه گرفته 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 آرمانو آلمی 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 بیانیه‌ای 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، دوره ی "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 دهه ی 1950 اقتصاد

کشورهای اروپایی شرقی نیرو گرفت و این کشورها در صدد 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. کارگردان‌های جوان چک که بیشترشان فارغ‌التحصیلان 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 می‌شناختند 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، کوشش‌هایی هم در زمینه‌ی یافتن رویکرد صوری پیچیده‌تری مشابه نمونه‌های رنه، فلینی یا رب-گریه در جریان بود. در سال‌های 1960 تا 1961 و سال‌های 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 مطلب‌هایی می‌نوشتند و مقاله‌هایی از مجلات خارجی ترجمه می‌کردند.

در اوج جریان "فیلم نو" یعنی سال‌های 1963 تا 1968، گروه‌های 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 فیلم‌های تروفو و گدار به پاریس می‌رفتند... در آن زمان خیلی‌ها از آن‌ها تقلید می‌کردند، اما این کار نوعی

آزاد سازی بود." با این همه، بدون شرایط مساعد تولید، این گونه تأثیر پذیری ها نمی توانست چندان منشاء اثر باشد. با آزادی نسبی صحنه سیاسی و فراگیر شدن تلویزیون، تولید نامتمرکز شد. سینمای نو در مجارستان هم مانند کشورهای دیگر دو نسل را در بر می گرفت. در اوایل دهه 1960 کارگردان های قدیمی تر مانند کارولی ماک، زولتان فابری، و ایشتوان گال از فرصت های تازه استفاده کردند. برای نمونه، ایشتوان ژابو فیلم های خود را به عنوان "اتو بیوگرافی یک نسل" معرفی می کرد. "عصر رویاپردازی در روز روشن" تصویری از یک قدرت سوسیالیستی نو ترسیم می کند. ژابو گاهی با استفاده از تکنیک های موج نویی مانند حرکت آهسته ی شاعران، جلوه ای رمانتیک می بخشد.

موج نو در ژاپن و بریتانیا

استودیوهای ژاپنی خیلی زود با فرهنگ نسل جوان همراه شدند. در اواسط دهه 1950 فیلم های شمشیر بازی دوباره جان گرفته بودند. شو چیکو، محافظه کار ترین استودیوی ژاپن، متوجه پیروزی خود در زمینه 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 کار فیلم های موج نو ژاپن با تحسین منتقدان روبرو شدند و بین تماشاگران جوان هم تا حدودی محبوبیت به دست آوردند. یوشیشیگه یوشیدا، کسی که شوچیکو او را بعد از موفقیت فیلم اول اشیمای به مقام کارگردانی ارتقا داد، برای موج نو چهره‌ی مهم تری بود. موج نو ژاپن بسیاری از کارگردان های ژاپنی اعتبار به همراه آورد. 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 جوان بدل ساختند. همان طور که ایتالیا و سترن 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 مخاطبش واکنش نشان دهد. در حالی که فیلم های ترسناک مهم ترین بخش سینمای تجاری بریتانیا را تشکیل می دادند، گرایش سینمای "مطبخی" - که به خاطر توصیف زندگی روزمره فلاکتبار اقشار فقیر نامیده می شد - معادل بریتانیایی موج نو فرانسه بود. کارگردان های اصلی این گرایش از گروه "سینمای آزاد" بیرون آمدند. در اواسط سال های 1950، نمایشنامه ها و ادبیات داستانی متمرکز بر قهرمانان شورشی از طبقه کارگر، گرایشی آمیخته به آگاهی طبقاتی به نام "مرد جوان خشمگین" پدید آورد. سینمای "مطبخی" چندان نپایید. این "زندگی ورزشکاری" شکست خورد و موفقیت غیر مترقبه فیلم دیگری از محصولات "وودفال" که فیلم بسیار متفاوتی بود، فیلمسازان را به راه های دیگری کشاند. فیلمسازان بارور برگرداندن از زندگی

طبقه کارگر در شهرهای سینمایی که در دهه‌ی بعد از جنگ جهانی دوم دوباره جان گرفته بود، در سال‌های 1958-1967 اهمیت بازهم بیشتری کسب کرد. در حالی که کارگردان‌های جا افتاده این روند را تثبیت می‌کردند. مؤلفان جوان‌تر تکنیک‌های جدیدی را می‌آزمودند و آنها را برای پرداخت موضوعات تازه به کار می‌گرفتند.

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 بنیان‌های فیلمسازی مستقل به وجود آوردند. این تحولات غالباً با رشد سینمای هنری تجاری و پیدایش انواع "موج نو" در ارتباط بود. مستند سازان و سینماگران آوانگارد هر دو در اندیشه سینمای شخصی تجدید نظر کردند. در سال‌های 1930 جنگ داخلی اسپانیا، محاکمه‌های یاران سابق استالین در دادگاه‌های فرمایشی او در مسکو، و قدرت گرفتن فاشیسم و نظامی‌گری، به نسل‌کشی 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 آمریکا و اروپا دیده می‌شود، 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 سال‌های 1950، بخش اعظم فیلم‌های 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، بنگاه‌های خبرپراکنی، و استودیوهای هالیود فیلم‌های خبری و اطلاعاتی برای نمایش در سالن‌های سینما تولید می‌کردند. مؤسسات دولتی در بسیاری از کشورها از واحدهای مستند سازی که برای مدارس و سازمان‌های مدنی فیلم آموزشی و اطلاع رسانی می‌ساختند، حمایت می‌کردند. بعد از نخستین سال‌های دهه 1950 تعداد فیلم‌های مستندی که در برنامه‌های سینما به نمایش در می‌آمدند کاهش پیدا کرد. روزنامه نگاری تلویزیونی جای فیلم‌های 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 وریده خوانده می شد؛ اما بیش از همه به سینمای مستقیم معروف شد. این نام بدان معنا است که با تکنولوژی جدید می شد رویدادها را با نحو بی سابقه ای بی میانجی ثبت واز مستند سازی به شیوه های 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. نوآوری های تکنولوژیک مانند رشد تولید فیلم 16 میلیمتری و پیدایش امکان ضبط صدا روی نوار، انعطاف بی سابقه ای 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 می یافت به گزارش های تلویزیونی وارد کند. او شروع به تهیه ی 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 خود جلب کرد. مدتی بعد به درو و لیکاک مأموریت داده شد تعدادی فیلم برای تلویزیون ا.بی.سی. بسازند؛ مهمترین این فیلم ها "یانکی، نه" (1960) درباره‌ی احساسات ضد امریکای لاتین بود. درو و دوستانش دوازده فیلم دیگر هم ساختند. در این فیلم ها دیگر به طور کامل از صدایی که مستقیماً سر صحنه ضبط می‌شد استفاده می‌کردند. بعدها وان پنبیکر و ریچارد لیکاک، "درو استیشن" را ترک کردند و شرکت خود را راه انداخته و مرام خود را تبلیغ نمودند.

سینمای مستقیم در کانادا

تلویزیون عامل پیروزمندی برای پیدایش سینمای مستقیم محسوب می‌شد. راه افتادن تلویزیون ملی در سال 1953 مستندسازان هیأت ملی فیلم را تشویق کرد به زودی به قطع 16 میلیمتری روی بیاورند و فیلم هایی درباره‌ی موضوعات روز بسازند. تقریباً همزمان دو جنبش به میدان آمدند؛ یکی در میان کانادایی های انگلیسی زبان و دیگری در فرانسه زبان های ایلات کبک. انتقال هیأت ملی فیلم به مونترئال در سال

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 طنز گونه ای بود با نگاهی محبت آمیز به گردهمایی هواداران پرو با قرص نمایش برف بازی. هر چند فیلم در قطع 35 میلی متری و بدون صدای مستقیم گرفته شده بود، نقطه ی عطفی در سینمای مستند کانادا به حساب می آمد. فیلمبردار میشل برو با مهارت تمام با رویدادها قاطی می شد و حاصل کار پیش درآمدی شد بر عدسی های زاویه باز و دوربین سیال گروه درو؛ ستایشی که از این فیلم به عمل آمد سبب شد هیأت ملی فیلم یک واحد فرانسوی مرکب از برو، ژیل گرو، کلود ژوترا، مارسل فورینه و دیگران تشکیل دهد. این ها بر خلاف گروه چشم مخفی که هوادار نوعی عینیت گرایی زیبا شناختی بود، با مردم و فرهنگ مردمان شهرنشین همراه می شدند. تمایل آنها به جستجوی هویت اجتماعی جامعه فرانسوی زبان کانادا در فیلم بلند برای بقیه دنیا کاملاً برجسته بود. میشل برو فیلمبردار، پیر پرو شاعر، صادبردار آنها، یک سال تمام در یک دهکده دور افتاده فرانسوی زبان کانادا زندگی کردند. مردمان این روستا هنوز در گفت و گوی روزمره به یکی از اشکال زبان فرانسوی سده هفدهم سخن می گفتند. برای بقیه دنیا عمدتاً از مصاحبه هایی با مردم روستا که در تاریخ جامعه شان را به یاد می آورند تشکیل شده بود و نمونه سینمایی بود که perault "سینمای زیسته شده" می خواند. "هیچ چیز واقعی تر 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 بعدی خود بر تاریخ 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) ساخته ی او بود. روش این فیلم را با همکاری جامعه شناس ادگار مورین ساخت. از همکاری آنها شکل تازه ای 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 می کردند 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 می شود. 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 باره ی 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 مسؤولیت 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 دهه ی 1960 دوربین های پیشرفته 25 و 16 میلیمتری انعطاف ویژه سینمای مستقیم را برای همه فیلمسازان به ارمغان آوردند. روایت های اپیزودیک 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 1967 از نظر سبک خود را به استفاده از دوربین روی دست، نور طبیعی موجود در محیط و فیلمبرداری ظاهراً فی‌البداهه ملتزم کردند.

سینمای تجربی و آوانگارد

فیلم تجربی هم بعد از جنگ جهانی دوم به نوسازی خود پرداخت. دسترسی گسترده به تجهیزات 16 میلیمتری، فیلمسازی تجربی را برای غیر حرفه ای ها آسان ساخت. بیشتر مدارس، موزه ها، و دانشگاه های ایالات متحده دستگاه های نمایش 16 میلیمتری داشتند و می توانستند با آنها فیلم های تجربی را نشان 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 میلیمتری کردند. در اروپا که فاقد شبکه توزیع فیلم های 16 میلیمتری بود، بایگانی سینمایی تازه تأسیس یا بازگشایی شده، فیلم های تجربی کلاسیک را به نمایش گذاشتند. تعداد روزافزونی از مؤسسات سینمای تجربی را تغذیه می کردند. در شهرها و دانشگاه های سراسر اروپا صدها سینه کلوب سبز شدند؛ فیلم های آوانگاردی که به سبب قوانین سانسور اجازه ی نمایش عمومی نمی یافتند، تنها در چنین مکان هایی می توانستند به نمایش در آیند. "فدراسیون بین المللی سینه کلوب ها" در سال 1954 تشکیل شد. جشنواره های بین المللی فیلم های تجربی هم پا گرفتند؛ برجسته ترین جشنواره مسابقه ای از این دست در نوکه-لو-زوت بلژیک شکل گرفت و کارش را در سال 1949 شروع کرد. گاه گاه دولت های اروپایی بودجه 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 - که همیشه مشکلی برای سینمای مستقل امریکا بود- به قدر معتناهی تقویت شد. پانزده سال بعد از زمانی که مایا درن تماشاخانه پراوینس تاون را برای نمایش فیلم هایش اجاره کرد، زیربنای نیرومندی برای پشتیبانی از سینمای آوانگارد ایالات متحده به وجود آمده بود. فیلمسازان تجربی همانند دوره های پیشین با دنیای هنرهای تجسمی ارتباط نزدیک تری داشتند تا با صنعت سینمای تجاری. برخی از فیلمسازان به متحرک سازی نقاشی های

تجربیدی 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.

تجريد، کولاز، و بيان شخصي

شيوه های بيانی جديد مشوق ادامه ی بسياری از گرايش های دوره پيش از جنگ شدند. تأثيرات دادا و سوررئاليسم در دوره بعد از جنگ ادامه پيدا کرد. برای نمونه تمايلات ضد هنر دادا را در فيلم هایی که توسط لتريست های فرانسوی ساخته شدند می توان دید. ايزيدور ايسو رهبر اين گروه چنين استدلال می کرد که نشانه های زبانی مهم تر از تصاویر هستند. او با روزآمد ساختن سينمای آنمیک به شيوه ی دوشامپ از پديده ای به نام "سينمای مغايرت" دفاع می کرد. که در آن حاشيه صوتی بايد بر تصوير مسلط باشد. فيلم لترسيت گای دو بورد به نام "زوزه هایی برای دوساد" با حذف همه تصاویر برنامه ی ايسورا به مرحله ی اجرا گذاشت. در اين فيلم تجربی یک پرده سیاه خاموش و یک پرده سفید با گفتار آتشین به تناوب جای یکدیگر را می گیرند.

نورمن مک لارن کانادایی شيوه های گوناگون انيميشن را آزمود، از جمله فن متحرک سازی اشیاء سه بعدی کوهل را. اما آنچه برای واحد او در "هیأت ملی فيلم" افتخار به همراه آورد، انيميشن های انتزاعی او بودند. بلافاصله بعد از لِن لای، مک لارن بر نقاشی مستقیم روی فيلم مسلط شد. و فيلم های او "دور شوید پرستارهای ملال آور Begone Dull Care، و فلان فلان شده Blinky Blank در سينماهای هنری سراسر امریکای شمالی به نمایش در آمدند و مورد ستایش قرار گرفتند. طراحی تصویری ناب و پرداخت انتزاعی اشیا آشنا به شکل دیوانه‌واری در فيلم های هوشمندانه ی رابرت بربر امریکایی در هم می آمیزند. طراحی تصویری ناب و پرداخت انتزاعی اشیا آشنا به شکل دیوانه‌واری در فيلم های هوشمندانه رابرت بربر امریکایی در هم می آمیزند. بربر زمانی که در دهه ی 1950 در پاریس زندگی می کرد، در زمینه ی فیلمبرداری تک فریم تجربه هایی کرده بود. این تکنیک در عرصه انيميشن از مدت ها پيش تثبیت شده

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 زنده ای پیدا می کند. از فیلم های بریر که یک جور معادل روشنفرانه 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 دهه ی 1920 در 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 می داد. 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 پارچه ی 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 می کردند. هنر آوانگارد تحت تأثیر جان کیچ و دیگران داشت مرز بین نظم هنر و بی نظمی زندگی را زایل می کرد. فیلم هایی که هدف های بسیار متفاوتی داشتند جذب زیبایی شناسی سینمایی زیر زمینی شدند، فیلم های گرد آوری شده ی کانر با موفقیت بسیار در برنامه های نمایش فیلم شبانه نشان داده می شدند. 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 وار هول بخه روحیه ی "کمپ" بی ارتباط نیست. شکل بی طرح و سردستی فیلم های اولیه وار هول 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. وار هول 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 وار هول در این تحولات فرهنگی سه‌سّم بُدند 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 می کرد 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 پیدا کرده بود. دستاوردهای مدرنیسم بعد از جنگ اروپا، نفوذ روز افزون اندیشه سینمای مؤلف، و تحولات تازه در سینمای 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 چالش‌هایی روبه‌رو 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 سال‌های 1960 و 1970 رو به فزونی نهاد. برخوردهای قومی و جنگ داخلی دامنگیر بسیاری از کشورهای افریقایی شد. رهبران کشورهای غربی می‌خواستند از نفوذ کمونیست در کشورهای تازه استقلال یافته جلوگیری کنند. نخستین ناکامی مهم‌آنها در کوبا اتفاق افتاد، شوروی 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 بی‌سابقه بود سیاسی شد. در جهان سوم و جاهای دیگر، مستندهای سیاسی و فیلم‌های داستانی اجتماعی و رئالیستی غالباً متأثر از الگوی نئورئالیسم، به نیروهای حیاتی بدل شدند. حیرت‌آورتر اینکه نوآوری‌های سینمای مدرنیستی بعد از جنگ با سمت و سوی رادیکاتل و چپ‌امیخته 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 روها هم بود. تلویزیون و دیگر فعالیتهای اوقات فراغت تماشاگران را از سالن‌های سینما می‌

ربودند و رونق ویدیویی خانگی به این روند شتاب بخشید. بین سال های 1970 و 1988 در فرانسه و آلمان غربی سینما ها یک شوم، در ژاپن یک دوم، در اسپانیا و بریتانیا دو سوم، و در ایتالیا تقریباً سه چهارم تماشاگران خود را از دست دادند. 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 عایی پدیدار شدند که از پیدایش ترکهایی بر بنای دنیای دوقطبی خبر می‌دادند. رقابت روزافزون بین شوروی و چین به گسست علنی در سال 1960 انجامید و در باقی سال‌های این دهه مردم اروپای شرقی به کوشش‌های خوبی برای سست کردن سیطره مسکو ادامه دادند. همزمان جهان سوم که در اواسط دهه‌ی پنجاه اعلان حضور کرده بود، ظاهراً داشت راه مستقل خود را می‌جست. مستعمره‌ها، به کشورهای مستقل بدل شدند و بسیاری از رهبران آنها راه‌های شوروی و غرب هر دو را نفی می‌کردند. "جهان سوم‌گرایی"، نامی که بعدها بر این گرایش نهاده شد، حامل این امیدواری بود که کشورهای "حاشیه‌ای" خواهند توانست نه تنها از چنگ استعمارها شوند، بلکه همچنین از تجربه‌ی ستمی که بر آنها روا شده برای بنای جامعه‌ای عادلانه‌تر بهره بگیرند. توسعه‌ی اقتصادی موضوعی بود که در دستورکار این کشورها قرار گرفت، اما مناطق گوناگون به گونه‌ای ناموزون پیش می‌رفتند. مکزیک، هنگ کنگ، سنگاپور، تایوان و کره جنوبی داشتند به سرعت به مراکز تولید صنعتی بدل می‌شدند. در عوض توسعه هندوستان و آفریقا کندتر از آن بود که بتواند با رشد سریع جمعیت در این مناطق برابری کند. از حدود 3500 فیلمی که در اواسط دهه 1970 هر سال در جهان تولید می‌شد، تنها 8 درصدی که در ایالات متحده و 30 درصدی که در اروپا ساخته می‌شدند به بازارهای جهانی دسترسی داشتند. از میان تلاطم سیاسی این دهه یک رویه مشخص فیلمسازی مشکل گرفت. فیلمسازان سینما را چونان وسیله‌ای برای دگرگونی اجتماعی و سلاحی برای فعالیت‌های رهایی‌بخش سیاسی می‌دانستند. بخش عمده‌ی این فصل به گسترش ناگهانی سینمای انقلابی در جهان سوم اختصاص دارد. در آمریکای لاتین، این کار توسط "سینما نوو"ی برزیل شروع شد

و در کوبا، آرزانتین و شیلی شکل عیان تری به خود گرفت. در افریقای سیاه سینمای سیاسی هم به عنوان جلوه ای از فرهنگ اصیل بومی و هم به مثابه نقد رژیم نو استعماری سر بلند کرد. در چین، شکب 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 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 به 450 فیلم رساند و از ژاپن 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 فیلپین 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 در دهه بعد هم عمدتاً با حمایت برادران شاو و بزرگترین شرکت های فیلمسازی این مستعمره، به حیات خود ادامه دادند. در اواخر دهه ی 1950 سینما 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 شیفته ی سینمای هنری معاصر اروپا، مقاله هایی می نوشتند و خواهان تغییر اوضاع فیلمسازی در کشور بودند. 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 تاریخچه 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، دغدغه های شخصی و مسائل اجتماعی، رئالیسم مستند و سورئالیسم، مدرنیسم و فولکلور را با هم ترکیب می کردند.

فیلمسازی در جهان سوم

هر چند سینما در هنگ کنگ و دیگر کشورهای جهان سوم با محصولات خود انبوه توده های کشورهای در حال توسعه را نشانه گرفته بود اما کسی انتظار نداشت آنها اندیشه های انقلابی عرضه کنند. و هر چند "سینما نو" توانست بین سینای مؤلف و نقد سیاسی سازشی به وجود آورد، اما مخاطبانش اقشار فرهیخته ای بودند که سینمای مؤلف اروپا را می شناختند. در اواخر دهه ی 1960، کارگردان های جهان سوم شروع به ساخت گونه ای از فیلم های سیاسی-انتقادی کردند که توده های وسیع را به عنوان مخاطب نشانه رفته بودند. نخستین فرض سینمای انقلابی جهان سوم این بود که تمامی هنر، حتی هنری که مدعی است تنها سرگرمی است، عمیقاً سیاسی است. داستانهایی که نقل می شوند، نقطه نظرهایی که از بیننده دعوت می شود با آنها همدلی کنند، ارزشهای نهان در کفشها، و حتی شیوه های نقل داستان، همه بازتاب ایدئولوژی های سیاسی تلقی می شدند. سلطه ی فیلم های هالیوودی در جهان سوم اماج اصلی حملات بود. سینمای انقلابی نه تنها سیاسی را که به جامه مبدل سرگرمی درآمده بود نفی می کرد. نه تنها به ایدئولوژی امپریالیستی فیلم های امریکایی حمله می کرد، بلکه همچنین تجربه ی فیلم دیدنی را به بینندگان خود عرضه می کرد که از نظر سیاسی رها یبخش بود. رمان نویسان امریکای لاتین در دهه ی 1960 بیشتر به خاطر "رئالیسم جادویی" مشهور بودند تا به خاطر مواضع سیاسی جانبدارانه شان. کارگردان های سیاسی شده ی امریکای لاتین گاهی عناصری از سینمای هالیوود را که خیلی خوب می شناختند وارد فیلم هایشان می کردند، اما آنها همچنین بهخ سراغ مدلهای خارجی سینمای انتقاد اجتماعی رفتند. در اواسط دهه ی 1970 سینمای کوبا در چهارگوشه ی جهان از اعتبار برخوردار بود و فیلمسازان کوبایی نشان دادند که سینمای جهان سوم می تواند قراردادهای مدرنیستی را با قالبهای روایی که عامه ی تماشاگران به آن خو گرفته اند تلفیق کند. در اوایل دهه 1960 آرژانتین موج نو ملایم خاص خود را

داشت به نام " نوئوا اولاً" متشکل از فیلمسازانی که اقشار متوسط جامعه‌ی بوینیس آیرس را کمتبیش به شیوه‌ی شابرول و مال به تصویر می کشیدند. سینای سیاسی شیلی از الگویی مشابه آنچه در برزیل و آرژانتین روی داد پیروی کرد. در دهه‌ی 1960 در شرایط سیاسی خصمانه‌ای که بر کشور حاکم بود، یک سینمای پر از انرژی پیدا شد. این سینما با دولت لیبرال حاکم، پیش از آنکه در دهه 1970 توسط یک کودتای سرکوبگر نظامی سرنگون شود، همراهی می کرد.

چین و آمریکای لاتین

در اواسط دهه‌ی 1970 سینمای مبارزه جو در آمریکای لاتین از میان رفت، اما در آفریقا داشت تازه خود را می‌یافت. مستعمره‌های آفریقایی سیاه در اوایل دهه 1960 یکی از بعد از دیگری به استقلال دست یافتند. یک دهه بعد بیشتر کشورهای مهم دست کم یک فیلم بلند تولید کرده بودند. در منطقه‌ای که دو جنگ طولانی، چهل کودتا و قیام، و ده‌های خشکسالی و قطعی خانمان برانداز را از سر گذرانده بود، تولید همین تعداد فیلم هم قابل توجه بود. در سال 1966 جشنواره‌ی سینمایی دو سالانه‌ای کار خود را در کارتاژ تونس آغاز کرد، جشنواره دیگری در بورکینافاسو شروع به کار نمود. در سال 1970، یک اتحادیه قاره‌ای، "کنفدراسیون سراسر آفریقایی کارگردان‌های سینما" با هدف تسهیل مبادله اطلاعات و همکاری در زمینه‌ی فشار به دولت‌ها برای حمایت از تولیدات سینمایی، تأسیس شد. سنگال، ساحل عاج، و دیگر کشورهای فرانسوی زبان نخستین و قوی‌ترین سرچشمه‌های سینمای آفریقا سیاه بودند.

"سینمای انقلابی" جمهوری خلق چین با آنچه دز نقاط دیگر جهان سوم دیدیم به کلی متفاوت بود. در چین هم مانند کوبا دولت کمونیستی صنعت سینما را در دست داشت. اما در حالی که "هنر و صنعت سینمایی کوبا" تجربه ورزی را تشویق می‌کرد، چین درکی تنگ‌نظرانه و جزئی از سینمای انقلابی اختیار کرد. بعد از انقلاب 1949 شرایط فیلمسازی در جمهوری خلق چین هم مانند کشورهای اروپایی شرقی بین دوره‌های نظارت شدید دولتی و دوره‌های آزادسازی نسبی ناگهانی در سیاست داخلی کشور دوره‌ای از خفقان و سرکوب بی‌سابقه با خود به همراه آورد که در سال‌های بعد از جنگ نظیر نداشت. هر چند بعد از سال‌های میانی دهه 1970 هم فیلم‌های سیاسی ساخته می‌شدند، اما جهان سوم گرایی مبارزه جو از میان رفت. در آمریکای لاتین، گروه‌های شورشی شکست خوردند. بسیج توده‌های وسیع امکانپذیر نگشت و حکومت‌های نظامی نشان دادند که از هولناک‌ترین برخوردها به انبوه مردمان کشورهایشان ابایی ندارند.

در دهه‌ی 1960 همه جا انقلاب د دستور کار قرار گرفت و سینمای جهان دوم و سوم در تدوین این دستور کار سهمی داشتند.

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 اردزنگی روزمره مردم شد. بسیاری از مبارزان رادیکال غربی دقیقاً به همان اومانیزم دموکراتیکی مشکوک بودند که اصلاح طلبان بلوک شرق برای به دست آوردن آن تلاش می کردند. بسیاری از آنها بر این باور بودند که جامعه سرمایه داری در دامن خود گونه ای 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 شیوه ای عمل گرا توجه خود را به مسائل جزئی 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، آلكساندر 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 بیانیه‌ای "دو هزار کلمه‌ای" گذاشتند که خواهان خود مدیریت کارگردان، نقد قدرت حزب و
رد کمونیسم به شیوه‌ی قدیمی بود.

اروپای شرقی و شوروی - دهه‌های 1960-1970

"بهار پراگ" تأثیر شگرفی بر همه‌ی عرصه‌های فرهنگ گذاشت. کارگردان سینمایان 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 فیلم‌های توقیفی سال 1967 رفع توقیف شد و کارگردان‌های موج نو این آزادی را یافتند که به تجربه‌های 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 موضوع‌های 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 تجربه‌های هنری میدان داده شد و در اوایل دهه 1970 واحدهای تولید فیلم شکل گرفتند. هرچند "بهار مسکو" در کار نبود، اما اوایل دهه 1960 شاهد شکل‌گیری 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 درست‌تر، به حزب کمونیست - خدمت کند. کارگردان‌های مهم اروپای شرقی مانند چیتیلوا، یانچو و ماکاویف معتقد بودند که دیدگاه‌هایشان 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 انعکاس آن گونه
تمایلات هنری در غرب بودند که آزادی سیاسی را در تخیل مهار گسیخته‌ی فرد می جستند.

سینمای سیاسی در غرب

سال 1968 سال بهار پراگ، سالی بود که اعتراضات اجتماعی در اروپای غربی هم به اوج خود رسید. در اینجا هم مانند اروپای شرقی و جهان سوم جوانان نقش اصلی بازی می‌کردند. در سال 1966 هر روز تعداد بیشتری از دانشجویان قدرت و ارزش‌های سنتی امریکایی را مورد چون و چرا قرار می‌دادند. برخی 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 ایالات متحده، بریتانیا، ژاپن، آلمان غربی، و حتی اسپانیای ژنرال فرانکو در جنبش چپ نو نقش محوری داشتند. عصر دیگری در سیاست جوانان وجود داشت که به عبارت نه چندان دقیق "ضد فرهنگ" خوانده می‌شد. این پدیده طیفی را در بر می‌گرفت که شامل شیوه‌های زیست جایگزین، اروتیسم رها، استغراق در موسیقی راک، تجربه‌ی زندگی جمعی (کمونی)، و مصرف مواد مخدر به نام آگاهی بسط یافته می‌شد. برخی از خانه به دوش‌های ضد فرهنگ خود را سیاسی می‌دانستند و بسیاری از آنها احساس می‌کردند با "چپ نو" متحدند.

جنبش‌های اجتماعی دیگر هم در شکل دادن به سیاست رادیکال این دوره نقش داشتند. در ایالات متحده در حوالی سال 1965 جنبش "قدرت سیاه" وارد میدان شد. در حالی که جنبش حقوقی مدنی بر اصلاحات قانونی و مسالمت‌آمیز تأکید می‌کرد. "قدرت سیاه" موضعی تهاجمی‌تر اتخاذ کرد - در اذهان عمومی این موضع بیشتر توسط حزب مبارزه طلب "پلنگ سیاه" که در سال 1966 پایه‌گذاری شد، نمایندگی می‌شد. آغاز سال 1968 شاهد آمیختگی فرهنگ سینمایی فرانسه در سیاست بود. چیزی از سال گذشته بود که در نانت و سوربن دانشجویان با مدیریت دانشگاه و پلیس درگیر و خواهان اصلاح نظام دانشگاهی و دگرگونی اجتماعی شدند. در سال 1970 جنبش آزادی زنان توسعه یافت و به جنبش فمینیستی بدل گردید. برخی از وابستگان این جنبش به دگرگونی رائیکال ساختار آگاهی‌های اجتماعی

امید بسته بودند. اما برخی دیگر بر حرکت گام به گام به سوی برابری و عدالت تأکید می کردند. 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، خدما ن حقوقی، مراکز مراقبت از کودکان و کتابفروشی های 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 فاصله ی سال های پایانی دهه ی 1960 تا اواسط دهه ی 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 در غرب بود. در طول سال های 1960 و اوایل 1970 نوعی سینمای متعهد در اروپا شکل گرفت که در مقیاسی که از سال های 1930 به این سو دیده نشده بود، مستقیماً به مسائل اجتماعی مشخص می پرداخت و به نفع ضرورت تغییرات ریشه ای استدلال می کرد. سینمای متعهد مه می خواست رسانه های عمومی را دور بزند ناچار بود روش های تولید جایگزینی بیابد. به طور کلی سینمای متعهد از فرم ها و فنونی بهره می گرفت 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، می خورد. اما فیلمسازان متعهد غالباً از مشاهده ی توصیفی صرف از گونه ای که ریچارد ایکاک به آن علاقه داشت دوری می کردند. فیلمساز متعهد برای برانگیختن بیننده به اندیشه و عمل سیاسی از تکنیکهای "سینمای مستقیم" و سنت مستندسازی چپ بهره می گرفت. گروه دیگری از فیلمسازان مبارز به کندو کاو درسنتهای مدرنیسم پرداختند. این کارگردان ها موضوعات و تمهای سیاسی رادیکال را با فرم زیبایی شناختی رادیکال تلفیق می کردند. آنها به این شیوه اهداف "سینما نوو"ی برزیل و سینمای بعد از انقلاب کوبا را گام دیگری به پیش بردند. مدرنیست های سیاسی از سینمای مونتاژ دهه ی 1920 شوروی الهام می گرفتند. آنزیشتین و ورتوف به نمونه های 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 می خواستند از

سینمای هنری سال های بعد از جنگ فراتر بروند. علاوه بر این بسیاری از فیلمسازان رادیکال می خواستند از سینمای هنری سال های بعد از جنگ فراتر بروند. تکنیکهای این سینما حالا دیگر جلوه ی کاملاً آشنا پیدا کرده بودند و لیبرالیسم آن با نقد ملایمش، به اصلاح طلبی نزدیک تر می نمود تا به انقلاب کارگردان سیاسی مدرنیسم به نام نقد رادیکال گذشته شیوه ی رداخت ذهنیت شخصیتها، ارجاع به خویش، و ایهام را دگرگون کرد

سیاسی شدن سینمای روایی تجاری

طی دهه‌های 1960 و 1970 سینمای تجاری اروپا و آسیا تا حدودی سیاسی شد. درایتالیا کارگردان‌های سینما به تحقیق درباره‌ی گذشته فاشیستی علاقه نشان می‌دادند. حتی‌ب‌وسترهای اسپاگتی تا حدودی موضع سیاسی می‌گرفتند. 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 فیلم‌ها را تضمین می‌کرد. ژانرهای دیگری هم به محمل پیام‌های سیاسی بدل شدند. لوسین لاکومع درام تاریخی لویی مال، دهقان جوانی را نشان می‌دهد که فریب سیاست‌های فاشیستی را خورده‌است. ژانر کمدی هم به تم‌های چپ‌گرایانه 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. کمدی‌های گروتسک مارکوفرری رویکرد سردتر و معمایی‌تری را به نمایش می‌گذارند. درکنار این فیلمسازان چریان غالب سینما، کارگردان‌های حوزه هنری نیز از تأثیرات روحیه‌ی کلی زمانه برکنار نماندند. بسیاری از کارگردان‌های جا افتاده هر چند از استیلیزه‌اسیون و بیگانه‌سازی افراطی برشت دوری می‌کردند، نت مدرنیسم بعد از جنگ را ادامه دادند و در عین حال موضوعات سیاسی را وارد فیلم‌هایشان کردند. فیلم‌های 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 مبهم‌تر ساخت؛ کارگردان‌های 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 در گذشته ایستاده است، با آتوس جووان در زمان حال درباره ی 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 شیوه های گوناگون در کارهای خود منعکس می کردند. ساختمان کولاژ، یکی از راهبردهای مدرنیستی نمونه، در نقاشی های 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 کند، کاری که درنوع استفاده هالیوودی از فیلم های آرشیو معمولی بود، برنا همخوانی صدا و تصویرها تأکید می کند و بیننده را وادار می دارد جهش خیالی را تجربه کند. فیلمسازان رادیکالی که در چارچوب روایتهای خیالی کار می کردند از اصول کولاژ به شیوه ای خطی استفاده می کردند. این فیلم ها نخست داستانی می ساختند و بعد با استفاده از تکه فیلم های برگرفته از جاهای دیگر به آن شاخ و برگ می دادند.

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 از تکنیکهای غیر رئالیستی پرداختند و بعد بر همانندی های آن با مبارزات سیاسی معاصر تأکید می کردند. یوشیشیگه یوشیدا در سه گانه ی خود به نام های "اروس باضافه ی کشتار جمعی"، "برزخ قهرمانانه" و "حکومت نظامی" از قاب بندی های نامتوازن و نورپردازی استیلیزه برای نشان دادن این نکته که مبارزات ژاپنی ها در دوره های تاریخی مختلف با مبارزات دهه 1960 همانند

است، استفاده می‌کند. پرداخت استیلزهی تاریخ و اسطوره را کارگردان یونانی تئوآنجلو پولیس هم آزمود. آنجلو پولوس هم مانند دوره ی نخست فیلمسازی یانچو، تاریخ ملتش را برای درس آموزی سیاسی برای 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 می‌زند. برخی از فیلمسازان از راهبرد مینی مالیسم پیروی می‌کردند- روایتهای ساده‌ای که با یک سبک فقیرانه و طاقت فرسا به تصویر کشیده می‌شدند. نمونه‌های برجسته‌ی این گرایش را می‌توان رد کارهای شانتال آکرمان، یکی از موثرترین کارگردان های زن این دوره، یافت. مینی مالیزم شانتال آکرمن کمتر از منابع اروپایی متأثر و بیشتر محصول آشنایی با کارهای اندی و ارهول و سینمای "ساختاری" امریکای شمالی بود.

سینمای نو در آلمان غربی

"سینمای نو آلمان" عنوانی که در اوایل دهه‌ی 1970 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. بیانیه‌ی 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 رشته‌ای از مستندهای 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 مناتیشننامه نویسانی مانند پیتر وایس و رالف هاخهوف ادامه می‌داند، تقویت کرد. مدرنیستهای سیاسی در سینما نقد اجتماعی موجود در بسیاری از فیلم های اوایل دهه‌ی 1960 را پی گرفتند، اما به عنوان واکنشی در قبال اوجگیری "ضد فرهنگ" و چپ نو، شیوه‌ای برنده‌تر و رادیکال تری اتخاذ کردند. آleksander کلوگه، از نیروهای محرکه‌ی سینمای جوان 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 می‌شود: فیلم اثر هنری‌ای نیست که فی النفعه روی پرده وجود داشته باشد. ترکیب ساختاری کولاژ، صدای مستقیم و پرداخت فقیرانه‌ی روایت و سبک در فیلم "درس تاریخ" اقتباسی از یکی از نمایشنامه های "برشت" بازی می‌کردند.

اشتراب و هوپیه شیوه‌های مینی مالیستی اقتباس قطعه‌های تئاتری را هم می‌آزمایند. فیلم‌ها به لحاظ تجاری موفق‌تر سینمای نو آلمان تفسیرهای سیاسی را با قراردادهای سینمای تجاری غالب تلفیق کردند. مهمترین ژانرهایی که در این دوره‌ها 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 از فیلمسازانم در اواخر 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 گروه‌های 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 توأم با روش‌های سنتی‌تر. 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 رهیهای تازه‌ای آزموده شدند. سینمای مستند و تجربی هر دو به شدت تحت تأثیر رشد روزافزون تلویزیون و ویدئویی خانگی قرار گرفتند. سینمای مستقیم، در پوشش‌های گوناگون، همچنان نیرومندترین محرک سینمای مستند بود.

پیشکسوتان این عرصه، کسانی چون دیوید و آلبرت مایزلیس، یکی از مهمترین فیلم‌های 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 گسترده‌ترین کاربرد سینمای مستقیم در ساخت فیلم‌های ژانر نو ظهور "راکومنتری" (ترکیبی از راک و داکومنتری به معنای مستند) بود. مستند تاریکی بر سینمای سیاسی - انتقادی هم غالب بود. در مستند ترکیبی با جا

دادن "کله های سخنگو" در متن شرایط اجتماعی و تاریخی گسترده‌تر، فیلمسازان در فیلم‌هایی چون "دختری اتحادیه" و "بچه بغل، پرچم به کف" به بازسازی تاریخ جنبشهای اجتماعی پرداختند. سینمای مستقیم در جهت 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

در اواخر دهه ی 1960 و اوایل دهه ی 1970 نوزایی سال های بعد از جنگ فیلمسازی تجربی ادامه یافت. ژانرهای جا افتاده سینمای تجربی به حیات خود ادامه دادند. پرتلهای سینمایی و "یادداشتخای روزانه" هنوز ساخته می شدند- و برخی ها ماند سری فیلم اتو بیوگرافیک فوق العاده طولانی جوناس مکاس، فوق العاده بلند بودند. نوجوترین کارهای سورئالیستی شاید در چکسلواکی توسط اینماتوریان سوانکمایر انجام می شد. او که در بخش عروسی 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 می کوشیدند با حقه های عجیب غریب روی دست هم بلند شوند، کار عروسی و انیمیشن فریم به فریم را تلفیق کرد. شکوفاییش گرایش "ضد فرهنگ" زیر زمین بعد از اواخر دهه ی 1960 هم ادامه یافت. اما چیزی نگذشت که عناصر بازاری تر سینمای زیرزمینی وجوه تجربی تری آن را تحت الشعاع قرار دادند. همزمان با افزایش محبوبیت سینمای زیر زمینی در اواخر دهه ی 1960 رویکرد روشنفکرانه تری 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 پیدا کرده بود. تأکید فیلمسازان زیر زمینی بر موضوع تکان دهنده بود، اما برای فیلمسازان ساختاری فرم چالشگر مهم بود. آنها توجه بیننده را بر شکل یا سیستم غیر روایی ای که به فیلم سازمان می داد متمرکز کردند. معمولاً این فرم به تدریج باز می شد و تماشاگر را درگیر فرآیند توجه به ریزه کاری های ظریف و اندیشیدن به الگوی عمومی کار می کرد. تعدادی از فیلمسازان ساختاری هم فیلم های خود را حول مجموعه ای از قواعد بسیار

دقیق و تقریباً ریاضی سامان می‌داند. مدارس هنری و دانشکده‌های سینمایی هم از قدرت روشنفکرانه‌ی فیلم ساختاری استقبال می‌کردند. فیلم ساختاری از گسترش مؤسسات آوانگارد هم بهره برد. و بدین ترتیب تعاونی‌ها و گروه‌های فیلمسازی نیرومند تر شدند.

واکنش به سینمای ساختاری، بدیل های آن

با گسترش حمایت نهادها از پروژههای فیلم ساختاری، فیلمسازان امریکای شمالی دست به مارهای جاه طلبانه با ابعاد حتی حماسی زدند. اما از دید بسیاری از فیلمسازان فیلم ساختاری بن بستی فوق روشنفکرانه و غیر سیاسی بود. پذیرش فیلم ساختاری به عنوان "هنر سطح بالا" نشان می داد که لبه ی انتقادی جنبش سینمای آوانگارد کند شده است. علاوه بر این، نسل جوان که تجربه ی نوآوریهای دهه 1960 را از سر نگذرانده بود، با مدرنیسم، به خصوص در پوشش های ناب گرای آن، همدلی چندانی نشان نمی داد. در نتیجه گرایش های تجربی تازه ای در دهه های 1970 و 1980 به میدان آمدند. برخی از فیلمسازان تجربی باز به سراغ روایت رفتند. دیگران تکنیکهای تجربی را برای نقد سیاسی و بحثهای نظری به کار گرفتند و باز دیگران بودند که بیان شخصی تند و پرشوری را در آغوش کشیدند. فیلم ساختاری، بخصوص در امریکای شمالی، تحت سلطه مردان بود، اما این زنان بودند که واکنش به الین جنبش را هدایت می کردند. این گرایش به موازات رشد فیلمسازی داستانی و مستند فمینیستی در دهه ی 1970 اتفاق افتاد. طی دهه بعد، در ایالات متحده و بریتانیا، زنان وابسته به اقلیتهای قومی هم نقش بیشتری در تحولات سینمای تجربی پیدا کردند. فیلم "ساختار زدا" شاید مستقیم ترین تحول در فیلم ساختاری بود. تکه های طولانی زمان خالی و لحظات پر تحرک فعالیت بدنی به تناوب جای یکدیگر را می گیرند. سلطه ی حرف بر بسیاری از فیلم های "روایت نو" باعث شد آنها را "پرگوهای نو" بخوانند. روایت های نو دهه 1970 قدرت و بازیگوشی سینمای ساختاری را تا حدودی حفظ کردند. روابط به تعویق افتاده ی بین تصویر و صدا در فیلم های ریز یادآور فرآیند نوستالژی یا مشارکتی است؛ مثلاً از بیننده انتظاری می رود وقتی بیماری از اسپاگتی حرف می زند. آن را به خاطر بسپار دتا بعداً تصویر آن معنا داشته باشد. در سال های دهه ی 1970، تعهد به مدرنیسم سیاسی در جریان غالب سینما از بین رفت، اما

در حوزه سینمای تجربی بالید. فیلمسازان تحت تأثیر گذار و اشتراک و هویت از سبک دیداری مینیمال و تفسیرهای گفتاری طولانی برای نقد قدرت سیاسی رسانه‌های دیداری و سایر نظام‌های نشانه‌شناختی بهره می‌گرفتند. یک گروه از فیلم‌ها، که به شدت تحت تأثیر نظریه‌های سینمایی معاصر بودند، برای نقد ایدئولوژی‌ها، داستان‌پردازی را با تکنیک‌های برگرفته از فیلمسازی ساختاری و ساختار زدا ترکیب کردند.

سقوط و صعود هالیوود از دهه‌ی 1960 به بعد

در فاصله‌ی آخرین سال‌های دهه‌ی 1960 و نخستین سال‌های 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 لوتر کینگ و رابرت اف. کندی ترور شدند؛ پلیس به تظاهرات گروه‌هایی حزب دموکراتیک در شیکاگو حمله کرد؛ رئیس جمهور نیکسون جنگ را گسترش داد. دانشگاهها منفجر شدند؛ در سال 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 وجود آورده 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 می کردند. اما در همان دوره، این گونه مبارزه جویی با مخالفت شدید "راست نو" روبرو شد. اینها سازمان های محافظه کاری بودند که موفق می شدند 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 آوردند. بعد از اواسط دهه 1970 مبارزه بین جنبش

اصلاحات و نیروهای "راست نو" به نمایش اصلی سیاسی ایالات متحده بدل شد و بلزتاب آن را در بسیاری از فیلم های امریکایی می توان دید. اما این نمایشی بود که بر پس زمینه ی اقتصادی در حال فروپاشی کشور بازی می شد؛ اقتصادی که به سبب تحریم های نفتی و رقابت روز افزون از سوی ژاپن و آلمان به شدت لطمه دیده بود. دهه ی 1970 پایان رونق اقتصادی بعد از جنگ بود. این دوره مصادف بود با کشف دوباره ی فیلم های "پول پاروکن" از سوی هالیوود 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 عرصه ی کسب و کار سینما کرد. د رجریان رونق اوایل و اواسط دهه ی 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 می کردند. رونق جدید تغییراتی به وجود آورد. حالا موفقیت سینما بر چند فیلم محدود استوار بود. هر سال تنها حدود ده فیلمی که "دیدنشان ضرورت داشت" بخش اعظم تماشاگران را به خود جلب می کردند. در حالی که بیشتر فیلم های شرکت های بزرگ هدیه ی 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 صدکه بزند، بیش از 150 فیلم در سال تولید نمی کردند. چه بسا فیلم های تولید شده در سال کمتر از این رقم بود. شرکت های بزرگ مانند همیشه توزیع داخلی و بین المللی فیلم های امریکایی را در دستن داشتند. فیلمی که از منابع بیرون از استودیو ها تأمین مالی می شد، نمی توانست توزیع استاندارد، سی درصد، مستقیماً از درآمد ناخالص حاصل از کرایه فیلم به سینماها به توزیع کننده پرداخت می شد و به این ترتیب رسیدن سرمایه گذار یا فیلمساز به مرحله سودآوری به تاخیر افتاد. توزیع "آواروارها" 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 پروژه هایی که بیرون آنها شکل می گرفتند. با هم رقابت می کردند. فیلمسازان برای تأمین مالی، تسهیلات استودیویی و توزیع به شرکت های بزرگ وابسته بودند. مدیران اجرایی استودیوها- که غالباً در 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 ها انرژی هرچه بیشتری صرف مذاکراتی می کردند که برای تأمین خواسته‌های شرکت کنندگان در یک "پکیج" (بسته بندی) انجام می شد. تهیه کنندگان متوجه شدند که می شود 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 بود. با پیدایش تلویزیون پولی در اواخر دهه‌ی 1970 استودیوها شروع به فروش حق فیلم‌های خود به HBO، شوتایم، و دیگر تلویزیونهای کابلی کردند. نمایش از تلویزیونهای کابلی مرحله‌ی جدیدی از زندگی یک فیلم شد؛ مرحله‌ای بعد از نمایش در پروازهای هواپیمایی و پیش از پخش از شبکه‌های تلویزیونی معمولی. چیزی نگذشت که تلویزیونهای کابلی خود شروع به تأمین مالی فیلم‌ها و پیش خرید حق نمایش آنها کردند. گسترش دستگاههای پخش و ضبط ویدئویی خانگی هم کنبع سود بیشتری برای صنعت سینما شد. شرکت سونی 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 گسترش یافت. در سال 1988 بیشتر خانواده‌های آمریکایی دستگاه ویدئو داشتند. شرکت‌های فیلمسازی در ابتدا به ویدئو بدگمان بودند. تردیدی نبود که امکان تماشای فیلم در خانه از تعداد سینما روها میکاست و ضبط فیلم روی نوار کاست ویدئویی بازارهای آینده فیلم را نابود می‌کرد. اما اندکی بعد، وقتی معلوم شد که گسترش ویدئو ار تعدا سینما روها ایلات متحده نکاسته است، شرکت‌های بزرگ متوجه شدند که ویدئو کاست می‌تواند برای آنها درآمدزا هم باشد. استودیوها بخشهایی برای ضبط و توزیع نوار ویدئویی فیلم‌های خود را راه انداختند. فروش به فروشگاههای اجاره ویدئو، به خصوص به فروشگاههای زنجیره‌ای سراسری که در حال رشد بودند، بسیار سودآور از کاردرآمد. این شیوه کار یادآور نمایش رد چند دوره در روزهای اوج هالیوود بود، با این تفاوت کهک حالا توزیع ویدئویی جایگزین دور دوم و سوم مایش فیلم در ینماها شده بود. توزیع کنندگان در کمال مسرت متوجه شدند که اگر نوار ویدئویی فیلم‌های خود را به نحو معقولی قیمت گذاری کنند، برخی از تماشاگران حتی حاضرند آن را بخرند. پارامونت در یک اقدام جسورانه نوار ویدئویی

فیلم " فلاش دانس " خود را زمانی که نمایش آن بر پرده‌ی سینماها هنوز ادامه داشت. برای فروش هم عرضه کرد. فروش نوار کاست ویدئویی فیلم بسیار خوب بود و از فروش فیلم درز سینماها پیشی گرفت. 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 فیلم سودآور بود. موضوعی که تهیه کنندگان را تشویق کرد روی "بلوک باسترها" حساب باز کنند.

پیش به سوی سینمای هنری هالیوود:

از 1968 تا نیمه‌ی دهه‌ی 1970 و بعد از آن "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 فضا سازی، شخصیت پردازی و ایهام روان شناختی درنگ می‌کند، می‌تواند درمانی برای رکود اقتصادی هالیوود باشد. کارگردان های مسن تر هم هر از گاهی گریزی به سینمای هنری امریکایی شده می‌زدند. 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 مثلث 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 لوكاس، استیون اسپیلبرگ، و مارتین اسکورسیسی - موقعیت خود را به عنوان استعداد های 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 کارگردان‌ها که حوالی سال 1950 به دنیا آمده بودند "هالیوود نو" یک واقعیت بدیهی بود. اگر "بچه‌های سینما" با تجربه اندوختن در تلویزیون و AIP کار خود را آموختند، نسل تازه زیر دست همین‌ها بار آمد. چون شرکت‌های فیلمسازی بزرگ تولید خود را بالا بردند، تعداد کارگردان‌های جوان هم افزایش پیدا کرد. بعضی از این جوانها به سرعت موفقیت بدست آوردند و به کاپولاها و اسپیلبرگ‌های دهه 1980 بدل شدند. توسعه‌ی تولید کمک کرد کارگردان‌های حاشیه‌ای وارد جریان تولید شوند. عملاً برای نخستین بار از دوران سینمای صامت به بعد کارگردان‌های 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 آثار پیچیده‌ای بر سینمای کشورهای دیگر داشت. هالیوود نو برای توزیع کنندگان و نمایش دهندگانی که در زمینه‌ی فیلم‌های امریکایی کار می‌کردند نعمتی بود، اما، مثل همیشه، فیلم‌های امریکایی رقابت سنگینی پیش روی صنعت‌های فیلمسازی بومی گذاشتند. طی سال‌های 1970 و اوایل دهه‌ی 1980، فرانسه، ایتالیا، شوروی، مکزیک، هنگ کنگ و آلمان غربی مقدار معتناهی فیلم تولید می‌کردند و برخی کشورهای دیگر مانند 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 خود مکزیک برای امریکا لاتین، هنگ کنگ برای آسیای شرقی، و بمبئی و مدرس برای شبه قاره‌ی هند. اما هیچ کشوری نمی‌توانست با نفوذ جهانی هالیوود برابری کند. فیلم‌های هالیوودی در مقایسه با فیلم‌های امریکایی تا نود درصد زمان پرده سینماها را به خود 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 سینماها 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 دریاورد، 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 سال‌های 1970 و 1680 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 مشی‌های دیکته شده دولتی کار می‌کردند. تنها لهستان شاهد احیای چشمگیر انرژی‌های فیلمسازی بود؛ امری که معلول مبارزات جنبش کگارگری همبستگی بود. در حوزه‌ی کشورهای اقیانوس آرام، استرالیا کشور نمونه‌ای بود که نشان می‌داد چگونه "سینمای نو" می‌تواند کوشش آگاهانه‌ای برای ورود به بازار جهانی سینما باشد. در ژاپن، نظام استودیویی قدرتمند کشور شروع به فروپاشی کرد و یسنمای جوان دیگری که از موسیقی پاپ آمریکایی 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 اجزای 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 لایحه‌ی راستای تشویق این امر در پارلمان 12 کشور عضو به تصویب رسید. "جامعه‌ی اروپایی" در صدد بود موانع تجاری بین کشورهای اروپایی را از میان بردارد و واحد پول مشترکی برای تماشاگران رویه کاهش بود و سالن‌های سینما بسته می‌شدند. هر چند تولید در بعضی از کشورها افزایش یافت، اما نباید فراموش کرد که افزایش تولید فیلم‌های قبیحه نگاری بود که باعث تورم رقم‌های تولید می‌شد. صنعت سینما در کشورهای اروپایی ساختار ادغام عمودی نداشت، بنابراین در بیشتر سال‌های 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 در اروپا 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 در اختیار 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 از محل درصدی از درآمدهای فیلم) طراحی کردند. با این همه تعداد اندکی از فیلم‌های

اروپایی سرمایه گذاری دولت را باز می گردانند. در اوایل دهه 1980 دیگر نمی شد بحران سینمای اروپا را نادیده گرفت. دولت ها سعی کردند سرمایه خصوصی را به سینما جلب کنند. در این مقطع یک بار دیگر معلوم شد که قوی ترین منبع سرمایه ی خصوصی تلویزیون است. در نتیجه، در دهه ی 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، فیلم‌های عامه پسند اروپایی ثبات خود را حفظ کردند. مخاطبان در سطح بین‌المللی همچنان جذب کمدی‌های ایتالیایی از نان و شکلات ساخته‌ی فرانکو بروتاتی تا دزد قندیل‌های یخ ساخته‌ی ماریزو نیچتی و "جانی استچینو" به کارگردانی روبرتو بنینی می‌شدند. در سطحی از تولید که از خودآگاهی هنری افزون‌تری بهره‌مند بود، "سنت کیفیت" تازه‌ای پیدا شد. افت تعداد بیننده و بازارهای صادرات، محافظه‌کاری سرمایه‌گذاران، و رقابت از ناحیه‌ی هالیوود، تهیه‌کنندگان و کارگردانی‌ها را به سمت سینمایی راند که در مقایسه با دوره‌ی مدرنیسم سیاسی آن فهم‌تر و از چالش و گسیختگی دور بود. بسیاری از کارگدان‌های اروپایی به شیوه‌ی سهل‌فیلم‌های پرستیژی، اقتباس‌های ادبی، و مدرنیسم معتدل‌تری که در دهه‌های 1950 و 1960 باب بود بازگشتند. منتقدان می‌گفتند که ارزش‌های ادبی و سبک ظریف و شیک‌انگار یک "سنت کیفیت" فرانسوی جدید به وجود می‌آوردند. اینکه سینمای جدید می‌توانست نقد سیاسی هم بکند زمانی معلوم شد که در دهه‌ی 1970، زمانی که سینمای نوآلمان در چهار گوشه‌ی دنیا عزت و احترام کسب می‌کردند، ریز ظاهر شد. چون کارگردان‌ها شروع به عقب‌نشینی از زیاده‌روی‌های 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 تجربی‌تر و گسسته‌تر به کلی صحنه‌ی سینمای اروپا را خالی نکرد. گسترده‌ترین موج فیلم‌های سیاسی از فیلمسازان سرچشمه می‌گرفت. چون در دهه‌های 1970 و 1980 تعهد سیاسی از حوزه‌ی آرزوهای انقلابی به سیاست خرد نقل مکان کرد، فیلمسازان اهمیت بیشتری پیدا کردند. کارگردان‌های زن آلمانی، تا حدودی از برکت امکانات مالی وسیعی که تلویزیون و مؤسسات دولتی تأمین می‌کردند. یک جناح تمام‌عیار 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 فیلم‌های اروپایی از پرداختن مستقیم به مسائل سیاسی که وجه مشخصه‌ی دوره‌ی 1965-1975 بود، پرهیز می‌کردند. کارگردان‌های جا افتاده به تولید فیلم‌هایی که به گونه‌ای متعادل مدرنیستی بودند برای بازار بین‌المللی 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 از زکارگردان‌های جوان هم میدانی برای زورآزمایی فراهم آورد.

اروپای شرقی و شوروی

در سال 1989 آلمان شرقی، مجارستان، لهستان، چکسلواکی، بلغارستان، و رومانی رهبران کمونیست خود را از قدرت به زیر کشیدند و خواهان دموکراسی و اصلاحات اقتصادی سرمایه‌داری شدند. توده‌هایی که از شادی سر از پا نمی‌شناختند 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 افزایش‌دهنده 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 متری‌تر موسوم به "فیلم‌های جوان پسند" و "فیلم‌های بیگانه" که در باره‌ی زنان غیر دنباله رو ساخته می‌شدند. تعدیل می‌شد. درست پیش از انقلاب‌های 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 می‌نمود و این امر به نوبه خود به دفع تماشاگران انجامید. نگهداری و مرمت سالن‌های یمن سال‌های دراز به فراموشی سپرده شده بوده اما بدون بودجه دولتی برای نوسازی سالن‌های پولی نبود. ویدئوی خانگی، هر چند دیر به اروپای شرقی رسید. اما امکان دسترسی نامحدود و (غالباً از راه دزدی حق معنوی) به فیلم‌های عامه پسند غربی امکان پذیر ساخت و این امر باز هم از تعداد تماشاگران سینماها کاست. درحالی که محافل بین‌المللی داشتند به "سینمای نوین شوروی" علاقه

نشان می‌دادند، به تدریج معلوم می‌شد که کوشش‌های گورباچف برای اصلاح کمونیسم از فرق سر تا نوک پا ناکارا هستند. او بر گذار سریع‌تر 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 فعالیت‌های فیلمسازی و سایر کشورهایی که تولید غیر قابل پیش‌بینی و پاره‌پاره داشتند، توزیع و نمایش به معضل‌های بزرگی بدل شدند و تعداد ناچیزی از فیلم‌های تولید شده به سالن‌های سینما راه می‌گشودند.

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 بین‌المللی 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 فیلم‌های عامه پسند جریان غالب سینما داشت. دولت ژاپن برعکس به سینمای هیچ کمکی نمی‌کرد. با افزایش تولید مستقل و برجیده شدن سهمیه بندی ورود فیلم‌های خارجی، نظام استودیویی این کشور نابود شد. ژاپنی‌ها با چند فیلم صادراتی موفق، اما مهم‌تر از آن از آره سرمایه گذاری شرکت‌های مختلط خود در شرکت‌های 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 فیلم‌های پرستیژی خود، موفقیت‌هایی هم در زمینه‌ی سینمای عامه پسند در سطح بین‌المللی داشت. زلاندنو هم راهی مشابه، هر چند کوتاه‌تر، 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 فیلم‌های پرستیژی خود، موفقیت‌هایی هم در زمینه‌ی سینمای عامه پسند در سطح بین‌المللی داشت. زلاندنو هم راهی مشابه، هر چند کوتاه‌تر، 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 یافته‌ای وجود نداشت. در سال 1978 حکومت " کمیسیون فیلم زلاندنو " را راه انداخت تا از فیلم‌هایی که در مرحله‌ی پیش تولید بودند پشتیبانی و به آنها در یافتن سرمایه خصوصی کمک کند. در دهه‌ی 1980 تولید فیلم زلاندنو 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 می‌شد، شرکت های فیلمسازی آن روزهای سختی را از سر می گذراندند. در اینجا هم مانند کشورهای غریب مشکل زا کاهش تعداد تماشاگران سینما شروع شد. در سال های 1970 تولید و توزیع مستقل پا گرفت. شرکت های کوچکتر به تأمین مالی پروژه های غیر استودیوی پرداختند و حضور نیرومندی در عرصه صادرات فیلم پیدا کردند. در میان گروه های مستقل، ATG – که در سال 1961 تأسیس شده بود- بیش از همه، گرایشهای هنری داشت. و در سال های 1970 هنوز تأمین مالی تعدادی از فیلم های اشیاء، هانی، یوشیدا، شیندو، و دیگر کارگردان های موج نو را به عهده داشت. سریال های بی پایان قابل اتکا ترین طرح های داخلی استودیوها از کار درآمدند و بیشتر مؤلف های جا افتاده می توانستند با جلب امکانات مالی استودیوها و منابع مستقل کار 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 دانه‌ها 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 یافته، 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 روی هم رفته 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 60 بار 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 در دوران 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. کساد اقتصادی 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 در عذاب 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 گیری های دینی در افریقا. سینماهای نویی که در کشورهای 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 کنگه نسل پنجم چین- این عنوانها معمولاً کارگردان های بسیار متفاوتی را تحت نام واحدی یک کاسه می کردند. با اینهمه، این جنبشها چند خصوصیت مشترک هم داشتند و حتی زمانی که کارگردان ها به موضوعات سیاسی می پرداختند، بیشترشان از تجربه ورزی رادیکال دوری می جستند.

امریکای لاتین: آسان فهمی و سقوط

در سال های 1970 حکومت های نظامی در بیشتر کشورهای امریکای مرکزی و جنوبی قدرت را به دست گرفت. برزیل، بولیوی، اروگوئه، شیلی، و آرژانتین به دست حکومت های مستبد نظامی افتادند. بعد از سال 1978، دموکراسی تکزگرا 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 آرژانتین را واداشت سیاستهای اقتصادی ریاضت کشانه اتخاذ کنند. هر از گاهی صنعت سینمای ملی در برخی از کشورها قدرت می گرفت و برخی از فیلمسازان می توانستند در شبکه ی 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 می دانستند. 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 درآمدهای نفتی متکی بود و با سقوط نفت دولت ناچار شد از منابع خارجی وام بگیرد. بیشتر کارگردان هایی که در اوایل دهه ی 1970 از امتیازات سیاست دولت بهره مند شده بودند، در دهه ی 1980 به ارکان تولید فیلم های کیفی کشور بدل شدند. کوبا همچنان مرکز جهان سوم گرایی امریکای لاتین باقی مانده بود.

هاوانا هر سال ميزبان "جشنواره‌ی بين المللی سينماي امريکاي لاتين" بود که برزگ شده بود و هر سال صدها فيلم از کشورهاي منطقه را در برنامه‌هاي خود نمايش مي‌داد. کشورهاي ديگر به يک سينماي امريکاي لاتين سياسي شده شناخته مي‌شدند. در السالوادور گروه هايي فيلمسازي مخفي گرفتند. نيکارا گوئه در اسل 1979 به دست گروه چريکي ميانه روسانديست افتاد و با تشکيل "انيسيتوي فيلم نيکاراگوئه" فرهنگ سينمايي تازه‌اي شکل گرفت.

روندهای دهه‌ی 1980

بحران اقتصادی امریکای لاتین نقش واردات را افزایش داد. پایان نظام سهمیه بندی در برزیل دست هالیوود را در این کشور کاملاً باز گذاشت. در آرژانتین 90 درصد فیلم هایی که بر پرده سینماها می رفتند محصول ایالات متحده بودند. حتی در کوبا، نسخه های دزدی فیلم های امریکایی به تدریج بر سینماها چیره می شدند. تسخیر اروپای شرقی و شوروی سابق توسط هالیوود با تسلط بلا منازع امریکا بر همسایه های جنوبی خود همراه بود.

هنر بر خلاف امریکای لاتین، صنعت سینمای بومی نیرومند خود را حفظ کرد. فیلم های تولید داخل کشور از برکت سیاست کنترل وارداتی که از شوی دولت اعمال می شد، سلطه خود را بر بازار حفظ کردند؛ هالیوود در هندوستان جای پای محکمی نداشت. ژانرهای اصلی ککه به منظور جذب سبکهای جدید موسیقی و تقلید از فیلم های پر فروش خارجی قدری تعدیل شده بودند، به جای خود باقی ماند. در سال 1975 بیش از نیمی از 4000 فیلمی که سالانه تولید می شد، 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 همین منوال از قانون گذاری حمایت از تولیدات داخلی سودمی برد. این قانون به شرکت های فیلمسازی فرصت می داد به طور متوسط سالی هفتاد فیلم در سال تولید کنند که عمدتاً در ژانر خاص "آدم تمساح" جای می گرفتند. تایلند هم با تولید بیش از 600 فیلم بین سال های 1983 و 1987، به نیروی مهم دیگری بدل شد. وقتی رونق ویدئو در اواسط دهه 1980 به شدت از تعداد سینماها در آسیا کاست، تولید بیشتر در این کشورها افت کرد، اما آنها با زفیلم های مهمی تولید گکردند. کره ی جنوبی، جایگاه صنعت سینمایی شکوفا در اواخر دهه 1960، سرانجام توانست با فیلم های متفکرانه ای توجه جشنواره ها را هم فیلیپین در

دهه‌ی 1930 توانست یک نظام استودیویی جمع‌وجور با ساختار ادغام عمودی به وجود آورد، اما استودیوهای آن در دوره‌ی پس از جنگ سقوط کردند و در دوره‌ی جدید بیشتر تولید توسط مستقل‌ها انجام می‌شد. با وجود گسترش تولید فیلم در کشورهای کوچک آسیایی، فیلم‌های هنگ‌کنگی همچنان بر بازارهای منطقه مسلط بودند. در خور این مستعمره محصولات داخلی در گیشه بر فیلم‌های وارداتی برتر داشتند. در سال 1982 بعید بود کسی تایوان را محل مناسبی برای فیلمسازی خلاق بداند؛ محصولات آن تبلیغات تحمیق‌کننده‌ای بودند. با وجود این سینمای تایوان نیز در سال 1986 به یکی از هیجان‌انگیزترین فرهنگ سینمایی بین‌المللی بدل شد.

چین و خاورمیانه در دهه‌ی 1980

مورخان سینمای چین فیلمسازان این کشور را به نسل‌هایی که با رویدادهای سیاسی مهم کشور پیوندند، طبقه‌بندی 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 راه افتاد. فارغ‌التحصیلان در این دوره، در کنار محدود کارگردان‌هایی که مدارج ترقی را در نظام فیلمسازی طی کرده بودند، نسل پنجم فیلمسازان چین را تشکیل دادند. بیشتر فیلم‌های نسل پنجم به این سبب که برای تماشاگران روستایی که هشتاد درصد جمعیت کشور را تشکیل می‌دادند بیش از اندازه غامض بودند مورد انتقاد قراتر گرفتند. در دهه‌های 1970 و 1980 سیاست خاورمیانه تحت‌الشعاع مناقشه کشورهای عرب 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 در مصر افت کرد. سینمای ترکیه در اواخر دهه 1960 با فیلم‌هایی چون "امید" ساخته‌ی یلماز گونی توجه بین‌المللی را به خود جلب کرد و به خود می‌بالید که در منطقه بالاترین تولید را دارد. فیلم‌های اروتیک، کمدی، تاریخی-حماسی، ملودرام و حتی وسترن ترکی سالانه بیش از 100 میلیون تماشاگر را به سالن‌های سینما می‌کشیدند. اما وقتی در سال 1980 یک دولت نظامی قدرت را به دست گرفت، هم تولید و هم تعداد بیننده در حال 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 کارگردانی داریوش مهرجویی در برابر سینمای عامه پسند قد علم کرد. بنیاد سینمایی فارابی که در سال 1983 تأسیس شد به تهیه کنندهای فیلم های نخست کارگردان های تازه کمک مالی می کرد. حتی کارگردان های زن وارد عرصه فیلمسازی شدند. راهبرد تولید بیشتر به سینمای ایران هویت بین المللی هم بخشید. جشنواره های اروپا و امریکای شمالی از کارهای سینمای بعد از انقلاب استقبال خوبی کردند. سرشناس ترین چهره سینمای ایران در سطح بین المللی عباس کیا رستمی بود. برخی از فیلمسازان ایرانی در غرب مورد ستایش قرار گرفتند 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. 10 درصد 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 که تا 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 واردات ها 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 افریقایی سیاه بدل شد. به این ترتیب اهمیت جشنواره سالانه‌ی اوگادوگو افزایش یافت و این کشور صاحب یک مدرسه سینمایی و یک استودیو فیلم 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 می‌آورد. 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 افریقایی شمالی، تعداد کمی از فیلم های افریقایی 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 افریقایی سیاه که 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 فیلم‌ها - سنت در برابر مدرنیته، روستا در برابر شهر، فرهنگ بومی در برابر تحصیلات غربی، ارزش‌های جمعی در برابر فرد گرایی - به قدر کافی روشن بودند. فیلمسازی در افریقای سیاه از اواسط دهه 1970 به بعد عمده‌تاً راه تفسیر سیاسی و انتقاد اجتماعی خصلت نمای سینمای جهان سوم در اواخر دهه‌ی 1960 را دنبال کرده است تا آنکه در سال‌های 1980 حجم تولید در کشورهای افریقای سیاه به ده فیلم در سال محدود ماند.