

کارشناسی ارشد گروه هنر

مبانی نظری سینما

و

دانشتنی های تخصصی هنر نمایش

سینما، ادبیات نمایشی، کارگردانی



تهیه و تنظیم:

اقدس محمدخانی

با همکاری:

لاله ایجادي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مبانی نظری سینما و دانشنی‌های تخصصی هنر نمایش

تهیه و تنظیم:
اقدس محمدخانی
با همکاری
لاله ایجادي



مرشناسه	محمدخانی، اقدس، ۱۳۶۱-
عنوان و نام پدیدآور	مبانی نظری سینما و دانستی‌های تخصصی هنر نمایش / تهیه و تنظیم اقدس محمدخانی؛ با همکاری لاله ایجادی
مشخصات نشر	تهران: جمال هنر، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری	۲۸۰ ص.
شابک	۹۷۸-۹۶۴-۶۸۸۴-۴۱-۰
وضعیت فهرست‌نویسی	فیا
یادداشت	کتابنامه = ۲۷۸-۲۷۹.
موضوع	سینما -- راهنمای آموزشی (عالی)
موضوع	نمایش -- راهنمای آموزشی (عالی)
موضوع	هنر -- راهنمای آموزشی (عالی)
شناسه افزوده	ایجادی، لاله، ۱۳۵۹-
رده‌بندی کنگره	PN ۱۹۹۳/۷/م۳م۲ ۱۳۸۹
رده‌بندی دبویی	۷۹۱/۴۳۰۷۶
شماره کتابشناسی ملی	۲۲۰۶۳۹۹



نام کتاب: مبانی نظری سینما و دانستی‌های تخصصی هنر نمایش
تهیه و تدوین: اقدس محمدخانی، لاله ایجادی
ناشر: مؤسسه انتشاراتی جمال هنر
نظارت فنی و امور چاپ: سعید قونسوری، محمد امیری
طراح جلد: داریوش محمدخانی
ویراستار: محمد خلیج امیرحسینی
نوبت چاپ: اول / زمستان ۸۹
تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه
بها: ۹۵۰۰ تومان
شابک: ۰-۴۱-۶۸۸۴-۹۶۴-۹۷۸

جمال هنر: تهران، خیابان انقلاب، خیابان منیری جاوید (اردیبهشت شمالی)
بین خیابان روانمهر و خیابان لبافی‌نژاد، پلاک ۴۰
تلفن: ۶۶۴۸۸۵۲۱، ۶۶۴۸۸۴۷۱، ۰۹۱۲۶۱۸۰۸۳۹، ۰۹۱۲۵۴۷۰۴۱۰
دورنگار و پیام‌گیر: ۶۶۴۶۲۵۱۴- قونسوری - امیری

فهرست

۷.....	پیشگفتار.....
۹.....	خلاصه تاریخ تئاتر جهان.....
۱۲.....	نمایش در یونان باستان.....
۱۵.....	ریشه‌های نمایش در روم باستان.....
۱۸.....	نمایش در قرون وسطی.....
۲۰.....	نمایش در شرق.....
۲۵.....	نمایش در دوره‌ی رنسانس.....
۲۸.....	نویسندگان مشهور نمایش‌های دوره الیزابت.....
۳۰.....	تئاتر اسپانیا در عصر رنسانس.....
۳۱.....	نمایش فرانسه در قرن هفدهم.....
۳۴.....	دوره‌ی بازگشت نمایش در انگلیس.....
۳۶.....	نمایش در قرن هیجدهم.....
۳۹.....	بازیگران قرن هجدهم.....
۳۹.....	نمایش در قرن نوزدهم (رمانتیسیم).....
۴۱.....	ناتورالیسم.....
۴۵.....	قرن بیستم.....
۴۵.....	سبک‌های اکسپرسیونیسم و اپیک در آلمان.....
۴۶.....	نمایش اپیک.....
۴۸.....	نمایش شوروی در قرن بیستم.....
۴۹.....	کنستراکتیویسم.....
۵۱.....	نمایش فرانسه.....
۳۰.....	سوررئالیسم.....
۵۳.....	نمایش‌های اگزیستانسیالیستی و ابزورد.....
۵۵.....	انگلیس، ایتالیا، اسپانیا و لهستان.....
۵۷.....	فوتوریسم، نمایش ترکیبی و نمایش گروتسک در ایتالیا.....
۵۹.....	نمایش اسپانیا در قرن بیستم.....
۵۹.....	نمایش در اروپای شرقی.....
۶۰.....	نمایش در لهستان.....

۶۱.....	نمایش در آمریکا.....
۶۵.....	نمایش در ایران.....
۶۷.....	الف- نمایش های پیش از اسلام.....
۶۸.....	ب- نمایش پس از اسلام.....
۷۰.....	نقالی.....
۷۱.....	نمایش عروسکی.....
۷۳.....	تعزیه.....
۷۵.....	نمایش های شادی آور.....
۷۹.....	اصطلاحات نمایشی.....
۱۰۹.....	اصول کارگردانی.....
۱۱۲.....	صحنه.....
۱۱۴.....	میزانسن Mise en scene.....
۱۱۵.....	طراحی صحنه.....
۱۱۶.....	نورپردازی.....
۱۱۷.....	لباس و چهره آرایی.....
۱۱۹.....	شناخت درام.....
۱۲۲.....	ماهیت درام.....
۱۲۲.....	نشانه های درام.....
۱۲۳.....	قاب بندی و شاخص های آن.....
۱۲۴.....	بازیگر.....
۱۲۴.....	عناصر دیداری و طراحی صحنه.....
۱۲۵.....	واژگان.....
۱۲۷.....	مباحثی در باب تاریخ سینما.....
۱۲۹.....	تولد سینما.....
۱۲۹.....	آغاز سینما در اروپا.....
۱۳۰.....	فیلم های امپرسیونیستی لومی یرو و فیلم های تخیلی ملی یس.....
۱۳۰.....	سینمای هنری در فرانسه.....
۱۳۱.....	مکتب پرایتون در انگلستان.....
۱۳۲.....	فیلم های تاریخی در ایتالیا.....
۱۳۳.....	سینمای دانمارک در جنگ جهانی.....
۱۳۳.....	شروع کار سینمای آمریکا.....
۱۳۶.....	سینمای اسکاندیناوی.....
۱۳۷.....	سینمای کلاسیک آلمان: اکسپرسیونیسم و رئالیسم نوین.....
۱۴۰.....	نئورئالیسم.....
۱۴۱.....	فیلم های نامتداول.....
۱۴۲.....	امپرسیونیست ها و آوانگاردها در فرانسه.....

۱۴۵	 سینمای ناب و پیشرو
۱۴۷	 سوررنالیسم
۱۴۸	 سینمای انقلابی شوروی
۱۵۳	 سینمای کلاسیک آمریکا در دهه ۱۹۲۰ م
۱۵۹	 کمپین‌های بزرگ
۱۶۲	 سینمای آلمان پیش از هیتلر و در روزگار وی
۱۶۲	 سینمای آلمان
۱۶۴	 رنالیسم شاعرانه در فرانسه
۱۶۶	 طلوع فیلم‌های مستند انگلیسی
۱۶۹	 رنالیسم سوسیالیستی و سینمای شوروی
۱۷۰	 رنالیسم سوسیالیستی
۱۷۰	 هالیوود در دوره بحران اقتصادی
۱۷۳	 ظهور نورنالیسم در ایتالیا
۱۷۴	 سینمای فرانسه
۱۷۵	 مستندگرایی بریتانیا
۱۷۶	 سینمای روسیه در دوران استالین
۱۷۶	 سینمای آمریکا و بازگشت به واقعیت
۱۸۰	 سینمای ایتالیا
۱۸۱	 بازگشت به شیوه‌های قبلی در فرانسه
۱۸۲	 سینمای سایر کشورها
۱۸۴	 سینمای آمریکا و مبارزه با تلویزیون
۱۸۶	 سینمای دیگر کشورهای جهان در دهه‌ی ۱۹۵۰
۱۸۸	 پس از ۱۹۶۰ م
۱۹۰	 کارگردانان سینمای آزاد انگلیسی
۱۹۰	 سینمای جهان از دهه‌ی ۱۹۷۰ م تاکنون
۱۹۰	 اروپای غربی
۱۹۳	 اروپای شرقی و شوروی
۱۹۴	 سینمای آمریکا
۱۹۷	 سینمای ایران
۲۰۲	 سینمای مستند ایران
۲۰۳	 کارگردانان برجسته‌ی سینمای داستانی ایران
۲۰۷	 درک فیلم
۲۰۹	 عناصرهای تصویری
۲۱۹	 جنبه‌های گوناگون صدای فیلم
۲۲۸	 تصادف در دنیای فیلم
۲۳۱	 تصادف در سینمای فرا واقعی
۲۳۵	 سبک‌های سینمایی

۲۳۸	فیلم‌های اساطیری
۲۴۱	نظریات اساسی فیلم
۲۴۳	شکل‌گرایی
۲۴۴	هوگو مانستربرگ
۲۴۶	آرنه‌ایم
۲۴۸	سرگنی ایزنشتاین
۲۵۴	شکل‌گرایی روسی
۲۵۵	بلا بالاش
۲۵۶	رنالیسم
۲۵۷	زیگفرد کرا کوثر
۲۵۹	آندره بازن
۲۶۳	نظریات سینمایی معاصر فرانسه
۲۶۵	کریستین متز
۲۷۱	توضیح چند واژه و اصطلاح
۲۷۷	منابع و مأخذ

پیشگفتار

آزمون کارشناسی ارشد رشته‌های سینما و نمایش از ابتدای برگزاری همواره دشواری‌هایی برای داوطلبانش به همراه داشته است. مشخص و معین نبودن منابع از یک طرف و تغییر نحوه طرح سوالات و گسترش منابع آن‌ها از طرف دیگر و نیز فقر منابعی که به‌طور انحصاری برای پیشنهاد منابع و تلخیص مآخذ و کتب کمیاب و نایاب در این زمینه به نگارش درآمده باشد مشکلاتی برای هنرجویان فراهم ساخته است.

در این کتاب سعی بر این بوده که با مرور سوالات طرح شده از سال ۱۳۷۵ به بعد و مشورت با استادان این رشته‌ها در دانشگاه‌های هنر و دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، منابع و مآخذی به‌کار گرفته شود که مشکلات مذکور اندکی حل شود و هنرجویان رشته‌های سینما و نمایش با توجه به خلاصه این منابع و مطالعه منابع پیشنهادی قادر به پاسخگویی سوالات احتمالی باشند.

گفتنی است که این کتاب به منظور کمک به هنرجویان برای مرور و جمع‌بندی مطالب اصل منابعی که مطالعه کرده‌اند تهیه و تدوین شده است و واضح است که به هیچ عنوان نمی‌تواند جایگزین اصل منابع و مآخذ شود. در کتاب‌هایی مانند "نشانه‌شناسی سینما و تئاتر" و «مبادی سواد بصری» به علت مفصل بودن مطالب و با توجه به این که در صورت تلخیص منابع و کتب، معنا و مفاهیم این سرفصل دچار خدشه می‌شود بدین جهت به هنرجویان پیشنهاد می‌شود که اصل منابع در این زمینه را به‌طور کامل مطالعه کنند. تدوین و تهیه این کتاب حاصل یک سال کار و مطالعه مستمر بوده است. با توجه به نامحدود بودن منابع و کتب در سرفصل‌های مختلف این آزمون و همچنین نایاب بودن برخی از منابع سختی کار چند برابر بوده است.

کتاب حاضر به‌طور حتم دچار کمبودها و نقایصی است که امید می‌رود با پیشنهادها و انتقادهای سازنده خوانندگان و صاحب‌نظران گرامی در چاپ‌های بعد به‌صورت جامع‌تر و کامل‌تر عرضه شود. در پایان لازم به نظر می‌رسد که از استادان محترم گروه سینما و نمایش دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران، خانم الهام لالائی به علت در اختیار گذاشتن منابع کمیاب و از خانم آزاده دلیر نقی‌نیا به خاطر مشاوره صمیمانه در زمینه پیشنهاد منابع قدردانی به عمل آید.

افدس محمد خانی کارشناس ارشد رشته ادبیات نمایشی از دانشگاه تهران
لاله ایجادي کارشناس ارشد رشته مطالعات سینما از دانشگاه تهران

مرکز فروش کتاب‌های مرجع

کاردانی

کاردانی به کارشناسی

کارشناسی

کارشناسی ارشد

سراسری - آزاد - علمی کاربردی

نقاشی	پژوهش هنر
عکاسی	صنایع دستی
مرمت	فلسفه هنر
سینما	هنر اسلامی
ادبیات نمایشی	ارتباط تصویری
کارگردانی	تصویر سازی
نمایش	تصویر متحرک

جمال هنر

تهران، خیابان انقلاب، خیابان منیری جاوید، بین خیابان روانمهر و

لبافی‌نژاد - پلاک ۴۰

تلفن: ۶۶۴۸۸۵۲۱ - ۶۶۴۸۸۴۷۱ - ۰۹۱۲۶۱۸۰۸۳۹ - ۰۹۱۲۵۴۷۰۴۱۰

فکس و پیام‌گیر: ۶۶۴۶۲۵۱۴

جستجوی کتب هنر - معرفی منابع کنکور هنر در کلیه مقاطع

www.jamalhonar.com

www.jamalhonar.ir

خلاصہ تاریخ تئاتر جہان

ریشه‌های هنر نمایش: آغاز هنر نمایش ریشه در آداب و رسوم و مراسم آیینی و مذهبی‌ای دارد که در فعالیت‌های انسانی برای تنازع بقا وجود داشته است. انسان‌های بدوی برای تسلط یافتن به محیط اطراف و شناخت نیروهای طبیعت دست به خلق شخصیت‌های جادویی با کمک گریم، لباس و ماسک می‌زده‌اند. از طرف دیگر انسان بدوی برای بیان افکار و احساسات خود از حرکات (به ویژه حرکات موزون) استفاده می‌کرده‌اند.

بنابراین، اولین هسته‌های نمایشی از درون همین مراسم جادویی و رقص‌ها شکل می‌گیرد. «رقص بوفالو» یک نمونه از این مراسم بوده که توسط سرخ پوستان میسوری و به منظور تأمین گوشت از طریق آمدن گله‌های بوفالو با اجرای این مراسم صورت می‌گرفته است.

نمایش در مصر باستان: اولین متن نمایشی ثبت شده در جهان متعلق به مصر باستان^۱ است که به نام «متون اهرامی» معروف شده است. این متون که مربوط به سه هزار سال قبل از میلاد است راجع به «رستاخیز مردگان» نوشته شده است. این متون دارای دستور صحنه و گفتارهای اشخاص به روش نمایشی است.

مهم‌ترین مراسم نمایشی مصر باستان، «آبیدوس» نام داشته است. مراسم راجع به رنج و مرگ «اوزیریس»، مصایب خواهر و همسرش «ایزیس»، تولد پسرشان «هوروس»^۱ و بالاخره رستاخیز اوزیرس و فرمانروایی او در سرزمین مردگان بوده است.

«ست»^۲، خدای شیطانی بیابان‌ها، «اوزیریس»^۳ خدای گیاهان را کشته و جسدش را قطعه قطعه می‌کند. اما هوروس، پسرش او را دو بار زنده می‌کند و به همین مناسبت کاهنان، اوزیریس را سلطان و داور مردگان می‌شمارند.

1. Horus
3. Osiris

2. Seth

نمایش در یونان باستان

ریشه‌های نمایشی در یونان باستان: ریشه‌های نمایش در یونان باستان مربوط به مراسمی است که برای ستایش «دیونیزوس» خدای اساطیری برگزار می‌شده است. دیونیزوس خدای حاصلخیزی و شراب (عمده‌ترین ثروت یونانیان) است. در ستایش دیونیزوس، هر ساله چهار جشنواره به نام‌های جشنواره‌ی روستایی، جشنواره‌ی سه نیا، جشنواره‌ی آنستیریا و جشنواره‌ی سپاس برگزار می‌شده است. اعتقاد بر این است که «درام» از بطن همین جشنواره‌ها پدید آمده است. در جشنواره‌ی دیونیزوس، مراسمی اجرا می‌شد شامل خواندن آواز، نواختن موسیقی و خواندن سرودهای جمعی که به نام «دیتی رامب» خوانده می‌شد. ارسطو اعتقاد داشته که نمایش از تحول همین آوازهای دیتی رامبیک پدید آمده است.

این سرودهای دیتی رامبیک یا ساقی‌نامه‌ها کم کم با موسیقی همراه شده و به مرور زمان جنبه‌ی مکالمه و سؤال و جواب پیدا کرد. این امر نخستین بار توسط «تسپیس» در اواسط قرن ششم قبل از میلاد اتفاق افتاد.

تراژدی: در مراسم دیونیزوس، بزی را قربانی می‌کردند و به همین مناسبت اشعاری در این جشنواره سروده و خوانده می‌شد که مأخوذ از نام آن بز به نام «تراگودیا»^۱ یا سرود بز مشهور شد. در این مراسم اجراکنندگان پوستین‌هایی از پوست بز بر تن می‌کردند و به همین دلیل آن‌ها را بز بر می‌خواندند.

«آبسخولوس» فیلسوف بعد از تسپیس اولین کسی بود که هنر تراژدی را تکامل بخشید. او بازیگر دوم را وارد صحنه کرد و شخصیت‌های رنگارنگ و فوق طبیعی را به تراژدی افزود.

«استغاثه‌کنندگان»، «ایرانیان» و «تریلوژی اوربستیا» از آثار اوست. نمایش‌های او درباره‌ی کشمکش خدایان و رویارویی اراده و تقدیر است. ولی در تریلوژی اوربستیا

۱. Tragedia

گشمکش‌های انسانی را مطرح می‌کند. «سوفوکلس» یکی دیگر از تراژدی‌نویسان است که از یکصد و سیزده نمایشنامه‌ی او تنها هفت اثر آن باقی مانده است. او تعداد بازیگران تراژدی را به سه تن افزایش داد. «الکترا»، «ادیپوس شهریار» و «آنتیگون» از آثار اوست.

«اوری پیدوس» یکی دیگر از نویسندگان معروف تراژدی است که در آثارش توجه به ابعاد روانی شخصیت‌ها و پرداختن به زن دیده می‌شود. معروف‌ترین آثارش «ایون»، «مده» و «زنان تروا» است.

کمدی: در شهرهای یونان مراسم نمایشی به نام «کوموس» در کنار جشنواره‌های دیونیزوسی برگزار می‌شد که اجراکنندگان آن با لباس‌های مضحک، ماسک و حرکات خود و به وسیله‌ی رقص و آوازهای دسته جمعی خدایان باروری را می‌ستودند. سرودهایی که در این مراسم خوانده می‌شد هجوآمیز و خنده‌دار بود و آن‌ها را فالیک می‌خواندند.

اولین سند ثبت شده در زمینه‌ی کمدی مربوط به جشنواره‌های دیونیزوس است که در آن از شخصی به نام «خیوندوس» نام برده شده است.

کمدی‌های یونانی به سه دسته‌ی قدیمی، میانه و نو تقسیم می‌شود.

کمدی‌های قدیمی از آغاز تا سال ۳۸۸ ق.م را شامل می‌شود. از این دسته تنها آثار «اریستوفانس» باقی مانده است. از معروف‌ترین آثار او می‌توان به «ابرها»، «صلح»، «پرندگان» و «غوکان» اشاره کرد. اریستوفانس در کمدی‌هایش وقایع و شخصیت‌های معاصر با خودش را به مضحکه می‌گرفت. داشتن ساختمان کلاسیک پنج قسمتی از دیگر ویژگی‌های کمدی‌های وی محسوب می‌شود.

از کمدی‌های میانه که شامل آثار سال‌های ۳۳۸ تا ۳۳۶ ق.م می‌شود تنها تکه پاره‌هایی باقی مانده که در آن‌ها به نام‌هایی چون اکلیس و آنتی فانس برمی‌خوریم.

کمدی‌های نو نیز شامل آثار نوشته شده از سال ۳۳۶ ق.م به بعد می‌شود. در این کمدی‌ها گروه همسرایی کنار گذاشته شد و ساختمان قدیم کمدی‌های قدیم به کار گرفته نشد و موضوع‌ها بیشتر شامل مسایل عاشقانه می‌شده است. کمدی نو بیشتر از

طریق «مناندر» معرفی شده است. معروفترین اثر وی «لجوج» نام دارد که درباره‌ی پیرمردی سودایی مزاج است.

تماشاخانه‌های یونان باستان: در دوران شکوفایی تمدن یونان، هر شهر بزرگ یک تماشاخانه داشت. این تماشاخانه‌ها از تحول و تبدیل مکان‌های دایره وار و رقص متعلق به جشنواره‌های دیونیزوسی پدید آمد. مکان اجرا به شکل دایره بود و آن را «ارکسترا» می‌خواندند و از آنجا که این تماشاخانه‌ها در دامنه‌ی تپه‌ها ساخته می‌شد، جایگاهی نیم دایره به نام «تئاترون» برای تماشاگران داشت. به تدریج بنایی به نام «اسکین» در روی صحنه و رو به روی تماشاگران ساخته شد که به عنوان زمینه برای نمایش‌ها و اتاق صحنه به کار برده می‌شد.

از معروفترین تماشاخانه‌های یونانی می‌توان به تماشاخانه «دیونیزوس» اشاره کرد که در دامنه‌ی تپه و معبد آکروپولیس ساخته شده بود. «اپیداروس» و «دلفی» از دیگر تماشاخانه‌های مهم به شمار می‌رفتند.

در یونان باستان صحنه‌آرایی‌ها بسیار ساده بوده و تعداد بازیگران (که اغلب مرد بودند) سه تن بوده است. بازیگران ماسک‌های تراژیک و کمیک به چهره می‌زدند و لباس‌های بلند مخصوص کنانی ضخیم می‌پوشیدند.

نظریه و نقد نمایش: «ارسطو» کلیه‌ی قواعد و اصول نمایشنامه‌نویسی یونان باستان را در کتابی تحت عنوان فن شعر گرد آورده است. وی در این کتاب انواع مختلف شعر، تراژدی و کمدی و حماسه را تحت بررسی قرار داده است، وی درباره‌ی شعر چنین نوشته: «چنین به نظر می‌آید که پیدایش شعر دو سبب داشته است، هر دو سبب طبیعی. یکی محاکات و تقلید است که در آدمی غریزی است و هم از عهد کودکی در انسان ظاهر می‌شود.» همچنین ارسطو تراژدی را درام شاعرانه‌ای می‌پندارد که در آن یک یا چند انسان جنایتکار که در عین حال بی‌گناه نیز هستند، به نوعی عظمت و بزرگی می‌رسند و سپس لحظه‌ای تقدیر، آنان را به سبب تجاوز از حد اعتدال مجازات می‌کند و این مجازات موجبات تطهیر و تزکیه‌ی نفس انسان (تماشاگر) را فراهم می‌آورد.» (کاتارسیس)

وی درباره‌ی کم‌دی می‌گوید: «کم‌دی تقلید است از اطوار و اخلاق زشت، نه این‌که تقلید بدترین صفات انسان باشد، بلکه فقط تقلید شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود.»

قسمت مهم رساله‌ی شعر ارسطو درباره‌ی وحدت‌های سه‌گانه است. وحدت‌های سه‌گانه‌ی ارسطو شامل وحدت کردار، زمان و مکان است. به نظر او موضوع و عمل نمایشی باید یکپارچه و دارای وحدت باشد و همه چیز در خدمت آن قرار گیرد. اما موضوع یا عمل نمایشی باید متنوع و پیچیده باشد و تنها یکپارچگی خود را حفظ کند. ولی درباره‌ی وحدت زمان نوشته است: «تراژدی سعی دارد که تا ممکن است، به مدت یک دوره‌ی آفتاب محدود بماند و یا اندکی از آن تجاوز کند.» ارسطو درباره‌ی وحدت مکان چیزی جز اشاره‌هایی کوتاه در فصل بیست و ششم خود نیاورده است. نقادان معتقدند که نمایش‌های یونانی دارای وحدت مکان بوده‌اند. در خصوص نقد نمایش، نمایشنامه‌ی غوکان که خود نوشته‌ی «اریستوفانس» است اطلاعات ارزشمندی در باب نمایش یونان در اختیار قرار می‌دهد.

ریشه‌های نمایش در روم باستان

نمایش رومی نیز ریشه در مراسم و آیین‌های مذهبی و به‌خصوص ریشه در نمایش‌های یونانی دارد. دو تن از خدایان به نام‌های «تالیا» و «اوترپ» از حامیان نمایش روم بودند. نمایش در روم جایگاه نمایش در یونان را نداشت. رومیان نمایش را به عنوان غنیمت جنگی به روم برده و رومیان از آن به عنوان وسیله‌ای برای سرگرمی و تفنن در کنار سایر سرگرمی‌ها و در کنار جنگ گلاادیاتورها بهره‌مند می‌شدند.

اولین نمایش روم به سال ۳۶۴ ق.م توسط گروه نمایشی که از سرزمین «اتروسک»‌ها آواره شده بودند، اجرا شد. پیش از این تاریخ نیز رومی‌ها با قطعات نمایشی کمیک کوتاه و فی‌البداهه که توسط بازیگران «آتیل» اجرا می‌شد و به آته له نیا مشهور بودند، آشنایی داشتند. همچنین نوعی نمایش‌های میم در روم اجرا می‌شد که شامل قطعات کوتاه هجوآمیز، عملیات آکروباتیک و رقص بود.

به‌طور کلی تاریخ نمایش در روم به دو قسمت در دوره‌ی جمهوری و دوره‌ی امپراتوری تقسیم می‌شود از ویژگی‌های نمایش دوره‌ی جمهوری (تا سال ۲۷ ق.م) این بود که بیشتر آثار مکتوب در زمینه‌ی کمدی و تراژدی در این دوره تهیه شد و آن همه بیشتر تحت تأثیر آثار یونانی بود و به اجراهای نمایشی توجه چندانی نمی‌شد، اما نمایش در دوران امپراتوری بیشتر از جهت تماشاخانه‌های با عظمتی که در آن ساخته شد می‌شناسند. در این دوره از آثار مکتوب نمایشی کمتر اثر می‌یابیم.

تراژدی رومی:

ادبیات رومی یا «لیویوس آندرونیکوس» شروع شده است. وی تراژدی‌ها و کمدی‌هایی به شیوه‌ی یونانی نوشته است. «گنه‌نوس نیویوس» را اولین نمایشنامه‌نویس رومی‌الاصل می‌دانند که تراژدی و کمدی نوشته است. وی را همچنین ابداع کننده‌ی نوعی نمایش به نام فابولا می‌شناسند. فابولاها نمایش‌های تاریخی- رومی بودند.

داستان رمولوس، بنا کننده‌ی شهر روم، یکی از این داستان‌های تاریخی است. اما تنها چهره‌ی معروف تراژدی رومی «لوکیوس آنیوس سنه‌کا» است که در اسپانیا متولد شد و در روم تحصیل کرد. از آثار او می‌توان به زنان تروا، مده آ، ادیپوس، فدر و آگاممنون اشاره کرد. تراژدی‌های او به تقلید از تراژدی‌های یونانی و با ساختمان پنج قسمتی نوشته شده است. خطابه‌های با شکوه، فلسفه‌پردازی و خشونت از دیگر خصوصیات آثار اوست.

کمدی رومی:

کمدی‌های رومی نیز با اقتباس از کمدی‌های یونانی نوشته است. «آندرونیکوس» و «نیویوس» اولین کسانی بودند که به جز تراژدی دست به خلق آثار کمیک زده‌اند. همچنین باید از «سیسیلیوس استانیوس» نیز نام برد که طبق گفته‌ی نقادان رومی بزرگترین نویسنده‌ی کمدی روم بوده است.

«پلاتوس» و «ترنس» نیز از معروف‌ترین کمدی‌نویسان رومی هستند. از آثار پلاتوس می‌توان به کمدی مالیات بستن، تاجر و گنجینه‌ی طلا اشاره کرد. وی

کمدی‌هایش را به شیوه‌ی کمدی‌نو یونانی نوشته و مقدمه‌ای را که توسط بازیگران اجرا می‌شود را به کمدی افزوده است. اما «ترنس» اولین نویسنده‌ای است که عناصر تراژیک را وارد کمدی کرده است؛ از آثار او می‌توان مادر خوانده، برادران و خودآزاری را نام برد. وی در خودآزاری داستان پدری را بازگو می‌کند که پسرش را از زناشویی با دختر دلخواهش منع می‌کند و چون پسر از دستور پدر سر می‌پیچید پدر او را از فرزندی محروم می‌کند.

فابولا آتله‌نیا

نمایش‌های آتله‌نیا دارای موضوعات و مضامینی راجع به تقلب، شکم‌پرستی و شهوترانی بود و از لحاظ اجرای بیشتر تأکید بر دکورهای روستایی، تیپ‌سازی و سخن‌رانی داشت.

این نمایش‌ها چهار تیپ ثابت به نام‌های «ماکوس»، «بوکو»، «پاپوس» و «دوسنوس» داشت که ماکوس احمقی پرخور، بوکو ابله، پاپوس پیرمرد ساده لوح و دوسنوس عالم و فیلسوفی مضحک بود.

محققان اعتقاد دارند که قراردادهای کمدی‌دا دل آرته از همین نمایش‌ها گرفته شده است.

میم و پانتومیم:

میم‌های رومی عبارت بودند از قطعات کوتاه نمایشی که با مسخرگی و بذله‌گویی همراه بود. بازی‌های میم در حوالی قرن اول مسیحی توسط نویسندگانی چون «سیموس لابیوس» و «پابلویوس سیریاس» به شکل ادبی ثبت شده و در این حالت شامل یک تک‌گویی بوده است.

پانتومیم را یگانه هنر نمایشی رومی‌الاصل می‌دانند. چنین نقل کرده‌اند که لیویوس آندرونیکوس در حوالی سال‌های ۲۴۰ ق.م به تدریج صدای خود را از دست داده و به همین سبب کسی را و می‌دارد تا در کنار صحنه بایستد و هنگامی که او مشغول اجرای رقص بوده، گفتارها را با صدای بلند بخواند. اما وقتی که پانتومیم به شکل هنری مستقل در آمد موضوعات اساطیری و تاریخی را دنبال کرد و به یک شکل مستقل نمایشی درآمد.

تماشاخانه‌های روم باستان:

رومی‌ها از اواخر سال ۵۵ ق.م شروع به ساختن تماشاخانه‌های دائمی کردند؛ البته نخستین صحنه‌ی سنگی در روم در سال ۱۷۴ ق.م ساخته می‌شود و طرح ایجاد تماشاخانه‌های دائمی در سال ۱۵۵ ق.م ریخته می‌شود. با برقراری دوره‌ی امپراتوری روم یک تماشاخانه توسط «کرنولیوس بالیوس» و دیگری توسط «آگوستوس» با نام هارچلو ساخته شده است. تماشاخانه‌ی مارچلو تنها تماشاخانه‌ی کلاسیکی است که باقی مانده است. در این تماشاخانه‌ها ارکسترا از حالت دایره به نیم دایره در آمده و پرده‌ای زینت شده و به انتهای صحنه افزوده شده است.

نمایش در قرون وسطی

۱. نمایش و مسیحیت:

با ظهور مذهب مسیح و سقوط، امپراتوری روم در سال ۴۷۴ میلادی، از آنجا که مسیحی‌ها سخت مخالف نمایش‌های رومی بودند پس از پذیرفتن آیین مسیحیت توسط کنستانتین، نمایش نیز ممنوع اعلام شد. اما این ممنوعیت زیاد طول نمی‌کشید و نمایش از درون کلیسا و از تحول مراسم عشا ربانی و ادغام موضوعات محلی دوباره پدیدار می‌شود.

۲. تحول نمایش از مراسم عشا ربانی:

از دل مراسم عشا ربانی مکالمه‌ی نمایشی دوباره شکل گرفت. در قسمتی از این مراسم آواز هاله لویا توسط گروه همسرایان خوانده می‌شد، که در این قسمت به تدریج سرود همسرایان شکل مکالمه به خود گرفت.

۳. نمایش‌های سایکل و غیر سایکل:

نمایش‌های قرون وسطایی از لحاظ موضوع به دو بخش سایکل و غیر سایکل تقسیم می‌شود.

نمایش‌های سایکل یا دوره‌ای به آن دسته از نمایش‌هایی اطلاق می‌شود که از داستان‌های انجیل گرفته شده و به مرگ و رستاخیز حضرت مسیح و مصائب یاران او

می‌پردازد. این گونه نمایش‌ها با عناوینی مثل میستر و تعزیه شناخته می‌شود. آغاز این نمایش‌ها به اواخر قرن ۱۰ میلادی برمی‌گردد. اولین قطعات کوتاه نمایشی سایکل به وسیله‌ی اسقف اعظم «وینچستر» نوشته شده است.

اما نمایش‌های غیر سایکل شامل موضوع‌های اخلاقی، فولکلوریک، جدی و حتی کمدی می‌شود. یکی از انواع نمایش‌های غیر سایکل، نمایش‌های اخلاقی هستند که به نمایش‌های سایکل بسیار نزدیک هستند. این نمایش‌ها در قرن ۱۴ میلادی پدید آمد. مشهورترین نویسنده‌ی نمایش‌های اخلاقی «پتر نوستر» انگلیسی است. اهمیت این گونه نمایش‌ها در این است که راه را برای نمایش‌های غیرمذهبی هموار کرد. از انواع نمایش‌های غیرمذهبی در قرون وسطی می‌توان به اینترلود یا میان پرده اشاره کرد.

۴. کمدی قرون وسطایی:

مراسم مربوط به کریسمس باعث شد تا عناصر کمدیک به نمایش‌های مذهبی که پیشتر جدی و تراژدیک بود راه پیدا کند.

جشنواره‌ی ضیافت دلقک‌ها و فارس‌های قرون وسطایی این عناصر کمدیک را در خود داشت. از خصوصیات فارس‌های قرون وسطایی می‌توان به کوتاهی آن‌ها و این که به زبان شعر نوشته شده است، اشاره کرد. یکی از مشهورترین فارس‌های مشهور که متعلق به فرانسه است، پیرپاتلن نام دارد و احتمالاً مربوط به سال ۱۴۷۰ میلادی است. این نمایش نشان می‌دهد که چگونه شادی، خود فریب می‌خورد.

در آلمان نیز فارس‌هایی با عنوان شروتاید خوانده می‌شد که خام و فاقد ارزش‌های نمایشی است اما آثار «هانس ساکس» در آلمان از کیفیت بهتری برخوردار است که از بین آن‌ها می‌توان محقق سرگردان و دفع‌کننده‌ی شیاطین را نام برد.

در انگلیس نیز آثار «جان هیوود» با استقبال تماشاگران روبرو شد؛ نمایش یوحنا، یوحنا از مشهورترین آثار اوست.

صحنه‌ی نمایش در این دوران روی سکوه‌ای ثابت و یا متحرک بوده است که هر دوی آن‌ها با الهام از محراب کلیسا به وجود آمده‌اند. بعدها نمایش‌ها به حیاط کلیسا راه پیدا کرد.

۵. گروه‌های نمایشی دوره گرد

یکی از پدیده‌های نمایشی قرون وسطی به وجود آمدن گروه‌های نمایشی دوره گرد در انگلیس است که نمایش‌های خود را بر روی ارابه اجرا می‌کردند. موضوع این نمایش‌ها اغلب مذهبی بود و به تدریج موضوعات دیگری از قبیل موضوعات تمثیلی و تاریخی به آن‌ها اضافه شد. در آغاز تنها یک نمایش در ارابه‌ها اجرا می‌شد اما به تدریج و تا اواخر قرن ۱۵ میلادی به تعداد نمایش‌ها افزوده شد. اندازه‌ی ارابه‌ها متفاوت بود و برای هر نمایشی ارابه‌ای خاص به کار می‌رفت که اغلب قسمت پایین آن توسط پرده‌ای زینت داده می‌شد.

نمایش در شرق

در شرق نیز نمایش ریشه در مراسم و آیین‌های مذهبی و اجتماعی داشته است. در جوهر نمایش‌های شرق و غرب، تقلید و تزکیه عناصر اصلی جذب بشر به سوی نمایشگری بوده است. نمایش در هند:

منشا نمایش در هند نیز ریشه در مراسم و مناسک مذهبی دارد. «برهما» — خدای خالق هندوان بخشی از کتاب مقدس خود یعنی «ودا» را به رقص و نمایش اختصاص داده که این بخش فاتیما ودا نام دارد. در تمدن هند رقص جایگاه ویژه‌ای دارد. چنانکه گفته می‌شود «شیوا» — یکی دیگر از خدایان هندوان — دنیا را توسط رقص خود آفریده است.

علاوه بر شیوا و برهما «ویشنو» دیگر خدای هندوان به یکی از نزدیکان خود به نام «بهارانا» دستور می‌دهد تا صنعت نمایش را به آدمیان بیاموزد.

فاتیماساسترا، رامایانا و بهاراتا سه متنی هستند که در آن‌ها از رقص، موسیقی، صحنه‌آرایی و بازی‌سازی سخن رفته است.

بهاراتا، فاتیما و کاتاکالی دو مکتبی هستند که در سنت رقص و نمایش هند اهمیت بسیار داشته است.

بهاراتاناتیام نمایشی است که در آن فقط زن‌ها می‌رقصند و کاتاکالی نمایشی است که اختصاص به مردهای جوان دارد. رقص بهاراتاناتیام شامل چند قسمت به نام‌های الاریو، گاتی سورام، شابدام، وارنام، پادام، تیلانا و شلوکام می‌شود.

کاتاکالی را نمایشی می‌دانند که در جنوب هند اجرا می‌شده و راجع به خدایان، هولان و سلحشوران بوده است. در این نمایش که در چند بخش به نام ابھی نایا و چولی یا تام اجرا می‌شود، بیش از هر نوع دیگر رقص از بدن استفاده می‌شود. کاتاکالی بیشتر با جهان اساطیری سروکار دارد.

انواع درام هندی به چهار دسته با نام‌های ناتاکا، پراکارانا، بهانا و پراهسانا تقسیم می‌شود. موضوع این درام‌ها مسایل عاشقانه و یا حماسی است.

شکوئتلا یکی از معروف‌ترین نمایش‌های ناتاکا است که یکی از اولین متن‌های نمایشی در جهان محسوب می‌شود و به وسیله‌ی کالیداس - شاعر و درام‌نویس مشهور هند - در قرن ۵ یا ۶ میلادی نوشته شده است. این درام در ۷ پرده نوشته شده و راجع به ازدواج دختری به نام شکوئتلا با دوشیانت پادشاه هند و ماجراهای بعد از آن است.

نمایش عروسکی در شرق

نخستین نشانه‌های خیمه‌شب‌بازی در تمدن هند یافته شده است. رامایانا و مهابهاراتا منبع داستانی نمایش‌های عروسکی در هند، مالزی، تایلند، اندونزی، کامبوج، جاوه و بالی بوده‌اند.

از معروف‌ترین نمایش‌های خیمه‌شب‌بازی در هند، بازی تولوبومالاتا (۳۰۰ سال ق.م) بوده است که بزرگترین نمایش سایه‌بازی محسوب می‌شده است.

عروسک‌های هند بیشتر از جنس گل و ترکه‌ای و نخی بوده‌اند اما عروسک‌ها در چین که مربوط به سال‌ها قبل از میلاد می‌شود صورتک‌هایی هستند که بر روی پوست کشیده شده و پشت پرده‌ی روشنی به حرکت در آورده می‌شود و تماشاگران تنها سایه‌ی عروسک‌ها را می‌بینند.

نمایش عروسکی در ژاپن به نام بونراکو شهرت دارد زیرا که در قرن هجدهم مردی

به نام «یومورا بونراکو» باعث رونق این نمایش شده است. نمایش‌های عروسکی در ترکیه بیشتر با نام قره‌گوز شهرت دارد. سنت نمایش‌های عروسکی در ترکیه مربوط به قبل از قرن ۱۶ میلادی می‌شود.

نمایش در چین

نمایش در چین ریشه در آداب و مناسک مذهبی و اجتماعی دارد گرچه عوامل دیگری نیز در پیدایی آن مؤثر بوده است.

اسنادی در دست است که نشان می‌دهد در حوالی سال‌های ۱۲۰۵ تا ۱۷۶۶ ق.م رقص‌های نمایش گونه‌ای وجود داشته که مهم‌ترین آن‌ها رقص‌هایی بوده‌اند که در جشن‌های نظامی بر پا می‌شده است. در زمان کنفوسیوس (ما بین سال‌های ۴۷۸ تا ۵۵۱ ق.م) نیز در دربار امپراتوری بازیگرانی وجود داشته‌اند که به اجرای صحنه‌های قهرمانی در ستایش نیاکان خود می‌پرداختند. در زمان سلطنت خاندان «تیانگ»، نقالانی بوده‌اند که مردم را با نقل داستان‌هایی از عملیات قهرمانی، عاطفی و تراژیک سرگرم می‌کردند. اما حرکت اصلی در زمینه‌ی نمایش در چین از زمان حمله‌ی مغولان به آن سرزمین و تسخیر آن آغاز شده است. زیرا با واژگونی دستگاه امپراتوری، تغییرات اساسی در بنیان‌های فکری و اجتماعی چین ایجاد می‌شود.

مشهورترین نویسندگان چینی تا اواخر قرن چهاردهم، یکی «کان هن چنگ» است که اغلب او را پدر نمایش چین خطاب می‌کنند و دیگری «وانگ شیافو» است.

در زمان سلطنت خاندان «مینگ» سبک‌های گوناگون نمایشی در سرتاسر چین وجود داشته است. اما در اواخر قرن هجدهم، امپراتور «چیان سونگ» بهترین بازیگران چین را از قسمت‌های مختلف امپراتوری گرد آورده و به پکن می‌آورد. ادغام سبک‌های گوناگون نمایشی توسط این بازیگران منجر به پیدایش نوعی نمایش خاص شده که با عنوان اپرای پکن شناخته شده است.

نمایش‌های اپرای پکن به دو دسته تقسیم می‌شود، نمایش‌های غیرنظامی که موضوع‌های اجتماعی و بومی و نمایش‌های نظامی که موضوع‌های جنگی، سلحشوری

و فهرمانی دارد. از خصوصیات ابراهای پکن، صحنه آرایشی، بازیگری و موضوع قراردادی آنها است که نوع به خصوصی از ساده‌گرایی را در آنها ایجاد کرده است. بازیگر و بازیگری در اپرای پکن از اهمیت زیادی برخوردار است. بازیگر اپرای پکن، در صحنه‌ای خالی و در لباسی رنگارنگ، بازی می‌کند، آواز می‌خواند و حرکات قراردادی را به زیباترین شکل انجام می‌دهد. در اپرای پکن چهار نوع بازیگری وجود دارد: نقش‌های مردانه، زنانه، صورت‌های نقاشی شده و کمیک.

نمایش‌های چینی در راهروی خانه‌های بزرگ، کلاه‌فرنگی‌ها، باغ‌ها و چاپخانه‌ها به اجرا در می‌آمده است.

نمایش در ژاپن

نمایش‌های ژاپنی نیز مانند سایر نمایش‌های شرقی ریشه در فلسفه، مذهب و آیین‌های اجتماعی دارد. نمایش‌های کلاسیک ژاپنی از تحول نمایش‌هایی با نام دن گاکو و ساراگاکو به وجود آمده است.

نمایش نو:

واژه‌ی نو در زبان ژاپنی به مفهوم بازی به کار می‌رود و به نوعی از نمایش ژاپنی اطلاق می‌شود که در حدود قرن چهاردهم ابداع شده است و به عنوان نمایش کلاسیک ژاپن شناخته می‌شود.

نمایش نو را ترکیبی از عناصر و عوامل گوناگونی می‌دانند. این عوامل و عناصر عبارتند از:

الف- رقص مذهبی ساراگاکو که متعلق به مذهب «شیتو» بوده است. نمایش نو را در آغاز ساراگاکو - نو می‌خواندند.

ب- دن گاکو در آغاز نمایشی از آکروبات و شعبده‌بازی بوده و به تدریج تبدیل به نوعی از اپرا می‌شود.

ج- انواع مختلف آوازخوانی و رقص.

د- رقص‌های چینی که در دربار ژاپن به اجرا در می‌آمده است.

نمایش‌های نو نمایش‌های کوتاه تک پرده‌ای هستند که در بین آن‌ها قطعات کوتاه کمیک به نام کیوگن اجرا می‌شود. موضوعات و مضامین نمایشی‌های نو بیشتر تاریخی و مذهبی بوده است. در نمایش‌های نو اغلب سه بازیگر وجود دارد.

نمایش کابوکی:

سنت نمایش کابوکی به قرن شانزدهم بر می‌گردد. در کابوکی موسیقی، رقص و تردستی اجرا می‌شده است. پایه‌گذار این نمایش زنی راهب به نام «اوکانی» بوده است. این نمایش طی سالیان دراز به روش سنتی و توسط زن‌ها به اجرا در می‌آمده اما از سال ۱۸۶۸ نمایش‌های کابوکی تحت تأثیر فرهنگ غربی بسیاری از ویژگی‌های اصیل خود را از دست داده است. نمایش‌های کابوکی از موضوع‌های عادی و روزمره استفاده کرده و برای عامه‌ی مردم به اجرا در می‌آمدند و بر خلاف نمایش‌های جدی نو، در کابوکی عناصر تراژدیک و کمیک در هم آمیخته و نوعی ملودرام می‌سازد. از لحاظ سبک اجرایی، نمایش‌های کابوکی ترکیبی از نمایش‌های نو، نمایش‌های عروسکی و میان پرده‌های کمدی است.

نمایش در دوره‌ی رنسانس

قسطنطنیه، مرکز بیزانس در سال ۱۴۵۳ میلادی توسط ترکان عثمانی فتح و امپراتوری روم شرقی از هم پاشیده شد. بعد از این تاریخ فلورانس و ونیز - بقایای حکومت یونانی - تحت تسلط حکومت عثمانی در آمد.

با تسخیر قسطنطنیه، فلورانس و ونیز دانشمندان و نویسندگان زیادی به ایتالیا فرار کرده و آثار ادبی، هنری و نسخ خطی را با خود به آن جا می‌برند.

سال سقوط قسطنطنیه را اغلب آغاز دوره‌ی رنسانس می‌دانند. واژه‌ی رنسانس به معنای «اعاده» و «احیا» به کار برده شده و به دوره‌ای گفته می‌شود که در آن تمدن و فرهنگ باستانی یونان و روم بعد از حدود ده قرن شناسایی شده است. در این دوره پهنش اسکولاستیکی جای خود را به پهنش اومانستی می‌دهد.

اختراع صنعت چاپ، تأسیس چاپخانه‌های بسیار، جایگزینی جوامع اشرافی به جای جوامع ملوک‌الطوایفی، کشف آمریکا و ایجاد جریان تحقیقاتی در خصوص مطالعه و تفسیر دقیق متون قدیم از ویژگی‌های دوره‌ی رنسانس است.

نمایش در ایتالیا

از قرن دوازده میلادی به بعد علاقه به آثار قدما باعث تشویق نویسندگان برای شناسایی آثار ادبی و هنری یونان و روم باستان شد.

«پترراک» نخستین محقق بود که به جمع‌آوری کتب پرداخته و مدافع حفظ متون قدیمی می‌شود. البته «دانت» نیز پیش از پترراک تلاش‌هایی در این زمینه انجام داده بود که حاصل آن کتاب کمدی الهی است. در پی تلاش‌های دانت بود که پترراک و «بوکاچیو» شروع به نوشتن آثار خود به زبان ایتالیایی کرده و حتی پترراک در سال ۱۳۱۹ میلادی، نمایشنامه‌ای به نام فیلولوژیا را می‌نویسد.

مهم‌ترین واقعه‌ی رنسانس در ایتالیا که از جهت تاریخ نمایش اهمیت بسیار یافت، شناسایی رساله‌ی فن شعر اثر ارسطو بود که با استقبال نقادان روبرو شد.

نمایش‌های ایتالیایی در دروه‌ی رنسانس به دو دسته‌ی نمایش‌های میانه و نمایش‌های رسمی تقسیم می‌شود. نمایش‌های رسمی، انواع گوناگونی از ترجمه‌های

آثار یونانی و لاتین گرفته تا کمدی و تراژدی‌های بومی را در بر می‌گرفت. «درستو»، «اره تینو»، «مدیسی» و «ماکیاولی» از کمدی‌نویسان آن دوره هستند که از میان آن‌ها ماکیاولی به خاطر نوشتن نمایشنامه‌ی ماندراگولا یا مهرگیاه شهرت ویژه‌ای پیدا کرده است.

نیکولو ماکیاولی سیاستمداری اندیشمند بود که این نمایشنامه‌ی خود را در فاصله‌ی سال‌های ۱۵۱۳م تا ۱۵۲۰م به نگارش درآورد. موضوع این کمدی داستان اغوای زنی شوهردار و حاوی طنزی برنده است.

ارزش تراژدی‌های این دوره از ارزش کمدی‌ها کمتر است، زیرا که بیشتر تراژدی‌های این دوره به تقلید از آثار سینه‌کا نوشته شده و فاقد کشش و حرکت نمایشی لازم است. «تریسنو» و «تاسو» از تراژدی‌نویسان این دوره هستند.

۱. کمدیا دل آرته

کمدیا دل آرته نمایشی است عامیانه که سنت آن از قبل در نمایش‌های میم روم باستان و کمدی‌های یونانی وجود داشته که در دوره‌ی رنسانس تحول یافته و به عنوان مهم‌ترین پدیده‌ی نمایشی ایتالیا ظهور کرده است.

کمدیا دل آرته نمایش‌های کمدی فی‌البداهه‌ای بود که با استفاده از تیپ‌های مشخص یعنی آرلکن یا هارلکین که نوکری است زیرک، پانتالون که پیرمردی است احمق و گروهی عاشق احساساتی، کاپیتانی لاف زن، تاجر و پدران خشمگین به اجرا در می‌آمدند.

داستان‌های این نمایش‌ها اغلب از منابعی مانند نمایشنامه‌های قدیمی، اتفاقات روزمره و قصه‌ها گرفته می‌شد. نمایش‌های کمدیا دل آرته وابسته به مکان خاصی برای اجرا نبودند و نیاز چندانی به صحنه‌آرایی نداشتند. بازیگران و مهارت آن‌ها در بدیهه‌سازی و فرم‌ش در حرکات آن‌ها از مباحث مهم در کمدیا دل آرته محسوب می‌شود.

۲. اپرا

اپرا یکی دیگر از اشکال نمایشی است که در دوره‌ی رنسانس و در ایتالیا به وجود می‌آید.

سرودها و گفتارهای نمزیه‌های مسیحی با آواز و آهنگ خوانده می‌شدند و بر همین مهنا در سال ۱۴۲۲م «پولیزیانو» یک شعر نمایشی به نام افسانه‌ی ارفه براساس موسیقی می‌نویسد؛ این موضوع شاعران و موسیقی‌دانان ایتالیایی را وا می‌دارد تا ارزش‌های موزیکال نمایش‌های کلاسیک را تحت بررسی قرار دهند.

کشفیات آن‌ها در این زمینه باعث خلق یک نوع درام موزیکال می‌شود و به دنبال آن اپرای دافنه نوشته‌ی «رینوچینی» که موسیقی آن توسط «پری» ساخته شده در سال ۱۵۹۷م به روی صحنه آمده و به عنوان نخستین اثر اپرایی ثبت می‌شود.

بنابراین اپرا، نمایشی است که در آن موسیقی مقام اول را دارد و آواز، زبان نمایشی آن است.

۳. تماشاخانه‌های ایتالیا

معماری تماشاخانه‌های ایتالیا و صحنه‌آرایی آن‌ها در دوره‌ی رنسانس مهم‌ترین مبحث تاریخ نمایش را در این دوره تشکیل می‌دهد. تماشاخانه‌ی المپیک ساخته‌ی «آندری پالادیو» و پس از او «وین سن زواسکاموزی» از مهم‌ترین این تماشاخانه‌هاست. جایگاه تماشاگران در این تماشاخانه‌ها بر خلاف تماشاخانه‌های یونانی که به شکل نیم دایره بود، برای دید بهتر تماشاگران به صورت نعل اسبی در آمد.

ایجاد قاب جلوی صحنه و به کار گیری پرسپکتیو در دکورهای نقاشی شده از ویژگی‌های صحنه‌آرایی ایتالیا به شمار می‌آید.

تئاتر انگلیس در عصر رنسانس

نهضت رنسانس در انگلیس دیرتر از ایتالیا و فرانسه آغاز شد. شناسایی و مطالعه‌ی آثار یونانی در مدرسه‌ی «آکسفورد» از نخستین حرکت‌ها به سمت نهضت رنسانس در انگلستان به شمار می‌رود. به دنبال این حرکت بازخوانی نمایشنامه‌های ترنس، پلاتوس، سنه‌کا در مدارس آغاز می‌شود و این حرکت باعث پدید آمدن نوعی نمایشنامه‌نویسی به زبان لاتین در مدارس می‌شود.

از طرفی دیگر جدایی انگلیس از کلیسای روم در سال ۱۵۳۳م زمینه‌ی مساعد برای نهضت رنسانس را فراهم می‌آورد. پس از این حادثه دربار «هنری هشتم» جایگاهی

برای تجارب پدیده‌های هنر می‌شود. نمایش‌هایی با نام ایترلود، ماسک و بالماسکه در دربار به نمایش گذاشته می‌شود.

پیروزی ارتش انگلیس بر ارتش اسپانیا و جلوس ملکه الیزابت بر تخت سلطنت ۱۵۸۸ م و تسلطی که وی به زبان‌های یونانی، لاتین، فرانسه، اسپانیایی و ایتالیایی داشت باعث شد که آثار کلاسیک به‌طور جدی تحت توجه و مطالعه قرار گیرند. به خاطر تأثیر عمیقی که ملکه الیزابت بر هنر و ادبیات این دوره داشت محققان نمایش این دوره‌ی انگلیس را الیزابتین می‌خوانند.

در این دوره گروه‌های نمایشی دوره گرد و سیار به اجرای نمایش‌های اخلاقی، مضحک و عامیانه می‌پرداختند و در واقع نمایش‌های همین گروه‌ها بود که زمینه را برای پیدایش نویسندگانی مانند «شکسپیر»، «مارلو» و «جانسون» فراهم کرد.

نویسندگان مشهور نمایش‌های دوره الیزابت

در دوره‌ی الیزابت نمایش‌های گوناگونی از جمله تراژدی کلاسیک، تراژدی ملی، کمدی روستایی، کمدی بورژوا و نمایش‌های تاریخی رواج داشت. تراژدی‌های کلاسیک با اقتباس از آثار کلاسیک و بیشتر آثار «سنة کا» نوشته می‌شدند. مشهورترین نویسنده‌ی این نوع تراژدی‌ها «توماس کید» است که اثر معروفش تراژدی اسپانیایی نام دارد.

اما تراژدی ملی شکوفاترین نوع نمایش دوره‌ی الیزابت است و مشهورترین نویسنده‌ی این نوع تراژدی ویلیام شکسپیر است. شکسپیر نمایشنامه‌نویسی را از حدود سال ۱۵۹۰م آغاز کرد. وی بالغ بر ۳۷ نمایشنامه نوشته که همه‌ی آن‌ها ریشه در داستان‌های قدیمی، تاریخ و اساطیر دارد. وقایع انگلستان، اسکاتلند و ایرلند و زندگی‌نامه‌ی مردان بزرگ اثر پلوتارک (مورخ باستان) دو منبعی هستند که شکسپیر برای نوشتن آثارش از آن‌ها استفاده‌ی زیادی کرده است. نمایشنامه‌های شکسپیر شامل دوازده تراژدی، پانزده کمدی و هشت نمایشنامه‌ی تاریخی می‌شود.

مشهورترین نمایشنامه‌های تاریخی او شامل هانری پنجم، ریچارد سوم، ژلیوس سزار، کریولانوس، هانری ششم، ریچارد دوم و هانری چهارم است.

رام کردن زن سرکش، شب دوازدهم، رویای نیمه شب تابستان، هیاهوی بسیار برای هیچ، هر طور که شما بخواهید، تلاش بیهوده عشق، کمدی اشتباهات و اندازه و به اندازه از جمله آثار کمدی وی است.

اما بهترین آثار شکسپیر شامل تراژدی‌هایش می‌شود که از بین بهترین آن‌ها می‌توان به هملت، مکبث، شاه لیر، اتللو، رمنو و ژولیت و تاجر ونیزی اشاره کرد. از دیگر نویسندگان مشهور این دوره می‌توان به کریستوفر مارلو اشاره کرد که از هم عصران شکسپیر بود. تیمور لنگ، دکتر فاوستوس و یهودی مالت از آثار مشهور وی است.

«بن جانسون» بعد از شکسپیر بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویس عصر الیزابت است.

مهم‌ترین نمایشنامه‌های او عبارت است از: ولپن، شعرباف و کیمیاگر.

تماشاخانه‌های دوره‌ی الیزابت

اگر چه تنها لندن صاحب تماشاخانه‌های دائمی بود، اما انگلیسی‌ها در قرن شانزدهم به یمن گروه‌های نمایشی دوره گرد می‌توانستند اجراهای نمایشی را در سراسر مملکت ببینند. گاهی اوقات حیاط کاروانسراها برای اجرای نمایشی به کار می‌رفت و به تدریج کاروانسراها به تماشاخانه‌های دائمی بدل شدند.

در این دوره مخالفت پروتستان‌ها و نیروهای مخالف دیگر با اجرای نمایش با ایجاد درگیرهایی در این رابطه باعث شد که در سال ۱۵۷۳م انجمن شهر قانونی را به تصویب برساند که طبق آن گروه‌های نمایشی می‌بایستی سه روز در هفته به اجرای نمایش پردازند و نمایش‌ها نیز می‌بایستی به تصویب می‌رسیدند. فشار شدید این قوانین مصوب باعث شد که گروه‌های نمایشی برای رهایی از فشار، تماشاخانه‌ها را در حومه‌ی شهر بنا کنند. در میان این تماشاخانه‌ها، تماشاخانه‌ی گلوب معروف‌ترین تماشاخانه‌ی دوره‌ی رنسانس محسوب می‌شود.

تماشاخانه‌های انگلیس به دو دسته‌ی عمومی و خصوصی تقسیم می‌شد.

تماشاخانه‌ی عمومی مانند گلوب و فرچن اغلب به شکل دایره یا مربع بود؛ تماشاخانه‌های خصوصی مانند بلاک فرایرز و وایت فرایرز تقریباً نصف

تماشاخانه‌های عمومی مساحت داشت.

تأثیر اسپانیا در عصر رنسانس

قدرت و ثروت اسپانیا در زمان فیلیپ دوم ۱۵۹۸-۱۵۵۶م به اوج خود رسید. البته این افتدار در سال ۱۷۰۰ میلادی به پایان رسید. نمایش دوره‌ی طلایی اسپانیا مقارن با همین صعود و سقوط سیاسی و اقتصادی اسپانیا، شکل می‌گیرد.

قهرمانان نهضت رنسانس در اسپانیا، شوالیه‌های سلحشور و افسانه‌ای می‌شوند که داستان‌هایشان در واقع مال‌التجاره نوازندگان سیار بود و قطعات رماتیک و حماسه‌های بی‌شماری در اطراف زندگانی آن‌ها سروده شده بود.

نمایش اسپانیا در این دوره به دو گونه‌ی نمایش‌های مردمی و نمایش‌های رسمی بود.

۱. نمایشنامه‌نویسان دوره‌ی رنسانس اسپانیا

«لوپه دو رودا» پایه‌گذار نمایش ملی اسپانیا، سرپرست گروهی از بازیگران بود که برای مدت ده سال نمایش اسپانیا را تحت کنترل خود داشت.

نمایش‌های مردمی اسپانیا ریشه در نمایش‌های قرون وسطی دارد و در واقع از تغییر و تحول نمایش‌های قرون وسطایی به وجود می‌آید.

لوپه دو رودا، پایه‌گذار نمایش اسپانیا کمدی‌های بسیاری نوشته است که از جمله می‌توان از کمدی زیتون نام برد.

گذشته از دو رودا، «سروانتس»، «لوپه دو وگا» و «کالدرون دولا بارکا» از دیگر نویسندگان بزرگ اسپانیا در این عصر هستند.

«میگوتل سروانتس» (۱۶۱۶ - ۱۵۴۷ میلادی) به خاطر رمان مشهورش یعنی دن کیشوت در تمام دنیا شناخته شده است. وی ایتزلوهای بسیار مشهوری به نگارش در آورده است. نمایشنامه‌های فال و تماشا در الجزیره، محاصره‌ی نومایسا، حمله‌گر خوشبخت، سفر ارجل، روفیان خوشبخت، شیاد باسک و سردابه‌ی سالامانکا و شوهر پیر حسود از مهم‌ترین آثار او به شمار می‌رود.

«کالدرون دلابارکا» یکی از درام‌نویسان مشهور عصر طلایی اسپانیا است. مشهورترین نمایشنامه‌های وی عبارت است از: زندگی یک رویاست، بزرگ‌ترین قاتل

دنیا، پرستش صلیب، بالوی خیالی و شاهزاده‌ی پایدار و قاضی سلامت.

اما «لوپه دووگا» پرکارترین و پرآوازه‌ترین نمایشنامه‌نویسان دوره‌ی رنسانس اسپانیا است. از مهم‌ترین آثار وی می‌توان به گودال گوسفندان، سگ باغبان و فولامادرید اشاره کرد. نمایش‌های وی را به سه دسته‌ی نمایش‌های مذهبی، نمایشنامه‌های افسانه‌ای نمایشنامه‌های تاریخی تقسیم کرده‌اند. مهم‌ترین و زنده‌ترین آثار او کم‌دی‌های هستند که از مشهورترین آن‌ها می‌توان به شوالیه‌ی حقه‌باز اشاره کرد.

همچنین سروانتس و لوپه دووگا از مهم‌ترین نظریه‌پردازان در باب نمایش هستند. مهم‌ترین نظرات نمایشی را لوپه دووگا در رساله‌ی خود با نام عصر جدید نمایشنامه‌نویسی در این عصر گردآورده است. لوپه دووگا در این رساله مرز بین تراژدی و کم‌دی را نادیده می‌گیرد. این‌گونه آثار را کم‌دیا می‌خواندند که هجارت بود از نمایشنامه‌ای سه پرده‌ای با موضوعی کمیک-تراژدیک که از افسانه‌های لهرمانی و سلحشوری، تاریخ و یا مسایل اجتماعی گرفته می‌شد.

۲. گروه‌های نمایشی دوره‌گرد

نمایش در دوره‌ی رنسانس به اوج محبوبیت در میان مردم دست پیدا می‌کند. وجود گروه‌های نمایشی دوره‌گرد که از شهری به شهر دیگر می‌رفتند در به وجود آمدن این محبوبیت نقش عمده‌ای داشت.

«آگوستینو دوروخاس» در کتاب خود با نام «سفرهای سرگرم‌کننده» این گروه‌ها را به هشت دسته تقسیم کرده که عبارت است از: بولولو، ناکو، گاتگارایلا، کامبالو، گارلاچا، ناکسیگاگا، فاراندولا و کومپانیا.

نمایش فرانسه در قرن هفدهم

عصر طلایی نمایش در فرانسه: مقارن با اشاعه‌ی نهضت رنسانس در سراسر اروپا نمایش در فرانسه دچار رکود شد. جنگ‌های داخلی، تأسیس انجمنی برای حمایت از نمایش‌های مذهبی که به مانعی برای اجرای نمایش‌های عادی تبدیل شده بود از علل این رکود محسوب می‌شود.

اما بالاخره در سال ۱۶۱۰م زمانی که لویی سیزدهم به سلطنت رسید گروه‌های

نمایشی والون لوکن را به اجاره‌ی خود در آورد. این گروه شروع به اجرای نمایش‌های تراژدی و روستایی می‌کنند؛ اما به دلیل بی‌رغبتی مردم موفقیتی به دست نمی‌آورد.

رکود نمایشی تا سال ۱۶۲۹م، زمانی که «کاردینال ریشلیو» صدر اعظم فرانسه می‌شود ادامه پیدا می‌کند. در زمان وی گروه‌های نمایشی اجازه پیدا می‌کنند تا خارج از انجمن نمایش‌های مذهبی به اجرای نمایش بپردازند. این حرکات منجر به ایجاد نمایش ملی کلاسیک فرانسه شد. چنان که در سال ۱۶۳۴م، همزمان با جلوس لویی چهاردهم بر تخت سلطنت، مولیر گروه نمایشی خود را با عنوان ایلوستر در زمین تنیسی بنیان می‌نهد. گروه مولیر شروع به سفر در شهرها و قصبات فرانسه می‌کند و با شهرت خوبی به پاریس باز می‌گردد.

فعالیت‌های نمایشی مولیر از یک سو و ظهور دو تراژدی نویس بزرگ دیگر یعنی پیر کُرنی و ژان راسین، عصر طلایی نمایش در فرانسه را رقم می‌زند. عصری که در سال ۱۶۸۰م و با تأسیس کمدی فرانسه به عنوان نخستین تماشاخانه ملی در اروپا به اوج خود می‌رسد.

اولین نمایشنامه‌نویس معتبر فرانسه «پیرکُرنی» است. تراژدی معروف وی لوسید نام دارد که تحت تأثیر فرهنگ تئاتر اسپانیا به نگارش در آمده است. در این نمایشنامه دو جوان به نام رودریگو و شیمن سخت عاشق یکدیگرند، اما در کشمکش که بین پدران آنها اتفاق می‌افتد، به پدر رودریگو توهین می‌شود. رودریگو وظیفه‌ی خود می‌داند این توهین را برطرف سازد. از دیگر نمایشنامه‌های کُرنی می‌توان به ردگونه، پمپی، هوراس، سینا، اتیلا، مه لیت، سورنا، پشم زرین و کمدی دروغگو اشاره کرد.

کُرنی با اصول فناپذیر و غیر قابل تغییر کلاسیک در زمینه‌ی تراژدی‌نویسی در قرن هفدهم که از طرف ادبای فرانسه ابراز می‌شد موافق نبود. وی معتقد بود که باید آزادانه‌تر با اصول وحدت‌های سه گانه برخورد کرد و درام لوسید را در سال ۱۶۳۶م به همین منظور می‌نویسد. وی در این نمایشنامه اصول کلاسیک را ندیده گرفته و از این قواعد عدول می‌کند.

«ژان راسین» یکی دیگر از تراژدی‌نویسان مشهور فرانسه است. وی بیشتر از کُرنی

روی خوش به اصول کلاسیک‌ها نشان می‌داد و به همین خاطر طرف توجه دربار هم قرار گرفت و مقام و منزلتی یافت. از ویژگی‌های آثار راسین، داشتن طرح‌های ساده و شخصیت‌پردازی پیچیده است که به خوبی در مشهورترین نمایشنامه‌هایش دیده می‌شود.

آندروماک، بریتانیکوس، فدر، ایستر، آتالی، بونیس، ایفی ژنی، اسکندر کبیر، بایزید، مهرداد و تبائید از مشهورترین آثار وی است.

کمدی کلاسیک

کمدی کلاسیک فرانسه در قرن هفدهم شکل می‌گیرد. «ژان باپتست پوکلن» که با نام «مولیر» شهرت دارد یکی از بزرگ‌ترین کمدی‌نویسان این قرن است.

او با همکاری «مادلن بژار» و برادرانش، گروه نمایشی ایلوستر را بنیان می‌نهند. این گروه در پاریس موفقیتی به دست نمی‌آورد اما با اجراهای متعدد در ولایات فرانسه شناخته می‌شود.

در سال ۱۶۵۸م مولیر یکی از تراژدی‌های کرنی به نام نیکومد را نزد لوئی چهاردهم به اجرا در می‌آورد و سپس اجازه پیدا می‌کند یکی از کمدی‌های کوتاهش به نام عشق طیب را نیز اجرا کند. استقبال از اجرای عشق طیب باعث می‌شود مولیر به دسته‌ی «بازیگران شاهی» راه پیدا کند و پس از مدتی به عنوان سردهسته انتخاب شود.

مولیر در آثارش عناصر کمدی دل‌آرته‌ی ایتالیایی را به خدمت گرفته و آثاری خلق می‌کند که این آثار عناوین کمدی اجتماعی، کمدی رئالیستی و کمدی انسانی را به خود اختصاص می‌دهد.

مولیر در کمدی‌هایش به هجو اصول اخلاقی رایج در دربار لوئی چهاردهم می‌پردازد. از معروف‌ترین آثار این نویسنده می‌توان به مریض خیالی، تارتوف، میزانتروپ، ژرژداندن خسیس و دون ژوان اشاره کرد.

تماشاخانه‌ها

تماشاخانه‌های قرن هفده فرانسه به سه دسته تقسیم می‌شدند؛ تماشاخانه‌های دایمی، تماشاخانه‌های موقت و تماشاخانه‌های که از تبدیل زمین‌های تنیس ایجاد می‌شد که تماشاخانه‌های دسته‌ی آخر جزو معروف‌ترین تماشاخانه‌های پاریس بودند. محل‌های

سن مارتین و ماری از محبوب‌ترین محل‌هایی بود که در آن‌ها این‌گونه تماشاخانه وجود داشت.

تماشاخانه‌ی هتل دوبورگون نیز معروف‌ترین و قدیمی‌ترین تماشاخانه‌ی دائمی پاریس در آن زمان بود. اما مشهورترین تماشاخانه‌ی فرانسه در قرن ۱۷، کمدی فرانسه بود که با نام‌های دیگری چون تماشاخانه‌ی فرانسه و خانه مولیر شهرت یافته است.

دوره‌ی بازگشت نمایش در انگلیس

در دوران الیزابت اول که در واقع مصادف با دوره‌ی رنسانس و اوج اجرای نمایش در انگلیس بود، مخالفت «پیورتن»ها- که در واقع فرقه‌ای از پروتستان‌ها بودند- با اجرای‌های نمایشی شروع شد؛ بعد از کشته شدن چارلز اول و ایجاد کشورهای مشترک‌المنافع به سرپرستی «کرامول»، پیورتن‌ها قدرت سیاسی پیدا کردند و دولت را مجبور ساختند که در سال ۱۶۴۲م نمایش را ممنوع اعلام کرده و تماشاخانه‌ها را تعطیل کند. این دوره‌ی رکود و فترت یازده سال به طول انجامید تا این‌که چارلز دوم توانست دوباره بر تخت سلطنت بنشیند؛ با حمایت این پادشاه نمایش از حالت ممنوعیت درآمد؛ به این دوره دوره‌ی بازگشت یا تجدید حیات (Restoration) می‌گویند.

با آغاز این دوره تماشاخانه‌های خصوصی سالیسبوری و کوکاپیت دوباره راه‌اندازی می‌شوند و نیز دو گروه نمایشی دوک و کینگ کار خود را آغاز می‌کنند. این دوره در انگلیس آغاز دوره‌ی نئوکلاسیسم در ادبیات و هنر خوانده می‌شود؛ زیرا که ادبیات رومی و یونانی دوباره تحت توجه قرار می‌گیرند.

نمایشنامه‌نویسان نئوکلاسیک در انگلیس

«جان درایدن» یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان و نقادان این دوره محسوب می‌شود. او آثار قدیمی را گرفته و به شیوه‌ی جدید بازنویسی می‌کند. یکی از بهترین بازنویسی‌های وی داستان آنتونی و کلئوپاترا است. نظرات و آرای وی در باره نمایش در رساله‌ای به نام در باب شعر نمایشی گرد آمده است. این اثر همواره تحت توجه منتقدان هنر و ادب بوده است.

«توماس اتاوی» با نمایشنامه‌های یتیم و ونیز محفوظ و نیز «ویلیام کن گرو» از

دیگر نمایشنامه‌نویسان معروف این دوره هستند. کن گرو یکی از معروف‌ترین نویسندگان نوعی از کمدی به نام کمدی عادات در این دوره است. کمدی عادات مهم‌ترین شکل نمایشنامه‌نویسی این دوره است. از ویژگی‌های کمدی‌های کن گرو، شخصیت‌پردازی و مکالمات آنهاست. بهترین اثر او راه و رسم دنیا نام دارد.

تماشاخانه‌ها:

تماشاخانه‌ها در این دوره دارای معماری مدرن می‌شود. تماشاخانه‌های ردبال، فونیکس و سالیسبوری از تماشاخانه‌های دوران الیزابت بودند که در این دوره در آنها تغییراتی داده می‌شود.

اما تماشاخانه‌های دروزی لن و دوک جزو تماشاخانه‌هایی هستند که از همان ابتدا به سبک جدید ساخته می‌شود.

بازیگری:

ورود بازیگران زن به عرصه‌ی نمایش مهم‌ترین تفاوت گروه‌های نمایشی دوره‌ی نئوکلاسیک با دوره‌های قبل است. این امر بیشتر تحت تأثیر نمایش‌های فرانسوی در گروه‌های نمایشی به وجود می‌آید.

از مشهورترین بازیگران زن این دوره می‌توان به «آن بریسیگاردل»، «الیزابت باری»، «کیوا اندرهیل» و «نل گویان» اشاره کرد.

اما مشهورترین بازیگر این عصر «توماس بترتون» نام دارد که شهرتش بیشتر به خاطر ایفای نقش‌های شکسپیری بود.

نمایش در قرن هیجدهم

(پیدایش نمایش بورژوازی)

نمایش در قرن هیجدهم در سراسر قاره‌ی اروپا گسترش پیدا می‌کند. احداث تماشاخانه در هر شهری باعث می‌شود که تماشاگران زیادی از میان طبقه‌ی متوسط به دیدن این نمایش‌ها بیایند، چنانکه پس از مدتی از لحاظ مالی تنها حامی نمایش می‌شوند.

نمایش در این قرن از شکل اشرافی خارج می‌شود و بنا به ضرورت مالی دنباله‌رو سلیقه‌ی تماشاگران بورژوا می‌شود. نمایشنامه‌نویسان در این قرن مسایل طبقه‌ی بورژوا را در نمایش‌های خود مطرح می‌کنند و دست به خلق نوعی درام جدید می‌زنند که آن را درام بورژوازی می‌نامند.

حمایت طبقه‌ی متوسط از نمایش در شبه جزیره‌ی انگلیس بیشتر از قاره‌ی اروپاست. در این قرن در قاره‌ی اروپا نمایش همچنان تحت حمایت دولت به اجرا در می‌آید.

نمایش قرن هجده فرانسه همچنان دنباله‌رو سنت‌های نمایش در قرن هفده بود. نمایش آلمان نیز همین وضعیت را داشت و به شدت تحت تأثیر نمایش فرانسوی بود. در واقع آنچه امروز به نام قرن روشنایی (The Age Of Enlightenment) شناخته می‌شود نتیجه‌ی تأثیر هنر و ادبیات نئوکلاسیک فرانسه در آلمان بوده است.

آنچه هم که به عنوان نهضت طوفان و طغیان (Storm and Stress) شناخته می‌شود نیز عکس‌العملی است که بعدها در مقابل جریان قرن روشنایی به وجود آمد. نمایش آلمان علاوه بر به وجود آوردن نهضت طوفان و طغیان، راه را برای به وجود آمدن رمانتیسیسم هموار کرد.

در ایتالیا نمایش، درگیر مبارزه بین «گلدونی» و «گوتزی» بود و در روسیه گروه‌های مستقل و گروه‌های دهقانی به اجرای نمایش می‌پرداختند.

نمایشنامه‌نویسان و نظریه‌های نمایشی

در نمایش انگلیس قرن هجده، نمایشنامه‌نویس بزرگی ظهور نکرد اما نویسندگانی از جمله «جوزف ادیسون» با نوشتن نمایشنامه‌ی تراژدی «کاتو»، «جورج لیلو» با نوشتن

نمایشنامه‌ی قهرمانی باز در گالان لندن، «الور گلداسمیت» خالق چند کمدی «ریچارد شرایدن» با نوشتن دو نمایشنامه‌ی رقیبان و مکتبی برای رسوایی با استقبال تماشاگران روبرو شد.

البته در این قرن در انگلیس نمایش آوازی با نام بالا - اپرا به وجود می‌آید که از معروف‌ترین این نوع نمایش‌ها می‌توان به اپرای گدایان اشاره کرد.

در نمایش فرانسه در قرن هجدهم تراژدی‌نویسان معروفی مانند «ماریو» و «بومارشه» و کمدی‌نویسانی مانند «ولتر» و «دیدرو» ظهور می‌کنند.

از ولتر که نام اصلی او «فرانسوا ماری آرونه» است بیش از ۵۰ نمایشنامه باقی مانده که از معروف‌ترین آن‌ها می‌توان به ادیپ، ذئیر و مروپ اشاره کرد.

شهرت ولتر بیشتر به خاطر افکار فلسفی و اجتماعی اوست. وی درباره‌ی نمایش نیز نظریاتی دارد که در رساله‌ای با عنوان بحث درباره‌ی تراژدی گرد آمده است.

اما منتقد نمایش این قرن «دنی دیدرو» است که با طرح مقاله‌ای با نام درباره‌ی شعر نمایشی ضمن دفاع از نمایش ضد اشرافی، نوعی نمایش کمدی جدی که با مسایل بشری در ارتباط باشد را پیشنهاد می‌کند. از وی رساله‌ای دیگر در باب بازیگری به عنوان قیاس ضد و نقیض در بازیگری نیز بر جای مانده است.

یکی از کمدی‌نویسان مشهور این عصر «بومارشه» است که از مشهورترین آثار او می‌توان به ریش تراش سویل و عروسی فیگارو اشاره کرد. در این دو نمایشنامه فیگارو نوکر تیزهوشی است که اربابان خود را به مسخره می‌گیرد و با مردم عادی رابطه‌ی نزدیک ایجاد می‌کند. گفته می‌شود که این نمایشنامه اشرافیت را به خوبی نشان داده و در تحریک احساسات انقلابی مردم فرانسه نقش به سزایی داشته است.

اما نمایشنامه‌نویسی در قرن هجدهم در ایتالیا ظهور پیدا کرد که ولتر او را مولیر ایتالیا لقب داده است. این نمایشنامه‌نویس گلدونی است که آثار مشهورش مانند پیوه‌ی حبله‌گر، میراندولینیا و بادبزن از او به جای مانده است. بیشتر آثار او براساس موضوع‌های کمدی‌ادل‌آرته به تحریر در آمده‌اند، دیگر کمدی‌نویس معروف ایتالیا در این قرن «کارلو گوتزی» است که مشهورترین اثرش سه درخت پرتقال نام دارد.

در آلمان نیز نمایشنامه‌نویسان و منتقدان بزرگی مانند «شلگل»، «لسینگ»، «گوته» و «شیلر» ظهور می‌کنند که آغازگران نهضت طوفان به شمار می‌روند.

از گت هلدافرایم لسینگ که پایه‌گذار نقد در آلمان به شمار می‌رود، در زمینه‌ی نقش‌نمایش رساله‌ی مهمی با عنوان دراماتورژی هامبورگ و در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی آثاری با عناوین میس سارا سامپسن، مینافن بارتھلم، امیلیا گالتوتی و ناتان خردمند بر جای مانده است. در ناتان خرمند که شاهکار وی محسوب می‌شود سه شخصیت یهودی، مسیحی و مسلمان وجود دارد که بالاخره کشف می‌کنند که به عنوان اعضای یک خانواده می‌توانند با هم زندگی کنند.

از «یوهان ولفگانگ گوته» که شاعر، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس بزرگی در این قرن است آثاری با عنوان ایفی ژنی در تورید، گوتزفن برلیخن‌گن و اگمنت باقی مانده است. اما شاهکار او فاوست است. در این نمایشنامه ملایک مقرب به نیایش خدا می‌پردازند اما مفیستوفلس (شیطان)، سر از اطاعت خدا برداشته و ادعا می‌کند که می‌تواند که دکتر فاوست را که در ستایش خدا به جایگاه بلندی دست پیدا کرده نیز گمراه کند. ابلیس اجازه پیدا می‌کند فاوست را گمراه کند و دکتر فاوست که دانشمندی وارسته و بشر دوست است فریب او را می‌خورد و با ابلیس پیمان می‌بندد که در مقابل به دست آوردن لذایذ زمینی، به ابلیس خدمت کند. فاوست طبق قراردادی که با مفیستوفلس گذاشته، پس از آنکه خود را در اوج خوشبختی احساس می‌کند، می‌میرد. ابلیس فرمان می‌دهد تا روح او را به دوزخ ببرند، اما ملایک به زمین فرود می‌آیند و او را به آسمان‌ها می‌برند. زیرا وقتی مفیستوفلس در این مسابقه برنده می‌شد که فاوست سرشار از لذایذ زمینی می‌شد. اما در لحظه‌ای که فاوست فرمان می‌دهد: «ای زمان درنگ کن»، از لذتی روحانی و بشر دوستانه سیراب بوده است.

«یوهان کریستف فردریک شیلر» یکی دیگر از نمایشنامه‌نویسان مشهور آلمان در این قرن است. راهزنان، عشق و توطئه، دون کارلوس، ماری استوارت، دوشیزه اورلئان و ویلهلم تل از معروف‌ترین آثار وی به شمار می‌آیند.

بازیگران قرن هجدهم

محققان نمایش، قرن هجده را قرن بزرگ بازیگری لقب داده‌اند. «جیمز کوئین»، «چارلز مک لین»، «دیوید گاریک»، «سارا کیمبل»، «مادمازل کلارون» و «فردیک شردر» از معروف‌ترین بازیگران این قرن هستند. شردر در اجرای نقش‌های شکسپیر شهرت داشت.

نمایش در قرن نوزدهم (رمانتیسم)

دست و پا گیر بودن قواعد خشک کلاسیسیسم و در کنار آن ظهور و سقوط ناپلئون، وحدت آلمان و سقوط بیسمارک، برقراری جمهوری در اسپانیا و انحطاط اخلاقی و طبقاتی اشراف و بدبختی توده‌های مردم و رشد بورژوازی زمینه را برای حمله به مکتب کلاسیسم و شکل‌گیری نهضت رمانتیسم فراهم کرد. در مکتب رمانتیسم بر جنبه‌های فردی، توانایی‌ها و الهامات تأکید می‌شود و احساسات بر افکار تقدم دارد. رمانتیک‌ها معتقدند که علاوه بر زیبایی‌ها، زشتی‌ها نیز روی صحنه رود.

«ویکتور هوگو» در مقدمه‌ی نمایشنامه‌ی کرامول که به عنوان مانیفست مکتب رمانتیسم محسوب می‌شود، آورده است. در نمایش تمام عناصر با هم رابطه‌ی خویشی دارد و همه چیز آن طوری روی می‌دهد که در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد. وی در مقدمه‌ی نمایشنامه دیگر به نام ارفانی رمانتیسم را آزادی‌خواهی در هنر دانسته است. یکی دیگر از پیشوایان این نهضت در آلمان به نام «آگوست ویلهلم شلگل» در کتاب خطابه‌هایی درباره‌ی هنر نمایش و ادبیات می‌گوید که در مکتب رمانتیسم طبیعت و هنر، شعر و نثر، تراژدی و کمدی، احساسات و عقل و بالاخره مرگ و زندگی در هم می‌آمیزد.

قرن نوزدهم اوج اجرای نمایش‌های متنوع است. تعدد رودخانه‌ها در کشور پهناور آمریکا باعث به وجود آمدن نوعی نمایش به نام قایق‌نمایشی می‌شود. نمایشگران این‌گونه نمایش‌ها در سراسر آمریکا سفر می‌کردند و برای اهالی که در مجاورت

رودخانه‌ها سکنی داشتند به اجرای نمایش می‌پرداختند.

در کشورهای قاره‌ی اروپا تسلط بر روی تماشاخانه‌ها همچنان با دولت است و در طی انقلاب فرانسه کم‌دی فرانسه جایگاهی برای کشمکش بین جمهوری‌خواهان و سلطنت‌طلبان می‌شود. در روسیه نیز تزار نیکلای اول، نمایش را تحت سرپرستی تشکیلات پلیس مخفی در آورده و خود در رأس آن قرار می‌گیرد.

نمایشنامه‌نویسی

در این قرن قواعد نئوکلاسیسم به نفع آزادی شکل و محتوا کنار می‌رود. در آلمان مقدمات نهضت رمانتیسم قبل از قرن نوزدهم توسط کانت، لسینگ، گوته و شیلر فراهم می‌شود. اما رمانتیسم در سال ۱۷۸۹م به‌طور جدی توسط «لودویگ تیک» مطرح می‌شود. شکل و هانریش فن کلايست و گوته زمینه را برای به وجود آمدن رمانتیسم آماده می‌کنند و بعد از مرگ گوته در سال ۱۸۳۶م جنبش رمانتیسم در آثار نویسندگانی مانند «جورج بوخنر» و «فردریک هبل» شکوفا می‌شود. مرگ دانتون و ویتسک دو اثر مهم هبل به شمار می‌روند.

در فرانسه نیز در اوایل قرن نوزده نوع جدیدی در نمایش به نام ملودرام اشاعه پیدا می‌کند و در تماشاخانه‌های معروف به بلوار به اجرا در می‌آید.

موضوع نمایش‌های ملودرام موضوعات اخلاقی است که همراه با موسیقی و باله ترکیب می‌شود. عواملی از جمله انتشار یکی از کتاب‌های «استاندال» به نام راسین و شکسپیر و کتاب درباره‌ی آلمان اثر «مادام دواستال»، اجرای نمایش‌های شکسپیر در پاریس و وجود بازیگرانی مانند «چارلز کمبل» و «ادموندکین» باعث می‌شود که توجه نمایشنامه‌نویسان فرانسوی به نهضت رمانتیسم جلب شود.

اجرای نمایشی از «الکساندر دوما»ی پدر با نام هنری سوم را اولین اجرای نمایشی یک اثر رومانتیک می‌دانند و بالاخره در سال ۱۸۳۰م، پس از اجرای نمایش ویکتور هوگو به نام ارنانی جنبش رمانتیک در کم‌دی فرانسه پذیرفته می‌شود.

«آلفرد دو موسه» یکی از نویسندگان معروف نمایشنامه‌های رمانتیک به شمار می‌آید که مشهورترین اثر او لورنزوچیو نام دارد.

اما مشهورترین نمایشنامه‌نویس قرن نوزده فرانسه «اوژن اسکریب» است که حدود چهارصد نمایشنامه را به نگارش در آورده است. وی را بنیان‌گذار نوعی از نمایش می‌دانند که به نمایش خوش ساخت معروف شده است. این اصطلاح به خاطر داشتن ساختمانی روشن و صریح و شخصیت‌های با هویت به نمایشنامه‌های اسکریب اطلاق می‌شود.

روسیه نیز در قرن نوزدهم شاهد ظهور نمایشنامه‌نویسان بزرگی همچون «گوگول»، «تورگنیف»، «پوشکین»، «آلکسی تولستوی»، «لئو تولستوی»، «آنتوان چخوف» و «گورکی» می‌شود.

معروف‌ترین اثر گوگول بازرس و معروف‌ترین اثر پوشکین بوریس گدئونوف نام دارد. اما در این قرن، مشکل بزرگ نمایش سانسور است. چنان که نمایش‌های مرگ ایوان مخوف، تزار فتودورایوانویچ و تزاربوریس تا سال‌ها اجازه‌ی اجرا پیدا نمی‌کند.

تماشاخانه‌ها

در قرن نوزدهم تماشاخانه‌های معروف در فرانسه عبارت بودند از کمدی فرانسه، ادلون یا دومین تماشاخانه‌ی فرانسه، تماشاخانه‌ی امپراتوریس و اپرایا آکادمی موسیقی. در مسکو و سن‌پترزبورگ دو نوع تماشاخانه‌ی بالشوی یا بزرگ و تماشاخانه‌های مالی یا کوچک وجود داشت.

بازیگران

«پاول ماچالوف»، «راشل»، «سارا برنارد»، «جان فیلیپ کمبل»، «سارا سیدونز»، «هنری ابروینگ»، «ادوین بوث» و «ادوین خورست» از مشهورترین بازیگران این قرن هستند.

ناتورالیسم

«امیل زولا» نخستین داستان‌پردازی بود که با طرح نظرات خود در زمینه‌ی نمایش ناتورالیستی، ناتورالیسم را وارد دنیای هنر کرد.

زولا خواستار گرایش نمایش به «تصویر و تقلید طبیعت» در روی صحنه شد. او عقاید خود را در مقدمه‌ی کتاب توژ راکن در سال ۱۸۷۳م و پس از آن در مجموعه‌ای از مقالات با عنوان ناتورالیسم در نمایش در سال ۱۸۸۱م منتشر کرد.

زولا، ناتورالیسم را با توجه به جنبه‌های مصنوعی و نامعقول نمایش‌های خوش ساخت و رمانتیک و با توجه به شیوه‌ی علوم تجربی، آزمایشگاهی برای مطالعه‌ی رفتارهای بشری مناسب دانسته و می‌گوید از طریق ناتورالیسم باید جنبه‌های روانشناسی و اجتماعی زندگی، احساسات و محیط مردم در روی صحنه به نمایش گذاشته شود. وی ناتورالیسم در ادبیات را رجوع به طبیعت و انسان و مطالعه‌ی مستقیم، تشریح دقیق و پذیرش آنچه که وجود دارد می‌داند.

نمایشنامه‌نویسی در قرن نوزدهم (پیش از ناتورالیسم)

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم نویسندگان با استعداد زیادی ظهور پیدا کردند. «هافوی بک»: از معروف‌ترین آثار بک می‌توان به زن پارسی اشاره کرد. نمایشنامه‌های بک «برشی از زندگی» است به عنوان مثال زن پارسی زنی سبک سر، نامعقول و از نظر مردم غیر قابل اعتماد است.

«گرهارت هاوپتمان»: هاوپتمان نویسنده‌ای آلمانی است که نمایش‌هایش را در دو سبک ناتورالیسم و سمبولیسم به نگارش در آورده است. پیش از طلوع آفتاب و بافندگان به سبک ناتورالیستی و هائل و زنگ افسرده نوا با سبک سمبولیک نوشته شده و به شیوه‌ی اپرای واگنری به روی صحنه رفته است.

«هنریک ایبسن»: نویسنده‌ای نروژی است که به «پدر نمایش مدرن» ملقب است. وی نمایشنامه‌های معروفی در سبک رمانتیسم نوشته که بهترین آن‌ها پیر گینت نام دارد. از دیگر آثار او که با محتوایی رئالیستی- اجتماعی- انتقادی نوشته شده است می‌توان به خانه عروسک، ارواح، دشمن مردم، مرغابی وحشی، بانوی دریایی، هداگلبر و استاد معمار اشاره کرد.

نمایشنامه‌های ایبسن دارای طرح‌های دراماتیک زیبا، ساختمان محکم و دقیق است. آگوست استریندبرگ: این نویسنده سوئدی نمایشنامه‌هایی با شیوه‌ی ناتورالیستی و امپرسیونیستی و گاهی هم با شمه‌ای تمثیلی به نگارش در آورده است. نمایشنامه‌های

پدر و دوشیزه جولی به شیوه‌ی ناتورالستی و نمایش رویا و سونات اشباح به شیوه‌ی امپرسیونیستی نوشته شده است؛ همچنین تریلوژی راه دمشق به صورت نمایشی به نگارش در آمده است.

«آنتوان چخوف»: این نمایشنامه‌نویس موفق‌ترین چهره‌ی نمایش ناتورالستی است. او فعالیتش را با نوشتن نمایشنامه‌های کمدی شروع کرد اما با نگارش نمایشنامه‌هایی که با سبک کمدی- تراژدی نوشت به اوج شهرت رسید. از آثار او می‌توان به ایوانف، مرغ دریایی، دایی وانیا، سه خواهر و باغ آلبالو اشاره کرد.

نمایش ناتورالستی:

اولین کسی که ناتورالیسم را به صورت عملی وارد نمایش کرد آندره آنتوان بود. وی در زمینه‌ی جنبش‌های ادبی و هنری مطالعات فراوانی کرده بود و پس از این که در امتحان ورودی «کنسرواتوار» رد شد، با ورود به یک گروه نمایشی آماتور و اجرای نمایشنامه‌های منتشر نشده‌اش گروه نمایشی آزاد را تأسیس کرد.

ایجاد امکانات اجرایی برای نمایشنامه‌نویسان جدید که تماشاخانه‌های رسمی از به روی صحنه بردن آثارشان امتناع می‌کردند، هدف اصلی تأسیس گروه نمایشی آزاد بود. فعالیت وی به سه دوره‌ی تأسیس گروه نمایشی آزاد، تأسیس گروه نمایشی آنتوان و کارگردانی و سرپرستی تماشاخانه‌ی ادئون تقسیم می‌شود.

وی با تجاربی که در زمینه‌ی اجرای نمایشنامه‌های ناتورالستی به دست آورد نظریه‌های جدیدی در زمینه‌ی بازیگری و صحنه‌آرایی مطرح کرد.

تأسیس گروه نمایشی آزاد توسط جوانان، ایجاد گروه نمایشی فری و لکس بوده‌ن در آلمان و نیز تأسیس گروه نمایشی مستقل، استیج سوساتی، تماشاخانه ابی در انگلیس با تأسی از فعالیت‌های آنتوان بود.

اما مهم‌ترین گروه نمایشی که در قرن نوزدهم تشکیل شد تئاتر هنر مسکو بود که توسط «کنستانتین استانیسلاوسکی» و «نمیروییچ دانچنکو» در سال ۱۸۹۸م در مسکو تأسیس شد. هدف از تأسیس این گروه یافتن شیوه‌های نو برای اجرای نمایش بود.

استانیسلاوسکی روش‌های جدیدی در بازیگری ابداع کرد که به سیستم استانیسلاوسکی در پرورش بازیگر معروف است. نظرات او درباره‌ی این سیستم در رساله‌هایی مانند کار بازیگر روی خود و کار بازیگر روی نقش و در چند کتاب و مقاله‌ی دیگر منتشر شده است.

این سیستم شامل شیوه‌ای منظم و دقیق برای آماده‌سازی قوه‌ی ادراک و تخیل بازیگر و استفاده از این توانایی‌ها در جهت آماده‌سازی نقش است. این سیستم به دو بخش کار درونی و برونی بازیگر روی خود و کار درونی و برونی بازیگر بر روی نقش تقسیم شده است.

البته پیش از استانیسلاوسکی آنتوان با قواعد کلیشه‌ای بازیگر رایج در آن زمان مخالف بود. آنتوان به بازیگران آموخت که گفتارها را با صدای موزون نخوانند و صدایی طبیعی و محاوره‌ای پیدا کنند، نقش خود را روی صحنه زندگی کنند و حرکات طبیعی و غیر قراردادی داشته باشند.

ناگفته نماند که استانیسلاوسکی اولین کسی است که شیوه‌ی بازیگری بر مبنای دانش روانشناسی را برای تربیت بازیگران پیشنهاد کرده است.

صحنه‌آرایی:

توجه دقیق به نورپردازی، لباس و صحنه‌آرایی اولین بار در گروه نمایشی مینیگن- که یک گروه درباری است - اتفاق می‌افتد. این توجه باعث می‌شود که نوآوری‌هایی صحنه ایجاد شود که به عنوان مثال می‌توان به استفاده از وسایلی مانند در و پنجره، نیمکت و پلکان اشاره کرد.

اما آنتوان برای تحقق نظرات فانتورالیستی خود و زولا مسأله‌ی دیوار چهارم را مطرح می‌کند و می‌گوید بهترین روش برای صحنه‌آرایی کامل یک نمایش آن است که صحنه به‌طور کامل و بدون توجه به آن که تماشاگری در تماشاخانه وجود دارد، آرایش شده، آنگاه کارگردان تصمیم بگیرد که کدام دیوار بهتر است برداشته شود تا تماشاگران نمایش را تماشا کنند.

همچنین در قرن نوزدهم «ریچارد واگنر» به طرح نظریه‌ی خود با عنوان

«یکپارچه شدن هنرهایی مانند موسیقی، رقص، شعر، معماری و نقاشی» خواستار یک اثر «هنری جامع» می‌شود که پیر و آن ابداعات زیادی در این زمینه بر روی صحنه‌های نمایشی اتفاق می‌افتد.

قرن بیستم

نمایش در قرن بیستم به‌طور بی‌سابقه‌ای در تمام کشورهای دنیا اشاعه پیدا می‌کند. در این قرن مکاتب گوناگونی مانند اکسپرسیونیسم، کنستراکتیویسم، ایزوردیسم، نمایش‌های آپینی و تجربی، نمایش‌های مردمی و خیابانی و نمایش‌های موزیکال ظهور می‌یابند. قرن بیستم، قرن جنگ‌های جهانی اول و دوم، مبارزات و استقلال‌طلبی‌هاست که هر کدام از این‌ها تأثیر شدیدی بر روی هنر به ویژه تئاتر می‌گذارد. در اواخر قرن نوزدهم پیدایش مکتب سمبولیسم راه را برای ظهور مکاتب دیگر باز می‌کند. ایسن با نمایشنامه‌ی «مرغابی وحشی» و استریندبرگ با نگارش تریلوژی «راه دمشق» اولین گام‌ها را در زمینه‌ی به کارگیری سمبول‌ها در نمایش برمی‌دارند. گذشته از این‌ها آثار «موریس متزلینگ» بلژیکی است که مهم‌ترین آثار سمبولیک را به نگارش در آورده است. حضور نیروهای مشغوم و نامرئی در محیط زندگی، اسرارآمیز و پر رمز و راز بودن فضاها و تلاش برای شناخت «مرگ» در آثار او دیده می‌شود. از مشهورترین آثار نمایشی او می‌توان به پلنا و میلزاند، پرنده‌ی آبی و بیگانه اشاره کرد. نمایشنامه‌ی بیگانه یکی از بهترین آثار سمبولیک است که در آن حضور «بیگانه» ای (مرگ) تسلط محض بر فضا دارد.

سبک‌های اکسپرسیونیسم و اپیک در آلمان

بروز جنگ جهانی اول، رشد ماشین‌یس و پیدایش سرمایه‌داری در آلمان باعث پیدایش جنبش اکسپرسیونیسم می‌شود. پیدایش اکسپرسیونیسم در نمایش در واقع عکس‌العملی در برابر ناتورالیسم بود. اکسپرسیونیسم می‌خواهد عبارات، صدا، رنگ و حرکات بازیگران را بر روی صحنه

طوری ترتیب دهد که تماشاگران را به صورت تند و سخت برانگیزاند. «فرانک و دکنند»: و دکنند را می‌توان اولین نمایشنامه‌نویسی به حساب آورد که آثار اکسپرسیونیستی را نوشت. البته وی نمایشنامه‌هایی به نام بیداری بهار و جعبه‌ی پاندورا به صورت سمبولیک می‌نویسد و بعد از آن نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی موسیقی و سامسون یا شرمساری و حسادت را به نگارش در می‌آورد. «جورج کایزر»: از دیگر نویسندگان اکسپرسیونیست کایزر است. از مهم‌ترین نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی او از بامداد تا نیمه شب و گاز هستند. از بامداد تا نیمه شب نشان‌دهنده‌ی زندگی مضحک یک کارمند است که با خودکشی او به پایان می‌رسد و در نمایش دو قسمتی گاز— که یکی از بهترین نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی است— یک جامعه‌ی صنعتی و مسایل مربوط به آن نمایش داده می‌شود.

«ارنست تولر»: این نویسنده آثار اکسپرسیونیستی را با جنبه‌ی تند سیاسی نوشته است. نمایشنامه‌ی دگرگونی او اثری ضد جنگ و نمایشنامه‌ی انسان‌ها و توده‌ها او یک نمایش تاریخی است که مربوط به سرنوشت زنی انقلابی است که در پایان توسط انقلابیونی که رهبری‌شان را به عهده داشته اعدام می‌شود.

نمایش اپیک

نمایش اپیک یا حماسی توسط «برتولت برشت» کارگردان و نظریه‌پرداز معروف آلمانی پایه‌گذاری شده است. وی برای پایه‌گذاری این نوع تئاتر و نظریات دیگرش از اندیشه‌ی نویسندگانی مانند «هاکس رینهارت» و «اروین پیسکاتور» الهام گرفته است.

«هاکس رینهارت»: نویسنده‌ای اتریشی بود که نظریات بدیعی در زمینه‌ی اجرای نمایش ارایه کرد. به کارگیری صحنه‌های واقعی به جای صحنه‌های نمایشی و استفاده از صحنه‌ی گرد سیرک‌ها برای نمایش از جمله نوآوری‌های او بود.

«اروین پیسکاتور»: نیز کارگردانی آلمانی بود که دوست داشت نمایش مستند سیاسی را وارد عرصه‌ی تئاتر کند. وی به خاطر استفاده از تکنیک‌های نو و متنوع برای انتقال مفاهیم سیاسی نمایشی به تماشاگر مشهور است.

«برتولت برشت»: برشت یکی از بحث برانگیزترین نظریه‌پردازان و نویسندگان تئاتر

در این قرن است. می‌توان نمایشنامه‌های او را به چهار دسته تقسیم کرد:

۱. آثاری که با تأثیرپذیری از جنبش اکسپرسیونیستی نوشته، مانند مبل، طبل‌ها در شب.
۲. آثاری که با اقتباس از نمایشنامه‌های مشهور تاریخ تناتر برای تفهیم نظرات نمایشی خود نوشته مانند: آنتیگون، اپرای سه پولی و ...
۳. دسته‌ی سوم نمایش‌های آموزشی هستند که بیشتر برای القای اندیشه‌های سیاسی نوشته شده‌اند و ارزش نمایشی خاصی ندارد.
۴. آثار نمایشی که با محتوا و ساختمان نمایشی خوب و پخته به نگارش در آمده‌اند؛ مانند گالیله، زن نیک سچوان، دایره‌ی گچی قفقازی و ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی.

اما شهرت وی به خاطر نظریاتی است که در باره شیوه‌ی صحنه‌گردانی داده است. پرشت با ارایه نظریاتی در این باب در تلاش است که تناتر داستانی را در مقابل تناتر دراماتیک ارایه کند. هدف او مقابله با اثرات روانشناسی تناتر ارسطویی با ساختار دراماتیک است که باعث می‌شود تماشاگر در وقایع نمایش حل شده و نتواند به درستی قضاوت کند. وی در مقدمه‌ای که بر اپرای عظمت و انحطاط شهر ماه‌هاگونی نوشته مهم‌ترین تفاوت‌های نمایش داستانی و نمایش دراماتیک را این گونه دسته‌بندی می‌کند:

نمایش دراماتیک	نمایش داستانی
- طرح و توطئه می‌کند.	- داستانی را روایت می‌کند.
- تماشاگر را با وقایع روی صحنه درهم می‌آمیزد و قوه‌ی تفکر و استدلال را از او می‌گیرد.	- تماشاگر را ناظر وقایع باقی گذارده و سبب می‌شود تا راجع به وقایع بیندیشید و قضاوت کند.
- انسان را موجودی تغییرناپذیر نشان داده که از آغاز تا انتها دارای شخصیتی واحد است.	- انسان را موجودی تغییرپذیر و البته تغییر دهنده می‌داند که تحت شرایط اجتماعی تغییر شخصیت می‌یابد.
- هر صحنه تابع صحنه‌ی دیگری است.	- هر صحنه در عین حال که در ارتباط با صحنه‌ی دیگر است، اما استقلال خود را حفظ می‌کند.

پرشت برای به تحقق پیوستن نظریاتش، شیوه‌هایی نظیر «تاریخی» کردن حوادث و ایجاد «فاصله» در شیوه بازیگری را پیشنهاد کرده است.

فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی در بازیگری این است که تماشاگر وادار شود تا در برابر رویدادهای نمایش موضعی انتقادی به خود بگیرد. به نظر او لازمی بیگانه‌سازی خودداری بازیگر از استحاله‌ی کامل در نقش خود است.

بعد از جنگ جهانی دوم نیز هنرمندان صاحب نامی در عرصه‌ی نمایش ظهور پیدا کردند و آثار زیادی با موضوع کلی «عدالت» به نگارش و اجرا در آوردند:

«ولفگانگ بورشرت»: این نویسنده نخستین کسی بود که ناامیدی ناشی از جنگ و سقوط رژیم نازی را در نمایشنامه‌هایش نشان داد مانند نمایش مرد بیرون که در آن اعتراض سربازی را بیان می‌کند که تا پایان جنگ در ارتش هیتلر جنگیده و وقتی به خانه برمی‌گردد، در می‌یابد که مطرودی بیش نیست و قربانی نظامی نالایق شده است.

«ماکس فریش»: این نمایشنامه‌نویس سویسی نیز نمایشنامه‌ی بیدرمن و آتش افروزان را با نگاه اعتراضی نسبت به حزب نازی نوشته است. دیوار چین و آندورا از دیگر نمایشنامه‌های این نویسنده است.

«فردریک دورنمات»: این نویسنده‌ی سوئیسی نیز آثاری با موضوعات جرم، عدالت و مجازات نوشته است. ملاقات بانوی سالخورده، فیزیکدان‌ها و رومولوس کبیر از آثار معروف وی است.

«پیتروایس»: وایس با نگارش نمایشنامه‌هایی مثل استنطاق، مارا - ساد و گفتگوی راجع به ویتنام تصاویری از صنایع بزرگ آلمان و مرگ اجباری که توسط این صنایع ایجاد می‌شود به دست می‌دهد.

نمایش شوروی در قرن بیستم

(ظهور کنستراکتیویسم)

سیاست، اجتماع و هنر در روسیه با وقوع انقلاب سال ۱۹۱۷م شکل دیگری به خود گرفت. چنانکه در طی ده سال نظام‌ها و سبک‌های مختلف ادبی و هنری زیادی به وجود آمد. نمایش نیز در خدمت شعارها و قوانین انقلاب سوسیالیستی در آمد.

این روند تا سال ۱۹۳۵م که کمونیسم رئالیسم سوسیالیستی را به عنوان یگانه مکتب

هنری و ادبی دلخواه خود مطرح کرد، ادامه یافت و از آن به بعد تمام فعالیت‌های هنری در چهارچوب همین مکتب انجام گرفت.

در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی در چهار چوب رئالیسم سوسیالیستی دو چهره‌ی مشهور «ماکسیم گورکی» و «ولادیمیر مایاکوفسکی» ظاهر شدند.

«ماکسیم گورکی»: گورکی داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس مشهوری بود که اولین نمایشنامه‌اش با نام خرده‌سورژوا توسط تئاتر هنر مسکو و به کارگردانی استانیسلاوسکی اجرا شد. مشهورترین اثر او در اعماق اجتماع نام دارد که توسط گروه مذکور و به شیوه‌ی ناتورالیستی به نمایش در آمد. دشمنان یکی دیگر در نمایشنامه‌های انقلابی اوست.

«ولادیمیر مایاکوفسکی»: وی مشهورترین و نوآورترین نمایشنامه‌نویس روس در آن زمان بود که شعر هم می‌سرود. از مشهورترین آثار او می‌توان به یک تراژدی، میستری بوف، مسابقات قهرمانی طبقه‌ی جهانی کارگر، ساس و حمام اشاره کرد. او در میستری بوف انجیل را به مضحکه گرفته و پرولتاریا را به سرزمین موعود هدایت می‌کند و در ساس و حمام، بورژوازی را به باد انتقاد می‌گیرد.

کنستراکتیویسم:

اما مهم‌ترین اتفاقی که در تئاتر قرن بیستم شوروی روی داد، ابداعات و ابتکاراتی بود که زمینه‌ی صحنه‌گردانی به عمل آمد. نظریه‌پردازانی مانند «ایزنشتاین»، «میرهولد»، «تایروف»، «اوخلوپکف» و «واختانگوف» امکانات جدید را به طراحی صحنه، کارگردانی و بازیگری تئاتر معرفی کردند:

«ایزنشتاین»: وی در نمایش تقلید از روانشناسی را رد کرد و به جای آن استفاده از بدن هنریشه را به عنوان عامل مولد هیجان پیشنهاد می‌کند. نظریه‌ی وی در تقابل با نظریه استانیسلاوسکی بود. نظرات وی با عنوان چرخش نمایشی مطرح شده که در آن بر روی حرکات آکروباتیک بازیگران تأکید می‌شود. تجارب وی اولین گام‌ها در ایجاد شیوه‌ی استلیزاسیون است.

«وسولد میرهولد»: وی تحت تأثیر نمایش‌های سیرکی، فیلم صامت و نمایش چینی شیوه‌هایی به نام بیومکانیک در بازیگری و کنستراکتیویسم در طراحی را بنا می‌نهد. بیومکانیک از نظر او عبارت از روشی است برای پرورش بازیگر براساس حرکات و کنترل آکروباتیک بدن به‌طوری که پاسخگوی صحنه‌ی ماشینی باشد.

کنستراکتیویسم یکی از مکاتب هنرهای تجسمی بود که در زمینه‌ی مجسمه‌سازی با استفاده از مواد صنعتی و علم مهندسی باب شده بود. میرهولد تحت تأثیر این مکتب نمایش کنستراکتیویستی را پیشنهاد می‌کند. کنستراکتیویسم از نظر او و پیروانش در نمایش وظیفه دارد به جای کپی از زندگی دست به ساخت فرمول‌های تازه بزند و تجاربی در حرکت، نور، رنگ، خط و حجم کسب کند.

وی برای رسیدن به این هدف خود «ماشینی برای بازیگری» را با استفاده از سکوه‌ای بدون شکل معین، سطوح شیب دار و چرخ‌های گردنده ایجاد می‌کند. وی نمایش بازرس نوشته‌ی گوگول را با همین شیوه اجرا می‌کند.

«الکساندر تایروف»: وی موسس و کارگردان گروه نمایشی کامرنی مسکو بود. از نظر تایروف تمام صحنه‌آرایی‌ها می‌بایستی براساس عامل مهم ریتم طراحی شود.

«واختانگوف»: واختانگوف در اجراهای نمایشی خود از عناصر نمایشی گوناگونی مانند نمایش چینی، کم‌دیا دل‌آرته، بدیهه‌سازی، رقص و خیمه شب‌بازی استفاده می‌کند. شیوه‌ی وی ترکیبی از روش استانیسلاوسکی در ایجاد تمرکز و شیوه مکانیکی می‌دهد در بازیگری و طراحی به گونه‌ی اکسپرسیونیستی است.

«نیکلای اخلوپکف»: وی سکوی صحنه را در تماشخانه حذف کرده و محل اجرا را به سالن تماشاگران منتقل می‌کند. قصد او از انجام این تغییرات آن بود که تماشاگر احساس کند. در مرکز وقایع نمایش قرار دارد. صحنه‌آرایی‌های او به تماشخانه‌های ژاپنی (به ویژه کابوکی) شباهت داشت.

نمایش فرانسه

(ظهور ابزوردیسم و رواج ناتور سوررئالیستی)

نمایش فرانسه پس از جنگ جهان اول ضد ناتورالیستی می‌شود تحت تأثیر نمایش مذهبی، مکتب سوررئالیسم و نمایش‌های آیینی و شرقی رو به سوی نمایش رؤیا و نمایش جادو می‌نهد.

«پل کلودل»، «ژاک کوپو» نماینده‌ی نمایش‌های مذهبی و آیینی و «آنتونین آرتو» نماینده‌ی نمایش‌های آیینی و شرقی هستند.

«پل کلودل»: آثار کلودل جایگاه طرح مسایل مذهبی (کاتولیکی) است. وی نمایش را در متعالی‌ترین شکل یک نظام مذهبی (مسیحی) می‌داندست و اعتقاد داشت که زندگی کشمکش بین خدا و شیطان است. تقسیم نیمه روز و گروگان از آثار مشهور وی است.

«ژاک کوپو»: ایجاد نظام صحنه‌ای مانند نظام مذهبی - مسیحی یکی از آرزوهای این کارگردان فرانسوی بود. وی نیز نمایش را در متعالی‌ترین شکل یک مجلس مذهبی و سیاسی می‌داندست که در آن تماشاگر و بازیگر به هم می‌آمیزند و از لحاظ عاطفی تبدیل به یک روح می‌شوند. او معتقد بود که نمایش می‌بایستی مانند تظاهراتی مذهبی یا سیاسی باشد.

«آنتونین آرتو»: آرتو جنبه‌ی‌ترین چهره‌ی نمایشی فرانسه در فاصله‌ی دو جنگ جهانی است. او با الهام از نمایش‌های آیینی، نمایشی تحت عنوان نمایش خشونت ابداع می‌کند و در رساله‌ای با عنوان نمایش و همزادش جنبه‌های گوناگون آن را تشریح می‌کند.

وی در این رساله می‌گوید: «باید به نمایش‌های آیینی از جمله نمایش هند بازگشت و بازیگر و تماشاگر و صحنه به عنوان یک پیکره‌ی واحد به جستجوی «حقیقت مطلق» برآیند.» وی طالب نمایشی می‌شود که خشونت زندگی بشری را آشکار کند و در اینجا مساله‌ی «شدت عمل» را مطرح کرده و می‌گوید به کارگیری شدت عمل و خشونت باعث تصفیه و تهذیب روح تماشاگران از غرایز غارتگری و آدمکشی می‌شود.

وی از نمایش، انتظار «پالایش عواطف» تماشاگر- کاتارسیس- ایجاد صحنه‌ای «خلسه» مانند برای در هم آمیختن عاطفی تماشاگر و بازیگر و جستجو برای دستیابی به «واقعیت برتر» را دارد.

سوررنالیسم

سوررنالیسم برای اولین بار توسط «گیوم آپولینر» لهستانی در نمایشنامه‌ی پستان‌های تیرزیاس ظهور می‌کند. وی در مقدمه‌ی این نمایشنامه‌اش توضیح می‌دهد که سوررنالیسم نوعی تقلید از طبیعت است. اما بنیان‌گذار واقعی مکتب سوررنالیسم «آندره برتون» است که در سال ۱۹۲۴م نخستین بیانیه‌ی سوررنالیسم را منتشر و در آن اصول این مکتب را اعلام می‌کند.

طبق این بیانیه سوررنالیسم عبارت است از: «حرکت غیرارادی و ذهنی خالصی که می‌خواهد به وسیله‌ی ابزاری چون زبان یا قلم جریان واقعی تفکر را بیان کند». می‌توان گفت که درام سوررنالیستی جستجوی حقیقت مطلق از طریق کاوش در ضمیر ناخودآگاه است. «روژه»، «ویتراک»، «ریمون راسل» و «جان کوکتو» جزو نمایشنامه‌نویسان سوررنالیسم محسوب می‌شوند.

«جان کوکتو»: کوکتو نمایشنامه‌نویس، فیلم ساز، شاعر و داستان‌نویس مطرحی بود که نمایشنامه‌ی سوررنالیسم جشن عروسی برج ایفل را در سال ۱۹۲۱م به نگارش در می‌آورد و در مقدمه‌ی آن نظرات خود در باره سوررنالیسم را می‌آورد. وی معتقد است که نویسنده‌ی نمایشنامه باید موضوعات و معانی را از زیر نقاب ظاهر بیرون آورد و آن‌ها را خیلی برهنه و سریع به معرض نمایش بگذارد.

وی همچنین با اقتباس از آثار کلاسیک از جمله آنتیگون، رموژولیت، ارفه آثار مهمی را به وجود می‌آورد. نمایش ماشین دوزخی او اقتباسی از افسانه‌ی ادیپوس است. در فاصله‌ی دو جنگ جهانی دو نمایشنامه‌نویس مهم دیگر یعنی «ژان ژیرودو» و «ژان آنوی» ظهور می‌کنند.

«ژان ژیرودو»: وی تحت تأثیر ژاک کوپو زبان را مهم‌ترین عنصر نمایش می‌داند. نمایش‌های زیگفرید، کمدی آمفی قریون ۳۸، جنگ تروا اتفاق نمی‌افتد، سدوم و گومورا،

دیوانه‌ی شایلویت توسط او به نگارش در آمده‌اند.

«ژان آنوی»: وی نیز همانند ژیرودو هلاقه‌مند به آثار کلاسیک و بازسازی آن‌ها مطابق با جهان معاصر است. سمور، مسافر بدون بار و بنه، وحشی از آثار نمایشی او است.

نمایش‌های اگزیستانسیالیستی و ابزورد

بعد از جنگ جهانی دوم، یعنی در دهه‌ی پنجاه نمایشنامه‌نویسانی همچون سارتر و کامو با آثار اگزیستانسیالیستی (آنارشیتی، نیهیلیستی) و بکت، آدامف، یونسکو و ژنه با آثار ابزورد ظهور پیدا می‌کنند.

اگزیستانسیالیسم: این مکتب با آثار سارتر چنین شهرتی پیدا کرده است. اگزیستانسیالیسم یا مکتب اصالت وجود «وجود» را به «ماهیت» مقدم دانسته و با مسایلی از قبیل «فرد»، «ماهیت درونی» و «سرنوشت» سر و کار پیدا می‌کند.

«ژان پل سارتر»: این نمایشنامه‌نویس و فیلسوف برجسته با نگارش نمایشنامه‌هایی مانند در بسته، شیطان و خدا سؤالات اگزیستانسیالیستی را مطرح می‌کند. از دیگر آثار او می‌توان به دست‌های آلوده و گوشه‌نشینان آلتونا اشاره کرد.

وی قهرمانان آثار خود را در موقعیتی قرار می‌دهد که مجبور به «انتخاب» هستند و این عمل، اضطراب به همراه می‌آورد، به همین دلیل آثار نمایشی او را نمایش موقعیت نام نهاده‌اند.

«آلبر کامو»: این نویسنده‌ی فرانسوی که متولد الجزایر است استعمار را با پوست و گوشت خود لمس می‌کند. زندگی در کشوری مستعمره او را مایوس، بدبین و نسبت به زندگی بیگانه می‌کند؛ به گونه‌ای که «عصیان»، «تنهایی»، «بیهودگی» و «انتخاب» میان دو پدیده‌ی احمقانه درون‌مایه‌ی آثارش را تشکیل می‌دهد.

وی با نگارش مقاله‌ی اسطوره‌ی سیزیف عنوان ابزورد را برای جریان نمایشی پیشرو آن سال‌ها به کار برده و توضیح می‌دهد. وی در این مقاله استدلال می‌کند که وضعیت بشری به سبب شکافی که بین آرزوهای انسانی و جهان نامعقولی که در آن

زندگی می‌کند وجود دارد، «مضحک و نامعقول» و یا به عبارت خود وی «ابزورد» است.

از آثار نمایشی او می‌توان به نمایشنامه‌های سوءتفاهم، کالیگولا، حکومت نظامی و راستان اشاره کرد.

نمایش ابزورد:

نمایش‌های ابزورد آن‌گونه که «مارتین اسلین»، نقاد انگلیسی، در کتاب «نمایش ابزورد» توضیح داده است، نه داستانی دارند و نه طرحی و فاقد شخصیت‌های با هویت هستند. این‌گونه نمایش‌ها اغلب شروع و پایان مشخصی ندارد و انعکاس‌هایی از رویاها و کابوس‌های بشری ترکیبی از مخنن نامعلوم و متناقض است.

«ساموئل بکت»: بکت نویسنده‌ای ایرلندی بود که چند اثر مهم خود را به زبان فرانسه به نگارش درآورد. نمایشنامه‌های مهم او در انتظار گودو، آخربازی، روزهای خوش، بازی و آمد و رفت نام دارند.

«در انتظار گودو» که اغلب از آن به عنوان یک قُرس تراژیک و بهترین نمونه‌ی نمایشنامه‌های ابزورد نام برده می‌شود، راجع به چند شخص آواره (بدون هویت شخصی) به نام‌های «دیدي»، «گوگو»، «ولادیمیر» و «استراگن» است که در انتظار شخصی به نام «گودو» هستند که هرگز در صحنه ظاهر نمی‌شود. این نمایشنامه، آینده‌ی سیاسی جهان هرب را به یاد می‌آورد که در آن چهار انسان درون یک پناهگاه در جهانی ویران زنده مانده‌اند.

«اوژن یونسکو»: این نویسنده‌ی رومانیایی نیز آثار خود را به زبان فرانسه نوشته است. از آثار معروف او می‌توان به آوازه‌خوان طالس، صندلی‌ها، کرگدن، درس و آمده اشاره کرد.

نمایشنامه‌ی کرگدن که معروف‌ترین اثر این نویسنده است اعتراضی بر علیه نازیسم و فاشیسم شمرده می‌شود. کرگدن شدن و یا به عبارت روشن‌تر، مسخ شدن درون مایه‌ی تراژیک-کمیک نمایشنامه را تشکیل می‌دهد و قهرمان آن کارمندی است به نام برانژه که نظاره‌گر کرگدن شدن آدم‌هاست.

«آرتور آدامف»: وی نیز نویسنده‌ای روسی‌الصل است که نمایشنامه‌هایش را به زبان فرانسه و در دو سبک ایزورد و اپیک نوشته است. نمایشنامه‌های مهم او هجو، یورش، مانور بزرگ و کوچک، استادتاران، پینگ پونگ و پانولو-پانولی نام دارند.

«ژان ژنه»: این نویسنده که زندگی‌اش در دارالتادیب‌ها، زندان‌ها، دزدی‌ها و دربدری شکل گرفته، آثارش همه رنگ و بوی تنفر، شرارت، تنهایی، شهوت و تبعیض می‌دهد. از نمایشنامه‌های معروف او می‌توان به نظارت عالیه، کلفت‌ها، سیاهان و پاراوان‌ها اشاره کرد. نمایشنامه‌ی کلفت‌ها که برای اولین بار در سال ۱۹۴۷م به روی صحنه رفته است جایگاه ژنه را به عنوان نمایشنامه‌نویسی نوآور تثبیت کرد. وی توضیح داده است که از نوشتن این نمایشنامه دو هدف را تعقیب می‌کرده است: یکی بیزار شدن از خود از راه یادآوری و انکار موجودیت خود و دیگر ایجاد نوعی تشویش در میان تماشاگران.

انگلیس، ایتالیا، اسپانیا و لهستان

در فاصله‌ی بین دو جنگ جهانی تماشاخانه‌ها و گروه‌های نمایشی مهمی در اروپا پدید آمد که از بین این تماشاخانه‌ها می‌توان به رویال ویک هال، گیت، مرکوری و سیریک و از بین گروه‌ها می‌توان به بیرمنگام اپراتور کمپانی، کمبریج فستیوال تئاتر آکسفورد و رپرتوار در انگلستان اشاره کرد.

در این زمان همچنین کارگردانان و بازیگران معروفی مانند «جان گیلگار»، «لارنس الیور»، «رالف ریچارد سون» و «الک گینیس» در انگلستان ظهور پیدا کردند.

بعد از جنگ جهانی نیز چند گروه نمایشی مهم با نام رویال شکسپیر، تئاتر ناسیونال، الکلیش استیج کمپانی و کارگاه نمایش در انگلستان شکل پیدا کردند که جایگاه پیدایش و درخشش بسیاری از نمایشنامه‌نویسان جوان شد.

«پتربروک» و «پترهال» دو کارگردانی بودند که باعث تحول بسیار و تکامل در گروه نمایشی رویال شکسپیر شدند.

پتربروک را به خاطر اجرای آثاری از شکسپیر، آنوی، الیوت، درونمات و ژنه می‌شناسند. وی در تمام اجراهای خود سعی در شکستن قالب‌های سنتی و کلیشه‌ای داشته است.

از دیگر نمایشنامه‌نویسان انگلیسی که با آغاز قرن بیستم آثار خود را عرضه کردند می‌توان از «جرج برنارد شاو»، «سامرست موام»، «فردریک لندیل»، «جی. بی پرستلی»، «تی. اس. الیوت» و «شون اوکیسی» یاد کرد.

«جورج برنارد شاو»: شاو درام‌نویس، نقاد، نمایش و داستان‌نویس ایرلندی بود که به خاطر نوشتن کمدی‌هایش شهرت یافته است. مهم‌ترین آثار نمایشی او کسب و کار خانم وارن و کاندید نام دارد.

«جی. بی پرستلی»: پرستلی کار نمایشنامه‌نویسی خود را با اقتباس از داستان‌هایی که خود به نگارش در آورده بود آغاز کرد. از آثار معروف او می‌توان به کنج خطرناک، من قبلاً اینجا بوده‌ام و احضار بازرس اشاره کرد.

«تی. اس. الیوت»: وی که یکی از بهترین شاعران انگلیسی است اولین نمایشنامه‌اش را با نام قتل در کلیسای جامع در سال ۱۹۳۵م را به نگارش در آورده است. وی این نمایشنامه را از روی داستان توماس بکت و قتل او نوشته است. اثر مهم دیگر او کوکتل پارتی نام دارد.

«شون اوکیسی»: وی نویسنده‌ای ایرلندی بود که آثار خود را بیشتر به تصویر زندگی مردم ایرلند، مبارزات و جنگ‌های داخلی اختصاص داده است و با نگاهی تلخ و طنزآلود به نگارش وقایع پرداخته است.

از مهم‌ترین آثار او می‌توان به سایه‌ی مجاهد، جونو و طاووس، خیش و ستارگان، جام نقره‌ای، درون دروازه، گل‌های سرخی برای من و غبار ارغوانی اشاره کرد.

«جان آزرین»، «آرنولد و سکر»، «جان ویتینگ»، «برنارد کوپس»، «پیتر شفر»، «گراهام گرین»، «رابرت بالت» و «هارولد پینتر» جزو مشهورترین نویسندگانی هستند که پس از جنگ جهانی دوم در انگلیس به عرصه‌ی نمایش گام نهادند.

«جان آزرین»: وی نویسنده و بازیگر انگلیسی بود که با اجرای نمایش باخشم بیاد آر نقطه‌ی عطفی در تاریخ نمایش انگلیس رقم زد. از نمایشنامه‌های معروف او می‌توان به سنگ نشسته‌ای برای مزار جرج ویلن، شومن و لوتر نام برد.

«آرنولد وسکر»: وی که در ابتدا به شهرینی‌پزی اشتغال داشته با نوشتن نمایشنامه‌ی سوپ جوجه با جو قدم به عرصه‌ی نمایش می‌گذارد. این نمایشنامه، سرگذشت خانواده‌ای یهودی را در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۳۰م تا ۱۹۵۰م نشان می‌دهد. ریشه‌ها و من از اورشیم حرف می‌زنم دو نمایشنامه‌ی دیگر او هستند. سه نمایشنامه‌ی ذکر شده با نام تریلوژی وسکر شهرت یافته‌اند. از دیگر آثار معروف او می‌توان به آشپزخانه، سیب زمینی سرخ کرده با همه چیز و چهار فصل اشاره کرد. وی در آشپزخانه و سیب زمینی سرخ کرده با همه چیز طغیان علیه نظم اجتماعی را به تصویر می‌کشد. «هارولد پینتر»: پینتر یکی دیگر از نویسندگان مشهور انگلیسی است که آثارش به نوعی ابزورد شمرده می‌شود. آثار معروف او اتاق، جشن تولد، کلکسیون، پیشخدمت و بازگشت نام دارند.

فوتوریسم، نمایش ترکیبی و نمایش گروتسک در ایتالیا

جنبش ادبی هنری فوتوریسم که در قرن بیستم در ایتالیا ظهور پیدا کرد بر شاخه‌های مختلف ادبیات و هنر از جمله نمایش تأثیر عمیقی گذاشت. «ماریتتی» بانی این جنبش بود و اعتقاد داشت که هنر و ادبیات باید بیانی موافق با عصر صنایع و ماشین پیدا کند. فوتوریست‌ها گذشته را نفی کرده و به ستایش «سرعت» و «صنعت» در آثار خود می‌پردازند.

فوتوریست‌ها همچنین به پیروی از اصل «سرعت و تحرک» پرداخته، پشت به کتابخانه‌ها و موزه‌ها کرده و به اجرا در سالن‌های موسیقی، کلوپ‌های شبانه و سیرک‌ها می‌پردازند. آن‌ها نمایش رایج و سنتی را نمایشی طویل، تحلیلی و ایستا دانسته و به جای آن نمایش ترکیبی را پیشنهاد می‌کنند که در یک یا دو قسمت، بتواند جوهر یک مولعبت نمایشی را در خود خلاصه کرده و ارائه دهد.

این جنبش به دلیل این که «اتفاق افتادن جنگ جهانی» را ستایش کرد و جنگ را به عنوان یک نمونه‌ی عالی از «نیروی لازم برای پیشرفت به شمار آورد، دوام زیادی پیدا نکرد.

نمایش گروتسک: نمایش گروتسک نوعی نمایش کمیک-تراژیک است. اصطلاح گروتسک از درون‌مایه‌ی اثر معروف «لوئیجی کیارللی» به نام ماسک و چهره گرفته شده است. در این نمایش داستان مردی بازگو می‌شود که قصد دارد از همسرش که در روابط زناشویی به وی خیانت کرده، انتقام بگیرد.

اما در می‌یابد که قدرت کشتن و یا پذیرفتن این ننگ را ندارد و بعد از مدت‌ها کشمکش روحی، اعلام می‌کند که همسرش را به قتل رسانده است. سپس محاکمه شده و تبرئه می‌شود. مراسم تشییع جنازه‌ی قلابی و مسخره‌ای برای همسرش ترتیب می‌دهد و پس از آن با همسرش که پنداشته‌اند کشته شده است، می‌گریزد.

از دیگر نویسندگان معروف گروتسک می‌توان به «رو سودی ران سکوندو» و «لوئیجی پیراندللو» اشاره کرد.

«لوئیجی پیراندللو»: وی نویسنده آثار بسیار مهم و تأثیرگذاری در نمایش است. مضامین نمایشنامه‌های او سردرگمی انسان‌ها، نوسان آگاهی‌های فردی، مشکل شعور درونی، تغییر و انتقال وحشتناک ارزش‌های زندگی را در برمی‌گیرد. همچنین جستجو برای یافتن هویت حقیقی و پاسخ به سؤال همیشگی «اصالت وجود» موضوعات نمایشی آثار او هستند.

پیراندللو همچنین ابداع‌کننده‌ی تکنیک نمایش در نمایش است. آن‌طور که بخواهید، شش شخصیت در جستجوی نویسنده، هانری چهارم، برهنه، هر که به شیوه‌ی خود و امشب بدیهه‌سازی می‌کنیم از معروف‌ترین آثار او هستند. «اوگوتی»: وی بعد از پیراندللو یکی از مشهورترین نمایشنامه‌نویسان ایتالیایی است. فساد در کاخ دادگستری و راهزنان و ملکه از آثار مهم او هستند.

«لوچینو و اسکوتی»: یکی از معروف‌ترین کارگردانان ایتالیایی بعد از جنگ جهانی دوم است که سبک نئورئالیستی خود در سینما را در روی صحنه‌ی نمایش نیز تجربه می‌کند. «فرانکو زفیولی»: این کارگردان شهرت زیادی به خاطر اجرای نمایش‌های کلاسیک و به خصوص آثار شکسپیر دارد.

نمایش اسپانیا در قرن بیستم

بعد از جنگ جهانی اول دو چهره‌ی مهم در عرصه‌ی نمایشنامه‌نویسی اسپانیا ظهور پیدا کردند با نام‌های «میگویل دواونا مونو» و «والی انکلان».

«میگویل دواونا مونو»: وی که فیلسوف مشهوری بود بعد از نوشتن مقاله‌ی مفهوم تراژیک زندگی به نمایش روی آورد. آثار نمایش مهم او فدرا و سایه‌ی خیالی نام دارند.

«والی انکلان»: وی چندین نمایشنامه به نظم نوشته که بیشتر آن‌ها کمدی‌هایی از نوع ساتیریک و فرس هستند. کلمات الهی و شاخ‌های دون فریولوا از معروف‌ترین آثار او محسوب می‌شوند.

بعد از تشکیل جمهور دوم در اسپانیا دو نمایشنامه‌نویس مشهور و جهانی یعنی «فدریکو گارسیا لورکا» و «کاسانا» در اسپانیا ظهور پیدا می‌کنند.

«فدریکو گارسیا لورکا»: وی بعد از نگارش دو نمایشنامه با نام‌های جنایت پروانه و هاریا ناپینه‌دا با همکاری رافایل آلبرتی، گروه نمایشی لبارکا را تأسیس می‌کند. آثار لورکا تمثیلی هستند. عروسی خون، یوما و خانه‌ی برنارد آلبا از مهم‌ترین آثار نمایشی او هستند.

«کاسانا»: وی بعد از روی کار آمدن جمهوری خواهان، تئاتر خلق را سرپرستی کرده و مانند لورکا، نمایش‌های خود را در شهرها و روستاها به معرض نمایش گذاشت. شیطان دیگر نمایشنامه‌ای معروف از اوست.

نمایش در اروپای شرقی

سنت نمایش در اروپای شرقی قدمتی دیرینه دارد. بعد از جنگ جهانی دوم هنرمندان لهستان و چکسلواکی به دلیل نوآوری‌های که پس از جنگ جهانی دوم در زمینه‌ی صحنه‌پردازی به وجود آوردند مشهور شدند. «جوزف اسوبودا» یکی از نوآورترین طراحان صحنه در این زمان است.

اما در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی دو برادر به نام «کارل چابک» و «جوزف چابک» ظهور کردند که از مشهورترین درام‌نویسان چکسلواکی محسوب می‌شوند.

اولین اثر کارل چابک راهزن و دومین نمایشنامه‌ی طویل او آر.یو.آر با آدم‌های ماشینی نام دارد. نمایشنامه‌ی آدم‌های ماشینی یکی از اولین آثار اکسپرسیونیستی است که نشان می‌دهد چگونه انسان مقهور فن‌آوری شده و حتی حیاتش توسط آن تهدید می‌شود. آخرین اثر چابک متکا نام دارد که موضوع آن راجع به جنایات فاشیسم و حوادث جنگ داخلی اسپانیا است.

نمایش در لهستان

نمایش در قرن بیستم در لهستان با «استانیسلاو ویسپیانسکی» شروع می‌شود. وی نمایش هوای پیشینیان اثر «میتسکیه ویچ» را با برداشتی جدید می‌نویسد. نمایش در لهستان ریشه در سنت‌های نمایشی مانند تعزیه‌های مسیحی و خیمه‌شب‌بازی دارد و ویسپیانسکی نیز از سنت‌های نمایشی لهستان در اجراهایش استفاده می‌کند.

«لئون شیلر»: شیلر از معروف‌ترین نویسندگان لهستانی در قرن بیستم است. وی در سال ۱۹۲۴م با همکاری چند هنرمند دیگر، گروه نمایشی بوگسلاسکی را در شهر ورشو تأسیس می‌کند.

نماینده‌ی دیگر نمایش لهستان در فاصله‌ی دو جنگ جهانی، «یولیوش اشتروا» است که تحت تأثیر ویسپیانسکی کار خود را آغاز می‌کند. وی با الگوی تئاتر هنر مسکو گروهی با نام ریدوتا تأسیس می‌کند.

در طول جنگ جهانی دوم بسیاری از هنرمندان لهستانی کشته شده یا به بند کشیده می‌شوند اما بعد از آن تئاتر جانی تازه پیدا کرده و هنرمندانی مانند شیلر حرکت‌های تازه‌ای در نمایش آغاز می‌کنند. البته نمایش لهستان دچار یک فترت به علت حکومت سبک رئالیسم سوسیالیستی می‌شود اما با ظهور استعدادهایی مانند «کروچکوفسکی»، «مرژوک»، «کانتور» و «گروتوفسکی» این دوران فترت نیز به سر می‌آید.

«لئون کروچکوفسکی»: آثار او به لحاظ سبک و محتوا به عنوان اولین آثار ملی در نمایش لهستان به شمار می‌رود. از مهم‌ترین آثار او می‌توان قلافی، آلمان‌ها، ملاقات،

نخستین روز آزادی و مرگ فرمالدار نام برد.

«اسلاومیر مرژووک»: وی مشهورترین نمایشنامه‌نویس معاصر لهستان است. نمایشنامه‌های او موقعیت‌های ابزورد، شخصیت‌های انتزاعی و بیانی به سبک گروتسک دارد و بیشتر به طرح مسایل فلسفی و اخلاقی مربوط به زمان ما می‌پردازد.

از آثار نمایشی وی می‌توان به پلیس، بوقلمون، استریپ تیز و قانگو اشاره کرد. «پروژی گروتوفسکی»: وی بنیان‌گذار تناثر آزمایشگاهی لهستان و انیستیتو تحقیقات بازیگری است. ماحصل تجارب و مطالعات وی طرح نظریه‌ی نمایش بی‌پیرایه (با نمایش بی‌چیز) است که اساس کار تجربی و آزمایشگاهی وی را تشکیل می‌دهد.

گروتوفسکی نمایش بی‌پیرایه را در مقابل نمایش ترکیبی و پرزرق و برق قرار می‌دهد که عواملی مانند طراحی، لباس، اثرات نوری و موسیقی عنصر اصلی نمایش را که بازیگری باشد تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بنابراین در نمایش بی‌پیرایه‌ی گروتوفسکی همه‌ی این عوامل کنار گذاشته شده و تنها توجه بر روی بازیگر و بدن او می‌شود.

گروتوفسکی عقیده دارد از آنجا که نمایش نمی‌تواند به اندازه‌ی سینما توانگر باشد و یا به اندازه‌ی تلویزیون گستردگی داشته باشد، لذا باید بی‌پیرایه باشد و به کیفیت پگانه‌ی خود که همان ارتباط نزدیک و زنده‌ی بازیگر و تماشاگر است، پردازد.

وی معتقد است که نمایش بدون دو رکن اساسی یعنی بازیگر و تماشاگر قادر به همت نیست. گروتوفسکی اصول این نمایش را در مجموعه مقالات به سوی نمایش بی‌پیرایه و به خصوص در مقاله‌ی انجیل نمایش منتشر کرده است.

نمایش در آمریکا

نمایش در آمریکا در ابتدا بیشتر نمایش‌هایی بود که از کشورهای اروپایی به آمریکا می‌آمد. البته نمایش‌هایی مانند کلبه‌ی عمو توم بود که اقتباسی از داستان «هاریت بیچراستو» بود و یکی از پرریننده‌ترین نمایش‌های آمریکا محسوب می‌شد.

در واقع نمایش آمریکا پس از جنگ جهانی اول و با ظهور نمایشنامه‌نویسی چون «یوجین گلدستون اوایل» در سطح جهانی مطرح شد. البته معاصر با یوجین اوایل

نمایشنامه‌نویسان مشهور دیگری مانند «سیدنی هوارد»، «روبرت شرود»، «ماکسول اندرسن»، «بهرمن» و «المر رایس» پا به عرصه‌ی نمایش گذاشتند.

«یوجین گلاستون اوئیل»: اوئیل در خانواده‌ای که کسب و کارشان نمایش بود زاده می‌شود و تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین درام‌نویسان عصر جدید می‌شود.

از نمایشنامه‌های مهم او می‌توان به در راه کاردیف، در منطقه جنگی، سفر دور و دراز به وطن، امپراطور جونز، الکتراسوگوار می‌شود، بوزینه‌ی پشمالو، آناکریستی، آرزو زیر درخت نارونها و سیر دراز روز در شب اشاره کرد.

در کار درام‌نویسی وی تحت تأثیر فانتزی داستان‌های مربوط به سفر دریایی و اکسپرسیونیسم نمایش‌های استریندبرگ بوده و در کل سبک ناتورالیستی که معروف به «برشی از زندگی» است در آثارش به کار برده است. نمایش «سیر دراز روز در شب» که یکی از شاهکارهای اوست در واقع ترسیمی از زندگی شخصی وی است.

«المر رایس»: این نمایشنامه‌نویس، در نوشتن آثارش از جنبش اکسپرسیونیستی تأثیر پذیرفته است. وی در نمایشنامه‌هایش تبعیضات نژادی، روابط مکانیکی و بدون روح زندگی مدرن، فقر و بی‌عدالتی را تصویر کرده است.

مشهورترین اثر او ماشین حساب است که یکی از بهترین و اولین نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی در آمریکا است.

«تورنتون وایلدر»: وی نیز یکی دیگر از مهم‌ترین چهره‌های درام‌نویسی آمریکایی است. از آثار مشهور او می‌توان شهر ما و پوست دندان‌های ما را نام برد که هر دو در قالبی غیرناتورالیستی به نگارش درآمده‌اند. وی در نمایش‌هایش به زمان و مکان بی‌اعتنا است.

در دوران بحران اقتصادی آمریکا نویسندگانی مانند «کلیفورد اودتس»، «هوارد لاوسن»، «سیدنی کینگزلی»، «لیلیان هلمن» و «جرج کافمن» ظهور پیدا می‌کنند و این نابسامانی اقتصادی را در آثارشان به نمایش می‌گذارند.

«کلیفورد اودتس»: وی با نگارش در انتظار لفتی باعث اعتصاب رانندگان تاکسی در نیویورک شد.

«لیلیان هلمن»: وی تأثیر سوء مسایل اقتصادی بر قانون خانواده را با نگارش نمایش روباه‌های کوچولو (۱۹۳۹م) نشان داد. هلمن را یکی از بزرگ‌ترین درام‌نویسان زن آمریکایی می‌دانند.

«جرج کافمن»: کافمن با نگارش دو نمایش مردی که برای شام آمد و نمی‌توانی آن را با خودت ببری که هر دو درباره‌ی خانواده‌های متوسط آمریکایی در دوران بحران اقتصادی آمریکا به شهرت رسیده است.

اما مشهورترین درام‌نویسان آمریکا در دهه‌ی چهل و پنجاه «تنسی ویلیامز»، «ادوارد آلبی» و «آرتور میلر» هستند.

«تنسی ویلیامز»: ویلیامز در نمایش‌نامه‌هایش حالات روانی شخصیت‌ها را به نمایش می‌گذارد. معروف‌ترین آثار او عبارت است از: باغ وحش شیشه‌ای، تابستان و دود، آلبوسی به نام هوس و گربه‌های روی شیروانی داغ.

آرتور میلر: وی در نمایش‌نامه‌هایش موقعیت آسیب‌پذیر طبقه‌ی متوسط آمریکایی را در جریان اقتصادی بعد از جنگ جهانی دوم را تصویر می‌کند. از معروف‌ترین آثار او می‌توان به نمایش‌نامه‌های همه‌ی پسران من (۱۹۴۷م) و مرگ یک فروشنده‌ی دوره‌گرد اشاره کرد. «مرگ یک فروشنده» به لحاظ داشتن قهرمان تراژیک از میان طبقه‌ی متوسط معروف و با ارزش شده است.

از دیگر نمایش‌نامه‌های میلر می‌توان چشم‌اندازی از پل، بوته‌ی آهنگری، طاعونه‌ی دو دوشنبه، قیمت و حادثه‌ی درویشی را نام برد.

«ادوارد آلبی»: آلبی با نگارش چهار نمایش‌نامه‌ی کوتاه در تئاتر آمریکا مشهور شد که دو تای این نمایش‌نامه‌ها به نام‌های جعبه‌ی شن و رویای آمریکایی به شیوه‌ی ابزورد نوشته شده است. وی در نمایش‌نامه‌ی معروف خود به نام چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد به روابط آزاردهنده‌ی روانی پرداخته است. آثار او با ارزش‌های انسانی سروکار دارد.

یک موازنه‌ی ظریف، جعبه و نقل قول‌هایی از رییس مائوتسه تونگ، تمام شد، بالوی دوبوک و ازدواج‌نامه از دیگر آثار نمایشی وی است.

نمایش در ایران

نمایش در ایران مانند نمایش در دیگر تمدن‌های دنیا از تحول رسوم و نیایش مذهبی پدید آمده است و به دو دسته‌ی پیش از اسلام و بعد از اسلام تقسیم می‌شود:

الف- نمایش‌های پیش از اسلام

نقالی: در قبایل ابتدایی رقص‌های ستایش‌آمیز با آیین‌های عجیب که همراه با حرکات با آرایش‌های عجیب بود، به منظور بالا بردن روحیه‌ی جنگاوری مردان قبیله و نمایش جنگ و شکار انجام می‌شد که در واقع مقدمه‌ای برای به وجود آمدن نقالی بوده است.

نقالی شکلی از بیان و نمایش فردی است که در آن اعمال قهرمانی و داستان‌های مردها و کارهای فوق انسانی‌شان شرح می‌شده است. به مرور زمان حرکات نمایشی نیز به این بیان داستانی اضافه شد و بعدها باعث توسعه‌ی اساطیر و به وجود آمدن شکلی از نمایش ماندگار شد.

جام گیتی‌نما: در باره جام گیتی‌نما گفته شده که دارای تصاویری یا سایه‌های از تصاویر بوده است که به عنوان ابزاری برای پیشرفت نمایش نوری، قابل توجه است. نقل است که این جام کل نو مانیکا نام داشته است.

سیاوش‌کُشان: مردم بخارا تعزیه‌ای برای مرگ مظلومانه‌ی سیاوش به دست افراسیاب برپا می‌کرده‌اند. در تاریخ بخارا نقل شده است: «مردان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست چنان‌که در همه‌ی ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته‌اند و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سالست.»

مُغ‌کشی: این مراسم که در ظاهر نوعی نمایش بوده هر ساله پیاد قتل گنومات‌های مغ غاصب (بردبای دروغی) و اطرافیانش برگزار می‌شده است. در این نمایش بعد از باز گفتن ماجرای دروغین پادشاهی گنومات، شبیه او را طی قراردادهای نمایشی می‌کشتند.

کوسه برنشین: این مراسم که ریشه در جشن‌های فصلی ایران داشته است، پس از اسلام نیز با عنوان «میرنوروزی» به حیات خود ادامه داده است.

در این مراسم که در آذر ماه اجرا می‌شده است مردی کوسه (که مردم به او ریشخند می‌کردند) بر روی خری می‌نشسته در حالی که کلاغی (سمبل زمستان در اینجا) بر دست داشت با بادبزن خودش را باد زده و با زمستان وداع می‌کرده است و مردم گاه بر او می‌خندیده‌اند، یا به او آب و برف می‌پاشیده‌اند، یا پوستی بر روی او می‌انداخته‌اند.

تماشاخانه‌های نمایش‌های ایرانی پیش از اسلام: محل اجرای نمایش در آن زمان به دلیل ضعف وسایل روشنایی در فضای سر بسته و «میدان گاه‌ها» بوده است.

ب- نمایش پس از اسلام

بعد از ورود اسلام به ایران به دلیل اعتقادات مذهبی بازی‌های نمایش به مدت دو تا سه قرن طرد و منع شد. بین قرن‌های چهارم تا هشتم برخی نمایش‌ها یا خرده نمایش‌ها اجرا می‌شد:

تماشا: به خرده نمایش‌هایی که به هنگام تجمع عصرانه‌ی مردم در میادین شهر به اجرا درمی‌آمد «تماشا» گفته می‌شد. این نمایش‌ها عبارت بودند از: بازی‌های مسخرگان، آواز هجوآمیز مطرب‌های دوره‌گرد، معرکه‌ها، تقلید، بندبازی، چشم‌بندی و... به اجراکنندگان این نمایش‌ها لوتی یا بازیگر گفته می‌شد.

میرنوروزی: این مراسم ادامه‌ی مراسم «کوسه برنشین» بوده که هنوز هم در برخی ولایات ایران اجرا می‌شود. میرنوروزی مردی با چهره‌ای زشت بود که در روزهای نوروز برای شاد کردن مردم بر تخت می‌نشست و به جای پادشاه و امیر واقعی حکم‌های مسخره‌ای صادر می‌کرد. گفته می‌شود که خیلی بازی‌های مضحک دیگر مانند «حاجی فیروز»، «آتش افروز» و «غول بیابانی» از همین دسته برخاسته است، از این دست می‌توان به «کوسه گلین» یا «کساچی خارتماق» اشاره کرد که دومی به معنای کوسه در آوردن است و همراه با رقص و آواز شاد بوده است.

مراسم قالی‌شویان در ارده‌ها: کاشان: نقل است که در قرن دوم هجری قمری در ارده‌ها، مردم فین کاشان سلطان علی امامزاده را به پیشوایی فراخوانده بودند، ولی او پیش از رسیدن به فین در حوالی ارده‌ها به دست کفار از پای در آمد و وقتی مردم فین برای نجات او رفته بودند با جسد تکه‌تکه‌اش رو به رو شدند؛ پس از آن او را در یک قالی پیچیدند و با آب رودخانه شستند، کفار را از آنجا دور کردند و یک گور و ضریح ساختند، جسد را در گور دفن کردند و قالی را در ضریح گذاشتند. چند قرن است که هر ساله در جمعه‌ی اواسط مهر ماه مراسم عظیمی برگزار می‌شود و حدود ده تا پانزده هزار نفر مردم برای تماشا جمع می‌شوند. در این مراسم چهارصد نفر مرد چماق به دست با فریاد می‌آیند و قالی را که نشانه‌ی مرد شهید است به کنار رود ارده‌ها می‌برند با چماق به آن می‌کوبند و بعد آن را به ضریح برمی‌گردانند.

مهرکه: به هرگونه «تماشا» مانند چشم‌بندی، شمشیربازی، بندبازی، به نزار و رقص و تقلید وادار کردن جانوران، عملیات زورگری و پهلوانی و قوالی و نقالی و شیشه‌بازی اصطلاح «مهرکه» اطلاق می‌شود و عامل مهرکه‌ها را «لوتی»، «استاد»، «مهرکه‌گیر» یا «مرشد» می‌گویند.

لال بازی: نمایش‌های بدون کلامی که قصه‌های ساده و کوتاه را با حرکات زیادی در آن نقل می‌کنند.

تقلید: به بازی‌هایی که بیشتر روح تمسخر خصوصیات انسانی را دارد «تقلید» می‌گویند. تقلید شامل کارهای مضحک بازیگرانی مانند «غولک»، «صورت باز»، «مسخره»، «دلک» و «مطرب»های دوره‌گرد می‌شود.

غولک: غولک به رقاصی گفته می‌شود که خود را مانند دیو آرایش می‌کرده و با صورتنک و لباس رنگارنگ به رقص می‌پرداخته است.

صورت باز: به کسی گفته می‌شد که معایب طبقات مختلف اجتماعی را با تصویر کردن مسخره‌آمیز ظاهر آنان نشان می‌داده است.

شیشه باز: کسی که با حفظ تعادل ظرف بلور بر یکی از اعضای بدنش، شیشه‌هایی را به هوا انداخته و باز می‌گرفته و می‌رقصیده است.

مسخره، طلحک یا ندیم: به مسخره‌چی‌هایی که در کار خود چیره‌دستی و ظرافت نشان می‌دادند و تحت حمایت امرا و درباریان واقع می‌شدند و پایشان به دربار باز می‌شد مسخره یا طلحک یا ندیم گفته می‌شد.

نقالی

نقل یک واقعه یا قصه، به شعر یا نثر با حرکات، حالات و بیان مناسب در برابر جمع را «نقالی» می‌گویند. تکیه‌ی نقالی بر احساسات (و نه منطق) تماشاگران است. قوالی: به واقعه‌خوانی پیش از اسلام که به نوعی قصه‌سرایی موزون بوده و به همراه با یک ساز به نقل وقایع پرداخته می‌شده «قوالی» گفته می‌شده است.

نقالی: شامل شاخه‌های گوناگونی مانند «شاهنامه‌خوانی»، «فضایل‌خوانی»، «حملة خوانی»، «صورت‌خوانی»، «پرده‌داری» یا «شمایل‌گردانی» می‌شود:

۱. «شاهنامه‌خوانی»: روایت داستان‌های شاهنامه با زبانی آهنگین و خوش به قصد سرگرم کردن طبقات مختلف مردم. شاهنامه‌خوانی در عهد صفویه در ایران رواج پیدا کرده است.

۲. «حملة خوانی»: به نقل قسمت‌هایی از کتاب «حملة‌ی حیدری» تصنیف میرزا محمد رفیع باذل (متوفی به سال ۱۱۲۴ ه.ق) حملة‌خوانی گفته می‌شده است. زندگی پیامبر و حضرت علی، جنگ‌های ایشان، ضربت خوردن و پایان زندگی حضرت علی از موضوعات حملة‌خوانی بوده است.

۳. «پرده‌داری» یا «شمایل‌گردانی»: به پرده‌ی پارچه‌ای که بر آن یک یا چند مجلس از زندگی، حوادث و مصائب خاندان پیغمبر با رنگ‌های تیره نقش شده‌اند، پرده گفته می‌شود. پرده‌دار یا شمایل‌گردان لوله‌ی طومار شده‌ی پرده را در برابر چشم تماشاگران کم‌کم باز می‌کند و حوادث نقش شده را با صدایی گیرا، آهنگین و سوزناک نقل می‌کند و در برابر، پولی از مردم می‌گیرد.

در عصر قاجار نقالان در کلان‌شهرها بیشتر در جاهای پر رفت و آمدی مانند قهوه‌خانه (به ویژه در تهران و اصفهان) متمرکز می‌شدند. ناگفته نماند که نقال یکی از

چهره‌های مهم و اصیل بازیگری در نمایش ایران است.

بسلشماق: غیر از شکل‌های نمایشی یاد شده طبق رسمی در ساوه گاهی بزرگان دو هاشیق (نقال آذربایجانی که با نواختن ساز و با آواز قصه‌ی قهرمانان محلی را می‌گوید و می‌خواند) را به مجالس خود دعوت می‌کنند. و بین آن‌ها در زمینه‌ی نقالی مسابقه‌ای فریب می‌دهند؛ این مسابقه بسلشماق نام دارد. در این مسابقه هر عاشیق جای یکی از شخصیت‌ها قرار گرفته و قسمت مربوط به او را اجرا می‌کند.

نمایش عروسکی

نمایش عروسکی در ایران به دو بخش سایه‌بازی و خیمه‌شب‌بازی تقسیم می‌شود. در خیمه‌شب‌بازی تماشاگر عروسک‌های متحرک با بُعد و رنگ به صورت مستقیم می‌بیند اما در سایه‌بازی سایه‌ی چند عروسک که در برابر منبعی نورانی حرکت می‌کند در برابر تماشاگر به نمایش در می‌آید.

تفاوت عروسک در «خیمه‌شب‌بازی» و «سایه‌بازی»:

الف- جنس عروسک سایه‌بازی از «چرم کدر» یا «پوستی ظریف» است. در حالی که عروسک خیمه‌شب‌بازی از جنس «پارچه» و «چوب» است.

ب- عروسک‌ها در سایه‌بازی به وسیله‌ی نی‌های نازک حرکت داده می‌شود. در حالی که عروسک‌ها در خیمه‌شب‌بازی بند و مفصل ندارد و با نخ و رشته‌های دیگر حرکت می‌کند.

پ- عروسک‌ها در خیمه‌شب‌بازی دارای ابعاد و رنگ و لباس و چهره‌ی طبیعی است. اما عروسک‌های سایه‌بازی فقط به صورت «سایه» بر صحنه ظاهر می‌شود.

به نمایش‌های عروسکی در زبان فارسی «خیال»، «خیال‌بازی»، «بازی خیال»، «شب‌بازی»، «پرده‌بازی» و «لعبت‌بازی» نیز اطلاق می‌شود.

به اجراکننده‌ی خیمه‌شب‌بازی «صورت‌باز» و به اجراکننده‌ی سایه‌بازی «خیال‌باز» گفته می‌شده است. البته گاه به هر دوی این‌ها «لعبت‌باز» گفته‌اند.

در خصوص این‌که نمایش‌های عروسکی از کجا به ایران آمده‌اند احتمال می‌رود

که از طریق هند و چین وارد ایران شده باشد.

بعد از اسلام نیز در قرن ششم و هفتم نمایش سایه در حوزه‌ی فرمانروایی اسلامی شناخته و رایج بوده است. در زمان عثمانیان نمایش سایه‌ای در منطقه‌ی تحت فرمانشان به نام «قره‌گوز» رواج داشته که این نمایش در قرن هشتم (ه. ق) توسط شخصی از تبریز به نام «شیخ کوشتری» در ایران به روی پرده آمده است.

«شاه سلیم»: یکی دیگر از نمایش‌های عروسکی که در دوران صفویه و به علت روابط ایران و عثمانی در ایران رواج یافت بازی «شاه سلیم» بود که رنگی سیاسی داشت. این بازی در زمان قاجاریه در ایران گسترش یافت. بازی سلطان سلیم امروزه نیز یکی از بازی‌های مهم خیمه‌شب‌بازان است و به اسم «سلیم‌خان» به نمایش در می‌آید.

«پهلوان کچل»: یکی از معروف‌ترین بازی‌های خیمه‌شب‌بازی در فارس ایران است. این پهلوان شخصیتی افسانه‌ای دارد که ماجرای حمله‌اش به قلعه‌ی طلسم شده و مبارزه‌اش با «ورورده‌ی جادو» و قصه‌ی کارهای بزرگش موضوع این خیمه‌شب‌بازی است. عده‌ای از نویسندگان «پهلوان کچل» را جد قره‌گوز ترک می‌دانند بعضی از نویسندگان نیز معتقد هستند که جد تمام عروسک‌های سایه‌بازی و خیمه‌شب‌بازی هروسکی هندی به نام «ویدوشاکا»ست. خوچکو این شخصیت را همانند شخصیت پولچنیلو (شخصیتی در نمایش‌های عروسکی ایتالیا که مشخصات اصلی او گورپشتی، بزرگی بینی، بذله‌گویی و حاضر جوابی است) می‌دانند با این تفاوت که پهلوان کچل تربیت عمیق مذهبی و رندی عمیق دارد.

«عروسک پشت پرده»: خیمه‌شب‌بازی در اصفهان به این نام معروف بوده است. هروسک‌های این بازی از جنس پارچه بوده و از نوع عروسک دستی بوده است. «خیم بازی»: در این نمایش، نمایشگردان از داخل استوانه‌ای بلند از جنس چوب و پارچه عروسک‌ها را تکان می‌داده است. عروسک‌های این بازی نیز دستی بوده است. «جی جی ویجی»: عوام شیراز به خیمه‌شب‌بازی «جی جی ویجی» می‌گفته‌اند و علت آن صدای نازک و زیر و نزدیک به جیغ عروسک‌ها بوده است.

به غیر از انواع نام برده شده شکلی از بازی عروسی بعدها در ایران رواج پیدا کرد که در آن شخصی به نام «استاد» - که در مقام نمایشگردان بود با همکاری شاگردش به وسیله‌ی سوتکی به نام «صفیر» به جای عروسمک‌ها حرف می‌زده و آواز می‌خوانده است. در طول اجرا شخصی به نام «مرشد» - در مقام نوازنده‌ی سازی مثل تار، کمانچه یا ضرب در جلو صحنه می‌نشسته و در حین زدن و خواندن با عروسمک‌ها گفتگو می‌کرده است.

مرشد در طول بازی به تدریج شخصیت‌های بازی که گاهی به هشتاد نیز می‌رسیده است را معرفی می‌کرد، در غم و شادی با آن‌ها همدرد می‌شد و به این ترتیب داستان بازی به وسیله‌ی استاد و مرشد برای تماشاگران به نمایش در می‌آمد.

تعزیه

تعزیه «شبه‌گردانی» یا «شبه‌خوانی» نمایش بوده که بر پایه‌ی قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصیب‌های خاندان پیامبر اسلام به ویژه‌ی حادثه‌ی کربلا و فجایعی که بر امام حسین (ع) و خاندانش رفته شکل گرفته و گسترش یافته است.

مراسم عزاداری رسمی برای امام حسین (ع) و خاندانش به صورت رسمی از زمان معزالدوله بویه‌ای مرسوم شده است. معزالدوله سوگواری برای خاندان پیامبر را عمومی کرد و تقریباً هفت قرن طول کشید تا تعزیه به شکلی که می‌شناسیم درآید. تعزیه در اصل در عصر صفویه به وجود آمد و در اواخر سلطنت زندیه شکل خود را پیدا کرد و در دوره‌ی قاجاریه به دلیل حمایت پادشاهان و طبقه‌ی بازرگانان گسترش پیدا کرد و دارای مکان رسمی نمایش به نام «تکیه» یا «حسینیه» شد.

نمایشخانه‌ی تعزیه در واقع از چادر یا خیمه‌ی بزرگی با تیرک‌های چوبی تشکیل شده بود که به آسانی برپا و جمع می‌شد. البته در آن زمان «زورخانه‌ها» هم نقش تکیه و حسینیه‌های موقت را برای تعزیه بازی می‌کردند.

بیان آوازی تعزیه به صورت غمناک و در دستگاه‌های موسیقی ایرانی توسط «مظلوم‌خوان‌ها» یادآور نقالی مذهبی و بیان پرطمطراق و پرشکوه «اشقیا» یادآور نقالی

حماسی در ایران است.

در سال ۱۲۴۸ ه. ق به دستور ناصرالدین شاه قاجار «تکیه‌ی دولت» که عظیم‌ترین نمایشخانه‌ی در طول تاریخ ایران است در زاویه‌ی جنوب غربی کاخ گلستان با ظرفیت بیست هزار نفر ساخته شد. ساختمان چهار طبقه‌ای این تکیه به صورت مدور ساخته شده و مساحتی در حدود دو هزار و هشتصد و بیست زرع را به خود اختصاص می‌داد.

«تعزیه‌نامه»: تعزیه‌نامه‌ها متونی بودند که برای اجرا در دست شبیه‌خوانان قرار می‌گرفته که به صورت شعر بود. چون اهل نمایش آن‌ها را می‌سرودند به صورت عامیانه در می‌آمد و در واقع به زبان مردم بود. متن تعزیه‌نامه‌ها فقط یک قصه‌ی ساده‌ی مذهبی نیست؛ این متون نشان‌دهنده‌ی جنگ حق و ناحق و ایستادگی به خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی است.

تعزیه‌نامه‌ها بر سه دسته‌اند:

الف- واقعه: تعزیه‌نامه‌هایی که مصائب خاندان پیامبر و به ویژه ماجراهای کربلا و خاندان امام حسین (ع) را نشان می‌دهد.

ب- پیش واقعه: تعزیه‌نامه‌هایی که بابت سرگرمی به نمایش در می‌آید، داستان کاملی ندارد و همیشه منجر به واقعه‌ای می‌شود.

پ- گوشه: تعزیه‌نامه‌های تفریحی، فکاهی و مضحک که افراد آن را اشخاص مشهور و شناخته شده‌ی مذهبی اسلامی تشکیل می‌دهند.

«معین‌البکا»: در واقع کارگردانی تعزیه به عهده‌ی معین‌البکا بود. از مشهورترین معین‌البکاهای زمان ناصرالدین شاه قاجار می‌توان به میرزا محمدتقی خان تعزیه‌گردان و میرزا باقر اشاره کرد. «شبیه‌گردان»، «تعزیه‌گردان» و «استاد» از نام‌های دیگر معین‌البکاست.

«ناظم‌البکا»: به دستیار معین‌البکا اطلاق می‌شد.

«سردم‌دار»: به کارگردان دسته‌های تعزیه‌خوانی گفته شده است.

«پیشخوانی»: به قرار گرفتن تمام شبیه‌ها در کنار هم (که در پیشاپیش آن‌ها

معین‌البکا قرار گرفته) و وارد شدن آن‌ها به صحنه و دور زدن آن‌ها بر روی سکو به همراه نوحه‌خوانی حزین دسته جمعی پیشخوانی گفته می‌شد.

«حدیث کردن»: بیان خلاصه‌ای از داستان تعزیه با تفسیر مختصر توسط معین‌البکا گفته می‌شد.

«رجزخوانی»: به موقعی گفته می‌شود که یک مخالف و یک موالف روی سکو می‌آیند و دلاوری و اصل و نسب خود را به رخ یکدیگر می‌کشند.

«تن پوش»: عبدالله مستوفی در کتاب «شرح خاطرات من» در این باره می‌گوید: «لباس سیدالشهدا قبای راسته‌ی سفید، شال و عمامه‌ی سبز، عبایی ابریشمی شانه زری سبز یا سرخ بود، در موقع جنگ چکمه و شمشیر هم داشت و در مواقع عادی نعلین زرد به پا می‌کرد. شبیه پیغمبران و سایر امامان را بیش و کم همین‌طور لباس می‌پوشاندند... مؤلفین قبای سفید و مخالفین قبای سرخ در زیر زره می‌پوشیدند.»

نمایش‌های شادی‌آور

نمایش‌های شادی‌آور عامیانه با عنوان «تماشا» شناخته می‌شد.

این‌گونه نمایش‌ها به چند دسته تقسیم می‌شود:

«مضحکه»: داستان‌های کوتاه خنده‌آوری که به آواز روایت می‌شده و دو یا سه بازیگر داشت.

«تقلید»: تقلید در واقع ادامه‌ی «مضحکه» بین لوتی‌های مطرب دوره‌گرد بوده است. با این تفاوت که داستان‌های بلندتری داشت و دارای جنبه آواز شد. البته محاوره‌ها به آواز نبود.

«کچلک بازی»: رشته‌ای از قصه‌ها و بازی‌های تقلید که عنوان مستقل پیدا کرده است. بازیگران این بازی لوتی‌ها و مسخرگان کچل بوده‌اند. «حسن کچل» و «بهال بازی» نمونه‌ای از بازی‌های کچلک بازی است.

«چهار صندوق»: شکلی از تماشا که در آن چهار رقص را با چهار رنگ لباس قرمز، زرد، آبی، بنفش (که بعدها «سیاه» به جای این نقش آمد) که قبلاً در چهار

صندوق پنهان شده بودند به وسیله‌ی چند «صندوق کش» به صحنه آورده می‌شد، یک یک بیرون می‌آمدند و خصوصیات، رنگ و لهجه‌ی یکدیگر را مسخره می‌کردند، بین آن‌ها دعوا درمی‌گرفت، زرد برنده می‌شد؛ بعد از آن چهار شخصیت آشتی می‌کردند و دوباره به صندوق‌ها باز می‌گشتند.

«نمایش‌های تخته حوضی یا روحوضی»: این گونه نمایش‌ها در قهوه‌خانه‌ها و خانه‌های مردم اجرا می‌شد به این ترتیب که در قهوه‌خانه‌ها صحنه‌ای از یک یا دو تخت چوبی را در گوشه‌ای از باغچه یا در صحن سرپشته‌ی قهوه‌خانه برپا می‌کردند، البته در خانه‌های مردم صحنه‌ها را تخت‌های چوبی که بازیگران روی حوض وسط حیات می‌بستند و مفروش می‌کردند تشکیل می‌داد.

مضمون این گونه نمایش‌ها قصه‌های مربوط به محیط خانواده و ریشخند آداب و ظاهرسازی‌های و محبت‌های دروغی بوده است. حاجی، نوکر حاجی (سیاه)، زن حاجی (بی بی)، کلفت (جمیل)، پسر حاجی (شلی) شخصیت‌های این گونه نمایش را تشکیل می‌دادند.

«سیاه»: غلام یا نوکری که به هجو و مسخره کردن ارباب و دیگران می‌پرداخت. وی خصوصیات مانندی زیرکی همراه با سادگی و صراحت همراه با ترس داشت. سخنان سیاه طنزآلود و گاه دردآلود و تلخ و عمیق و همراه با انتقاد است.

«باشی»: به رئیس بازیگران و مطرب‌های درباری و غیر درباری لقب «باشی» داده می‌شد. این لقب از دوره‌ی مظفرالدین شاه مرسوم شده است.

«بنگاه شادمانی»: دکه‌هایی که اختصاص به دسته‌های تقلیدچی و مطرب‌چی داشت و برای اولین بار در تهران تأسیس شد. نخستین بنگاه شادمانی را عباس مؤسس در سال ۱۳۰۱ شمسی در محله‌ی پاچنار ساخت. این دکه‌ها مرکزی برای مراجعه‌ی مردم و قبول دعوت برای اجرای تماشا در خانه‌ها بود.

نمایش در ایران به دلایل گوناگونی رشد و پیشرفت قابل توجهی نداشته است که از دلایل عمده‌ی عدم پیشرفت نمایش در ایران می‌توان به علت‌های زیر اشاره کرد:

۱. دین در ایران از دیرباز تک‌خدایی بوده است و ادیان تک‌خدایی نظیر خصوصی

نسبت به نمایش (که در آن می‌توانسته به نوعی به تبهر خدایان اشاره شود). نداشته‌اند؛ از آنجا که موافق یا مخالف بودن دین و حامیان دین در رشد نمایش و هر هنر دیگری تأثیر زیادی دارد، مخالف بودن ادیان تک‌خدایی ایران با نمایش زمینه‌ای برای رشد آن فراهم نکرده است.

۲. نمایش و تأثیر دارای روحیه‌ی انتقادی است و داشتن این روحیه به مذاق حکومت‌های خودکامه و مستبدی اشرافی و درباری خوش نیامده و باعث جلوگیری از حمایت آن‌ها از نمایش شده است.

۳. رشد نکردن طبقه‌ی متوسط و- عنوان مهم‌ترین حامیان نمایش در اقصی نقاط دنیا - و رشد کم روال روستائینی به شهرنشینی موجب شده است که نمایش در ایران این حامی خود را نیز از دست بدهد.

۴. از آنجایی که شکل عالی نمایش رشدی پیدا نکرده و بیشتر جنبه‌های مسخرگی و دلقکی تحت توجه درباریان بوده است در نتیجه ادیبان و دانشمندان دون شأن خود می‌دانستند که به نمایشی که بیشتر این جنبه را در خود پرورش داده است توجه کنند.

۵. به دلیل آن‌که نمایش در ایران نشان‌دهنده‌ی تمایلات و آرزوهای مردم نبوده مردم نیز شوق چندانی برای اجرای نمایش نداشته‌اند، همین مردم حتی قدرت مالی کافی برای حمایت از اجراهای احتمالی که به دل آن‌ها می‌نشسته نیز نداشته‌اند.

اصطلاحات نمایشی

آتش افروز: بازیگر دوره گرد ایرانی که جزو دسته های نوروزی خوان بود. این بازیگر با پوشیدن لباس های رنگارنگ زنگوله دار به خواندان و رقصیدن و مناسبت خوانی، می پرداخت.

آتش باز: بازیگر دروه گرد ایرانی که جزو دسته های نوروزی خوان بود که با آویختن آویزه های مضحک و آرایش زیاد و با پوشیدن لباس رنگارنگ می خواند و می رقصید و با شعله ی آتش بازی می کرد.

آراگوتو: (بازی خشن) یک بازی مردم پسند در نمایش های ژاپنی که ویژگی بارز آن حرکت و گفتگوی خشن در بازیگری است.

آدمک (Caricature): شخصیتی با خصوصیات اغراق آمیز شده در نمایش و خیمه شب بازی.

آلایش (Contamination): نوعی از نمایش یونانی که در آن دو یا چند نمایش را با هم می آمیختند.

آمفی تئاتر: این اصطلاح از زبان یونانی گرفته شده و در روم باستان به محل هایی اطلاق می شد که برای اجرای نمایش های عمومی ساخته می شد.

اپرا (Opera): اپرا در واقع به هر نوع ترکیب موسیقی و نمایش می گویند که در آن دیالوگ ها به شکل آواز خوانده می شود. اپرا، در حدود سال ۱۶۰۰ میلادی در ایتالیا شکل گرفت و انواع گوناگونی مانند اپرای پکینگ (در چین)، اپرای واگنری و اپرت دارد. اپرت شکلی از اپرای مضحک سبک است که آواز شاد و موسیقی در آن نقش اصلی را بازی می کند.

ارکسترا: اصطلاحی یونانی است که در ابتدا به فرو رفتگی جلو صحنه اطلاق می شد. اما در دوران نوزایی اروپا این اصطلاح به گروه نوازندگانی گفته می شد که در همان فرورفتگی جای می گرفتند.

استاد: گراندهی عروسک در نمایش‌های عروسکی است.

اشاره مستقیم (direct address): تمهیدی در نمایش که در آن شخصیت به‌طور مستقیم تماشاگران را خطاب کرده و با آن‌ها سخن می‌گوید و درد و دل می‌کند. اشقیا: در تعزیه به دشمنان امام حسین (ع) و در کل به کسانی که مخالف‌خوان پیامبر، امامان و خاندان آن‌ها بودند گفته می‌شد. همچنین به کسانی که شبیه اشقیا در تعزیه را در می‌آوردند و نسخه‌ی آن‌ها را در دست می‌گرفتند اشقیا خوان گفته می‌شد. امام خوان: کسی که شبیه امامان را بازی می‌کند یا به‌طور خاص نسخه‌خوان تعزیه را می‌گویند که نقش امام حسین (ع) را بازی می‌کند.

اوج (climax): ۱. نقطه‌ای در نمایش که در آن تماشاگر بالاترین حد هیجان و شور را به صورت عملی تجربه می‌کند. ۲. همچنین به نقطه‌ی چرخش طرح یا نقطه‌ی بحران اوج گفته می‌شود. اوج در اینجا به معنای بحران طرح در نمایش است. بازشناخت (Anagnorisis): اصطلاحی است که ارسطو آن را به معنای کشف هویت واقعی یک شخصیت نمایشی به کار برده است. بازشناخت یکی از عناصر ضروری در یک طرح پیچیده است.

بازگشت به گذشته (Flashback): تمهیدی که باعث می‌شود مخاطب نمایش با گذشته شخصیت با شخصیت‌های نمایش آشنا شود. این شگرد بیشتر در سینما به کار برده می‌شود.

بازی (نمایشگری، معرکه‌گیری، شعبده‌بازی): به نمایش در مفهوم وسیع آن بازی اطلاق می‌شود. آن چنان که بازی در آوردن در اصطلاح به معنای نمایش دادن یا تقلید واقعه‌ای را نشان دادن است.

بازیچه: مسخره

بازی خیال: نوعی سایه‌بازی که در چادر اجرا می‌شود.

باله (ballet): یک نوع رقص نمایشی که در آن با حرکت، بدون گفتار و همراه با موسیقی داستانی شرح داده می‌شود.

بحران (Crisis): بحران به نقطه‌ای در طرح می‌گویند که در آن گره‌افکنی به اوج می‌رسد و گره‌گشایی شروع می‌شود. بحران نقطه‌ی چرخشی است که بعد از آن آینده‌ی شخصیت محوری نمایشنامه دگرگون می‌شود.

بخشی: نوازنده و خواننده‌ی ترکمن که داستان‌های ترکمنی را به همراه یک ساز می‌خواند.

بدیهه‌سازی نمایشی: در بدیهه‌سازی نمایشی، گفتگو و صحنه‌سازی بدون دست‌نوشته و به صورت فی‌البداهه اجرا و ساخته می‌شود.

بزک: ماسک، صورتک

بساط: ۱. صحنه‌ی بازی در خیمه‌شب‌بازی یا نمایش عروسکی ۲. هرگونه صحنه که توسط معرکه‌گیر برای سرگرمی یا بازی گروه تدارک دیده شود.

بسلشماق: یک نوع بازی نمایشی ترکی که در آن دو نقال (عاشق‌چی) به صورت لواختن و مناظره، داستانی را بیان می‌کنند.

بلکنجک: طرفه، مسخره

بوسکین: به پوتین بلند و محکمی گفته می‌شود که بازیگران تراژدی در یونان کهن در صحنه‌ی اجرای نمایش برپا می‌کردند. بوسکین معادل اصطلاح یونانی کاتورنوس است.

بونراکو: نمایش عروسکی کلاسیک ژاپن

بیاض: طومار یا دفترچه‌هایی که متن تعزیه را در آن می‌نوشتند.

بیان (diction): شکل و واژه‌هایی که نمایشنامه‌نویس برای گفتگوی نمایشی انتخاب می‌کند بیان را تشکیل می‌دهند.

بیگانه‌سازی (alienation): بیگانه‌سازی مربوط به نوعی از شکل و اجرای نمایشی می‌شود که با اندیشه‌ی سنتی تماشاخانه‌ها به مخالفت پرداخت. مبدع این شیوه پرقولت ترشت بود که خواستار حضور تماشاگر به عنوان داور در تماشاخانه بود. وی معتقد بود که تماشاگر در هنگام دیدن نمایش نباید درگیر احساسات شود.

وی در طی یادداشتی که بر نمایشنامه‌ی ماهاگونی نوشت نظریه‌اش را در جدولی

بیان کرد و تفاوت‌های نمایشش را با نمایش ارسطویی تشریح کرد:

نمایش ارسطویی	نمایش روایی
۱. وجود طرح و توطئه	۱. وجود روایت
۲. تماشاگر را در ماجرای روی صحنه غرق می‌سازد و نیروی عمل را از او می‌گیرد.	۲. تماشاگر را به ناظری مبدل می‌سازد که نیروی عمل را در او برمی‌انگیزد.
۳. تماشاگر را در احساسات غرق می‌کند.	۳. او را ناگزیر به تصمیم‌گیری می‌کند.
۴. او را در تجربه‌ای سهیم می‌کند.	۴. دنیا را برایش تصویر می‌کند.
۵. تماشاگر درگیر واقعه می‌شود.	۵. تماشاگر رو در روی واقعه قرار می‌گیرد.
۶. وجود القا و تلقین	۶. وجود استدلال
۷. احساسات غریزی پرورش می‌یابد.	۷. تماشاگر به مرحله‌ی شناخت و تمیز می‌رسد.
۸. تماشاگر در بطن نمایش است و در تجربه سهیم می‌شود.	۸. تماشاگر در خارج محدوده‌ی رویداد قرار دارد و بررسی و ارزیابی می‌کند.
۹. انسان شناخته شده فرض می‌شود.	۹. انسان هدف نهایی پرس و جو است.
۱۰. انسان تغییر ناپذیر است.	۱۰. انسان دگرگون‌شونده و دگرگون‌ساز است.
۱۱. نظرها متوجه پایان است.	۱۱. نظرها بر چگونگی سیر تحول است.
۱۲. هر صحنه تابع صحنه‌ی دیگر است.	۱۲. هر صحنه قائم به ذات است.
۱۳. نمایش رشد می‌کند.	۱۳. نمایش مجموعه‌ای از تک صحنه‌هاست.
۱۴. پیشرفت در خط مستقیم است.	۱۴. پیشرفت به شکل تعداد منحنی است.
۱۵. وجود ضرورت تکامل	۱۵. وجود جهش
۱۶. انسان ایستا و ثابت است.	۱۶. انسان پویا و متحول است.
۱۷. اندیشه و تفکر وجود را رقم می‌زند.	۱۷. موجود اجتماعی اندیشه را رقم می‌زند.
۱۸. وجود احساس	۱۸. وجود شعور

پالایش (Catharsis): این اصطلاح در نزد ارسطو به معنای تزکیه‌ی نفس یا رها شدن از هیجانات و احساسات درونی بود. این امر با تهییج و اغوای تماشاگر انجام می‌شد و وظیفه‌ی این مهم را تراژدی به عهده داشت.

پانچ: پانچ جزو شخصیت‌های نمایش‌های سده‌ی میانه است که بعدها به کمدی‌های ایتالیایی با نام «پولچینلو» وارد می‌شود. این شخصیت در فرانسه به نام «گواگنول»، در آلمان به نام «کاسپرل»، در اتریش به نام «پاپریکا» شناخته می‌شود. پانچ و جودی نیز به یک شکل سنتی خیمه‌شب‌بازی اطلاق می‌شود. پانچ شوهر و جودی همسرش است. پانچ بذله‌گو، حاضر جواب و خمیده پشت و جودی زنی غرغرو است.

پجنت (pageant):

۱. در جشن‌هایی که هر ساله در اروپا برگزار می‌شد، نمایشی با موضوع اجتماعی به اجرا در می‌آمد که به آن‌ها پجنت یا پاجنت گفته می‌شد.
۲. پاجنت همچنین به ارابه‌ای گفته می‌شد که در سده‌های میانه نمایش‌های نیایش انگلیسی بر روی آن اجرا می‌شد.

پرده: پرده تعاریف مختلفی در تئاتر دارد:

۱. در ایران به پارچه‌ای گفته می‌شود که داستان‌هایی از خاندان حضرت محمد (ص) و به هدف نقل این داستان‌ها بر روی آن نقاشی شده است. اصطلاح دیگر برای پرده در این معنی شمایل است.
۲. به پارچه‌ای گفته می‌شود که شعبده‌بازان و عروسک‌گردانان آویزان می‌کردند و از پس آن عروسک‌گردانی یا شعبده‌بازی می‌کردند.
۳. به پارچه‌ی بین صحنه و تالار نمایش گفته می‌شود که در آغاز و پایان صحنه بسته و باز می‌شود.

۴. بخشی از یک نمایش که بین یک بار گشوده شدن و بستن پرده، بازی می‌شود. از دیرباز نمایشنامه‌ها در پنج پرده‌بازی می‌شده؛ پرده‌ی اول: دیباچه، پرده‌ی دوم: طلوع عمل، پرده‌ی سوم: حضور اوج، پرده‌ی چهارم: غروب عمل، پرده‌ی پنجم: فرجام؛ هنریک ایبسن اولین کسی بود که ساختار پنج پرده‌ای نمایش را شکست و نمایشنامه‌های خود را در سه و چهار پرده نوشت.

نمایشنامه‌های تک پرده‌ای نیز شکل دیگر از نمایشنامه‌نویسی است که مربوط به آهاز سده‌ی بیستم میلادی می‌شود.

پرده‌داری: نوعی روضه‌خوانی داستانی است.

پهلوان کچل: پهلوان کچل یا پنج نام یکی از شخصیت‌های خیمه‌شب‌بازی ایرانی است؛ البته به پهلوان کچل در بعضی جاها به‌طور کلی «خیمه‌شب‌بازی» اطلاق می‌شود. به علت این که شخصیت‌های پهلوان کچل متشکل از پنج شخص یعنی پهلوان کچل، آخوند، زن یا بی‌بی، رستم و دیو می‌شود، به پهلوان کچل، پنج هم می‌گویند. پیش پرده (Curtain raiser): به نمایش کوتاهی گفته می‌شود که پیش از نمایش اصلی بر روی صحنه اجرا می‌شود.

پیش خوانی: نوحه‌خوانی و همسرایی شبیه‌خوانان یک تعزیه است.

پیشرو (avant garde): هرگونه نوآوری در شیوه‌ی نمایشی است.

پیش درآمد: ۱. هر گونه سخنرانی، گفتار یا گفتگویی که قبل از آغاز نمایش اجرا می‌شود. ۲. طبق تقسیم‌بندی فریتاگ، به پرده و صحنه‌ی آغاز یک نمایشنامه نیز گفته می‌شود.

پیش واقعه: قطعه‌ای که قبل از پیش درآمد در تعزیه اجرا می‌شود و حالتی سرگرم کننده دارد.

پیگ (messenger): شخصیتی قراردادی در نمایش کهن یونانی است که رویدادهای بیرون از صحنه را نقل می‌کرد. این رویدادها اغلب متشکل از صحنه‌های خشن و خونریزی بود.

تجیر: به حصیری از جنس نی و به صورت نقش‌دار که دور تا دور محوطه‌ای نصب می‌شود و زمینه‌ای است برای اجرای خیمه‌شب‌بازی گفته می‌شود.

تحول (revesal): رویداد بزرگی است در یک طرح پیچیده‌ی، تراژدی که براساس آن دگرگونی در عمل نمایش منجر به دگرگونی شخصیت نمایش می‌شود. تلفظ یونانی تحول (peripetea) می‌شود.

تخت: ۱. صحنه‌ی بازی در خانه‌ها که با گذاشتن تخته و الوار بر روی حوض خانه‌ها مهیا می‌شود. ۲. صحنه‌ی بازی قهوه‌خانه‌ها.

تراژدی: از شکل‌های کهن نمایش است که نکبت و شوربختی و شومی حاصل از،

گشمکش با خود، نیروهای جبری سرنوشت و هموعان مضمون آن را تشکیل می‌دهد. اصطلاح تراژدی از یکی از جشنواره‌های مذهبی یونانی که در آن «دیتیرامب» (آوازا و رقص‌های شوریده و دیوانه‌وار که به افتخار «دیونیزوس» برگزار شده است) به اجرا در می‌آمده، گرفته شده است. تراژدی از «تراگودیا» (آواز بز) که یکی از آوازهای این مراسم است گرفته شد.

ارسطو در «فن شعر» تراژدی را تقلیدی از عمل شایسته، سزاوار یا درخشان و پرچسته می‌داند که دارای حجمی معلوم، زبانی خوش است و بر حسب هر یک از بخش‌ها که به وسیله‌ی عمل شخصیت‌ها و بی آن که داستان‌گو یا راوی در کار باشد، در میان فضایی سرشار از همدردی و هراس که حاصلش پالایش احساسات شدید و لذت است، به انجام برسد.

تراژدی یونانی دارای همسرایی، رقص جشنواره‌های کهن، تک گویی، گفتگو و مجموعه‌ای از رویدادها و داستان‌های فردی است. این رویدادها به وسیله‌ی چکامه‌های همسرایی به هم متصل می‌شود و با از یکدیگر جدا می‌شود. در اجرای تراژدی یونانی رویدادهایی مانند جنگ و کشتار به وسیله‌ی شخصیتی به نام پیک فقط نقل می‌شود. البته در آخر تراژدی یک نمایش شادی آور و یا هجو نیز به نمایش درمی‌آمد.

درگیری و کشمکشی تازه نیروی گریزناپذیر پیدا می‌کرد؛ رومی‌ها نیز مانند یونانی‌ها انسان را مغلوب موقعیتی می‌دانستند که سرنوشت بر او تحمیل می‌کرد اما در سده‌های میانه نظام مسیحی حاکم بر جهان و مسلط به روح انسان بود. تراژدی در این سده با هدف و کاربرد اخلاقی اجرا می‌شد. در سده‌ی هفدهم و با ظهور نوکلاسیک‌ها (پیر کرنی، ژان راسین، کریستوفر مارلو و ویلیام شکسپیر) تراژدی را به کم‌دی و شخصیت‌های بلند پایه و پست را با هم درآمیختند و سبکی تازه به وجود آوردند. در آهاز سده‌ی هجدهم تراژدی قشرهای میانه با «نمایشنامه‌ی بورژوا» پدید آمد.

بعدها رئالیست‌ها یعنی الکساندر دومای پسر و امیل زولا و دیگران تراژدی انسان عصر جدید را با تلاش بی‌امیدش در برابر جبر تاریخ و اقتصاد و جامعه تشخیص دادند. در سده‌ی بیستم نیز تصویر انسان بیگانه در جهان بی‌رحم و پوچی حاصل از

این کشمکش تصویر تراژدی‌های پوچ‌گرایان و یا وجود‌گرایان (اگزیستانسیالیست‌ها) شد. در این گونه نمایشنامه‌ها به علت دلهره‌آور و غم‌انگیز بودن کل زندگی صرف «بودن» و «هستی» انسان عملی قهرمانانه محسوب می‌شود.

تراژدی بر چند نوع است: تراژدی خانوادگی، تراژدی خون، تراژدی خونخواهی، تراژدی رمانتیک، تراژدی کلاسیک، تراژدی نوکلاسیک و تراژیکمدی.

تراژدی خانوادگی: این تراژدی ارتباطی با عمل قهرمانانه‌ی طبقات بالا مانند شاهان و شاهزادگان ندارد، بلکه رنج‌های قشرهای میانه و خانواده‌ها را به تصویر می‌کشد. از نمونه‌های آن می‌توان به «آردن فیورشام»، «زنی که با مهربانی کشته شد» نوشته‌ی توماس هایوود، «سوداگران لندن» نوشته‌ی جرج لیلو و نمایشنامه‌ی «مرگ پیشه‌ور» نوشته‌ی آرتور میلر که یکی از بزرگ‌ترین نمایشنامه‌های این نوع است، اشاره کرد. البته تراژدی‌های عصر حاضر (به عنوان مثال در آثار یوجین اونیل و تنسی ویلیامز) در اختیار مضمون‌های خانوادگی است.

تراژدی خون: گونه‌ای تراژدی خونخواهی که دلخواه مردم در دوره‌ی الیزابتی و جاکوب در انگلستان بود. این تراژدی مملو از کشتار و شکنجه و صحنه‌های خونین بود. تراژدی‌های سنکا (۴ پ م - ۶۵ م)، تراژدی «تیتوس آندروونیکوس» نوشته‌ی شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶ م)، «دوشش مانلی» نوشته‌ی توماس کید (۱۵۹۴-۱۵۵۸ م) از این دست هستند.

تراژدی خونخواهی: مضمون اصلی این تراژدی کشتار بر سر خونخواهی است. نمایشنامه‌ی «هملست» نوشته‌ی ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶-۱۵۶۴ م) یکی از مطرح‌ترین نمایشنامه‌های این نوع است.

تراژدی رمانتیک: این نوع تراژدی ساختی آزاد دارد و با تأکید بر شخصیت و رفتار قهرمانی و گزافه‌گویی که در زبان می‌کند از تراژدی کلاسیک مجزا می‌شود. بیشتر تراژدی‌های الیزابتی (مانند آثار شکسپیر) نشان‌دهنده‌ی این روح رمانتیک است.

نمایشنامه‌ی «هرفانی» نوشته‌ی ویکتور هوگو (۱۸۸۵-۱۸۰۲ م) از نمونه‌های مشهور این نوع تراژدی است.

تراژدی کلاسیک: تراژدی کلاسیک مشتمل بر سه گونه است:

۱. تراژدی در یونان کهن و روم باستان.
۲. هرگونه تراژدی که براساس موضوعات برگرفته‌شده از دنیای باستان نوشته شده باشد.
۳. تراژدی معاصر که براساس نمونه‌برداری از طرح‌های نمایشنامه‌های یونانی یا رومی کهن نوشته شده باشد.

تراژدی نوکلاسیک: تراژدی مربوط به قرن هفدهم انگلستان و فرانسه که بر مبنای تغییر قراردادهای تراژدی کلاسیک نوشته می‌شد.

تراژیکمدی: نمایشی که در آن عنصرهای تراژدی و کمدی در هم آمیخته است. از نمونه‌های آن می‌توان به نمایش‌های «اشباح» و «خانه‌ی عروسک» ایسن اشاره کرد.

تریلوژی: سه تایی

تصادف (happening): یک رویداد که سرشتی نمایشی داشته باشد و عنصر اصلی آن هدیه‌سازی باشد.

تعزیه: مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های مذهبی که براساس مصیبت‌های وارده به خاندان پیامبر (ص) نوشته شده است. این شکل نمایشی از زمان خاندان یویه به اجرا در می‌آمد. در عصر صفویان در تمام ایران رواج پیدا کرده و در زمان ناصرالدین شاه قاجار به اوج خود رسید. در تعزیه بزرگ نبود. اما انتخاب شییه‌خوانان متناسب با نقش آنان بود.

تعزیه‌گردان: کسی که تعزیه زیر نظر او برگزار می‌شد.

تعزیه‌نامه: متن یک تعزیه که پیش از اجرای تعزیه در اختیار شییه‌خوان‌ها قرار می‌گیرد. نسخه اصطلاح دیگری است که برای تعزیه‌نامه به کار می‌رود.

تعزیه‌ی مضحک: تعزیه‌ای که با واقعه‌ها شکل می‌گیرد. به پیش‌واقع «گوشه» می‌گویند و در آغاز نمایش به شکل پیش‌پرده اجرا می‌شود. غلو در تمام جنبه‌های پایه‌های اصلی تعزیه‌ی مضحک است. تعزیه‌ی مضحک از طنز و کنایه، نفرین و تمسخر تشکیل شده است.

تعلیق (Suspense): ایجاد یک موقعیت انتظار در تماشاگر که در نمایش سبک نقطه‌ای است که تماشاگر از آن چه روی خواهد داد نامطمئن است و تراژدی در جریان نفیته

است که تماشاگر در انتظار لحظه‌ی وقوع حادثه‌ی ناگزیر به انتظار می‌ماند.

تقلید: تقلید یک عنوان کلی است که به همه‌ی نمایش‌های شادی‌آور غیرمذهبی در همد صنفویه اطلاق می‌شود. لوتی‌ها اغلب در این نوع نمایش به دنبال بهانه‌ای بودند تا لهجه یا یکی از ویژگی‌های مردم شهرها و روستاها را تقلید کنند و تماشاگران را سرگرم کنند. اما تقلید به یک نوع کم‌دی مردم‌پسند یونانی و رومی نیز گفته می‌شده است. مضمون این نمایش دنیوی بود یا مشکل از موضوعات بی‌سروته و کلام این نمایش‌ها بی‌پرده و مستهجن بود.

تک‌گویی (monologue): یک گفتار طولانی که تنها توسط یک نفر بیان می‌شود. تک‌گویی بر خلاف گفتار با خود (بخشی از یک نمایش که یکی از شخصیت‌ها پیش خود می‌گوید) کامل است و احتیاج به شخصیت دیگری ندارد.

تماشا: بازی و نمایش

تماشاخانه: به هرگونه جای ثابت که نمایش در آن اجرا می‌شود تماشاخانه می‌گویند.

تمامیت (wholeness): تمامیت به گفته‌ی ارسطو در فن شعر یکی از عناصر ضروری طرح در یک تراژدی است. وی تمامیت را یک ویژگی در طرح می‌داند که دارای آغاز، میانه و پایان باشد.

تمثیل (allegory): تمثیل شیوه‌ای است که در آن همه‌ی عوامل نمایش از جمله شخصیت، طرح و وضع ظاهر نمایش برای نشان دادن مفهومی مجرد (مانند اخلاقیات یا موضوعی سیاسی و تاریخی) به کار می‌رود. این نوع نمایش با نمایش‌های رمز و راز مسیحیت و نمایش‌های معجزه در سده‌های میانه ارتباط دارد. شخصیت در این نمایش‌ها، شخصیت‌هایی مانند عدالت، حقیقت و صلح هستند که از بافت سبک مقدس آمده‌اند.

جنگ نمایش: جنگ نمایش یک شکل مخصوص نمایش است که در فلاصله‌ی میان دو جنگ جهانی در آمریکا تحت توجه بود. این نمایش یک داستان است که شخصیت‌های اجتماعی در آن با تمسخر روبرو می‌شدند و همراه با رقص و آواز به اجرا در می‌آمد.

جی جی ویجی: یک اصطلاح هامپانه که برای خیمه شب بازی در فارس به کار برده می شود.

چادر خیال: اصطلاح برای سایه بازی در شمال شرق ایران و ترکستان است.
چاشنی (sainete): چاشنی لوده بازی (Farce) کوتاه تک پرده ای بود که در بین پرده های یک نمایش کامل اجرا می شد. چاشنی در تماشاخانه های اسپانیایی اجرا می شد.
چهارتایی (تتراوژی): چهار نمایش که علاوه بر آن که هر کدام یک نمایشنامه ی کامل است مجموعه شان یک داستان بلند را تشکیل می دهد.
حلقه: اصطلاحی است که برای نمایش های عامیانه ی عربی که به شکل معرکه گیری اجرا می شد.

خروج (exodos): به آخرین صحنه در یک تراژدی خروج گفته می شود.

خیال، خیال بازی: سایه بازی

خیمه شب بازی: نمایشی است متشکل از چند عروسک که با دست شخصی به نام استاد اجرا می شود و به دو گونه است: ۱) ماریونت که خیمه شب بازی با عروسک های لاهی یا سیمی را شامل می شود. ۲) پوپه، خیمه شب بازی دستکشی که به فارسی به آن پهلوان کچل هم می گویند.

خیمه سایه گردان: شکلی از سایه بازی در فضای بسته است.

دالانک: در نمایش سایه ی جاوه به گوینده یا گرداننده ی گفتگوها اطلاق می شود.

دؤخلوت (aside): یک قرارداد نمایشی است که بر حسب آن یک شخصیت، گفته های شخصیت های دیگر بر روی صحنه را نادیده می گیرد.

دؤ پایداری (The Castle of perseverance): یکی از سه نمایش اخلاق ماکرو است که در انگلیس سده ی پانزده اجرا می شده است.

دست پوش: بازیگر تقلید ایرانی

دستگاه: دست نوشته ی کامل تعزیه

دستور صحنه (stage direction): بخش های یک دست نوشته که در اجرا باید به کار برده شود.

دوگانگی آپولونی - دیونیزوسی: اندیشه‌ای که فردریش نیچه (۱۸۴۴م-۱۹۰۰م) در کتاب «زایش تراژدی» درباره‌ی تراژدی مطرح کرده است.

وی باور داشت که دو ویژگی اساسی دیونیزوسی (خلسه، شور، غریزه‌های وحشی) و آپولونی (عقل، منطق، نظم، شفافیت انسانی) در تراژدی تجسم یافته‌اند و یک پارچگی این دو به هنر الهام و به زندگی انسان اساس می‌بخشد.

دیوار چهارم (fourth wall): دیوار فرضی پیش صحنه‌ی یک تماشخانه که صحنه را از جایگاه مخاطبان به صورت قراردادی جدا می‌کند. طبیعت‌گرایان در سده‌ی نوزدهم اعتقاد داشتند که با فرض چنین دیواری می‌توانند به راحتی و با حالت طبیعی - گویا که تماشاگری ندارند - بازی کنند. پیشرو طرح این موضوع آندره آنتوان (۱۸۵۸م-۱۹۴۳م) - بنیان‌گذار تماشخانه‌ی آزاد پاریس - بود.

رپرتوار: فهرستی از نمایش‌های در حال اجرا یا آماده‌ی اجرا است.

رویداد: بخشی از نمایش یونانی بود که بازیگران در برابر چکامه‌های همسرایان ارایه می‌کردند.

زار زویلا: اپرای شادی‌آور و عامه‌پسند اسپانیایی است.

ساخت نمایشی (dramatic structure): مجموعه‌ای از عناصر ادبی که یک نمایش را می‌سازد. گفتگو، حجم نمایش و نقطه‌ی عظمت عناصری هستند که ساخت نمایشی را بنا می‌کنند. (نقطه‌ی عظمت لحظه‌ای از عمل است که نمایشنامه‌نویس برای آغاز عمل نمایش‌اش برمی‌گزیند).

ساخته گلین: عروس قلابی

ساردودلدوم: یک اصطلاح مسخره‌آمیز که جرج برنارد شاو برای گونه‌ای نمایش سبک و سطحی به کار می‌برد. نویسنده‌ی این نمایش‌هایی که به عنوان خوش‌ساخت شناخته می‌شوند ویکتورین ساردو (۱۸۳۱م-۱۹۰۸م) نمایشنامه‌نویس فرانسوی است.

سایه‌بازی: این نمایش سایه‌ای را بر روی یک پرده‌ی شفاف نشان می‌دهد. پشت پرده چهره‌ها و شکل‌های تختی است که جنبش از چرم یا پوست شفاف و ظریف است. این اشکال به سیم یا چوب نی وصل هستند و به وسیله‌ی آن‌ها به حرکت

درمی آیند و نوری از پشت سایه‌ی هروسبک‌ها را بر روی پرده می‌اندازد. تماشاگران در طرف دیگر پرده موضوع نمایش را با سایه‌ی عرسک‌ها دنبال می‌کنند. سایه‌بازی در بخش‌هایی از جنوب شرقی آسیا مانند جاوه، مالایا و بالی اجرا می‌شود. این نمایش توسط مغولان از چین به ایران آورده شده است.

سناریو (scenario): خلاصه‌ی عمل در یک نمایش که چهارچوب طرح را مشخص می‌کند. این اصطلاح در سینما برای دست‌نوشته‌ی کامل فیلم به کار می‌رود.

سه‌قایی (trilogy): تریلوژی یا سه‌تایی مجموعه‌ی سه نمایشنامه‌ی کامل است که پیوندشان یک سرگذشت بلند و یا یک مضمون محوری یا یک اندیشه است.

در یونان قدیم شاعران نمایشنامه‌هایشان را به صورت تریلوژی می‌نوشتند و یک نمایشنامه‌ی چهارم که اغلب هجو بود و ساقیر نام داشت در آخر آن می‌گذاشتند.

سه وحدت (three unities): طبق نظریه‌ی سه وحدت که از دوران نوزایی در ایتالیا به وجود آمده است، تراژدی باید وحدت زمان، مکان و عمل داشته باشد. طبق وحدت زمان، زمان نمایشی نباید بیشتر از یک روز یا بیست و چهار ساعت باشد؛ طبق وحدت مکان، مکان عمل نمایشی به یک جا محدود می‌شود و طبق وحدت عمل، عمل تراژیک باید یک شخصیت محوری یا اصلی داشته باشد. این نظریه در دوران الیزابتین انگلستان نادیده انگاشته شد.

سیاه: یکی از شخصیت‌های فرعی تقلید ایرانی است. از ویژگی‌های سیاه در ابتدا صراحت، زیرکی، بذله‌گویی و رندی است. بعدها این شخصیت بی‌بندوباری، رندی و صراحت زننده را وارد تقلید ایرانی کرد.

سیاه‌پوش: بازیگری که در تقلید ایرانی نقش غلام سیاه را بازی می‌کند.

شال‌پوش: بازیگری نقش سردار، خلیفه و یا شاه را بازی می‌کند.

شام غریبان: به شب‌های ۱۱، ۱۲، ۱۳ ماه محرم شام غریبان می‌گویند. در این شب‌های غم‌انگیز امام حسین (ع) و یارانش شهید شده‌اند و زن و بچه‌هایشان در اسارت به سر می‌برند.

شاه سلیم: اصطلاحی برای خیمه شب بازی است.

شاهنامه‌خوانی: نقل داستان‌های حماسی که در شاهنامه‌ی فردوسی آمده است.

شبیبه: اصطلاحی برای شخص بازی در تعزیه است.

شبیبه‌خوان: اصطلاحی برای تعزیه‌خوان یا بازیگر تعزیه است.

شبیبه‌گردان: شبیه‌گردان، تعزیه‌گردان یا معین‌الہکا اصطلاحاتی هستند که برای کارگردان تعزیه به کار برده می‌شود.

شخصیت (character): شخصیت یا به یونانی «اته» به گفته‌ی ارسطو یکی از عناصر شش‌گانه‌ی تراژدی است. دیگر عناصرها «طرح»، «اندیشه»، «بیان»، «موسیقی» و «صحنه‌پردازی» هستند. شخصیت همان خصلت‌ها و ویژگی‌های رفتاری است که به عنوان سبب نمایشی عمل می‌کند. نیک بودن، درخور بودن، همانند بودن و استوار بودن چهار ویژگی است که ارسطو برای یک شخصیت مطرح می‌کرد.

شخصیت اصلی یا پروتاگونیست (protagonist): در اصل نخستین بازیگر یا بازیگری اصلی در نمایش‌های یونانی بود. امروزه این اصطلاح به معنای چهره‌ی محوری یا قهرمان یک نمایشنامه است. رقیب یا آنتاگونیست شخصیتی است که در برابر پروتاگونیست به کشمکش با وی می‌پردازد.

شخصیت‌پردازی (characterization): نمایش دادن اعمال، رویداد و گفتارهای شخصیت‌های نمایش به گونه‌ای که برای تماشاگر قابل درک باشد و واقعی به نظر برسد. شخصیت‌پردازی با شگردهای مختلفی همچون: بیان، برخورد و کردار انجام می‌پذیرد.

شخصیت قالبی (stock character): به شخصیت‌های سنتی نمایش که قابل شناخت هستند و نام و لباس‌شان مانند نمونه‌ی اصلی است شخصیت قالبی گفته می‌شود، مانند شخصیت‌های قالبی در کمدی ایتالیایی یا انگلیسی که آرلیکون یا آرلکچینو نام یکی از آنهاست.

شخصیت نوعی (type character): شخصیت نمایشی که نمونه‌ی مشخص و بارز یک طبقه، قشر یا گروه است. مانند شخصیت‌های انگل، شکم‌پرست خسیس یا فکلی در نمایش‌های کمدی است.

شلی پوش: بازیگر نفلبد که در نقش شخصیت‌های بی‌عرضه و بی‌دست و پا بازی می‌کند.

شمرخوان: بازیگر تعزیه که نقش اشقیا و به ویژه شمر را بازی می‌کند.
 شهادت‌خوانی: صحنه‌ای از تعزیه که در آن یک مؤالف‌خوان پیش از رفتن به جنگ با آگاهی به شهید شدنش، وصیت‌هایش را می‌کند.
 شیرین‌کاری و خوشمزگی: به وقتی که بازیگر هنگام اجرای نمایش صحنه‌ها و یا هبارت‌ها را جابه‌جا و یا تحریف کند و باعث خنده‌ی تماشاگران شود شیرین‌کاری یا خوشمزگی می‌گویند.

صحنه (stage): معانی مختلف دارد:

۱. به محل بسته یا چادری می‌گویند که بازیگران از آن‌جا برای عوض کردن لباس‌هایشان استفاده می‌کنند. به سکوی چوبی در یونان باستان نیز گفته می‌شد که چادری در پشتش برای تمویض لباس بازیگران برپا بود.

۲. محل داستان در یک عمل نمایشی است.

۳. بخش فرعی یا بخشی از یک پرده‌ی نمایشنامه یا یک واحد عمل نمایشی که در آن اثری به پایان می‌رسد.

۴. به عنوان یک صفت توصیفی برای شرح نمایش نیز به کار برده می‌شود مانند صحنه‌ی عشق، صحنه‌ی انتقالی.

صحنه‌آرایی (scenery): به آنچه که در روی صحنه با کل نمایش نامه همراه می‌شود تا فضا و احساسی خاصی در تماشاگر به وجود آورد صحنه‌آرایی گفته می‌شود.

صحنه‌پردازی (Spectacle): یکی از عناصر شش‌گانه‌ی تراژدی است و با ساخت نمایشی پیوند دارد. صحنه‌پردازی مجموعه‌ای از اشارات قابل درک است که در یک نمایشنامه وجود دارد و یکی از بخش‌های کامل‌کننده‌ی نمایش است.

صناعت‌المدیح: برگردان اصطلاح یونانی تراژدی است.

صناعت‌الهیجا: برگردان اصطلاح یونانی کمدی است.

صندوق شادمانی: صندوق شادمانی یا صندوق کابلی محل نگهداری وسیله‌های

لازم اجرای رقص، بازی و تقلید بوده است.

صورت‌بازی: اصطلاحی برای نمایش عروسکی است.

صورتک: معانی مختلف صورتک به شرح زیر است:

۱. هر شیوه و تمهیدی که برای پنهان کردن صورت بازیگر به کار برود.

۲. اصطلاح یونانی برای بازیگر است.

۳. صورتک یا ماسک عنوان یک نمایش سرگرم کننده در سده‌ی پانزده میلادی بود.

ضد اوج (anticlimax): یک فرود عمدی در هیجانی که از اوج نمایشانه حاصل

می‌شود و بیشتر اندیشه‌ای است که در آن سوی نمایش در جریان است.

ضد نمایش (antitheatre): این تمهید که بیشتر توسط نویسندگان پوچ‌گرا مانند

یونسکو و بکت به کار برده می‌شود بر آن است که به صورت آگاهانه از شیوه‌های

قراردادی نمایشی پرهیز کند تا به این وسیله ایجادکننده‌ی هزل باشد.

طرح (Plot): طرح یا میتوس به قول ارسطو به معنای «ترتیب رویدادها» است.

ارسطو طرح را «روح تراژدی» و یکی از مهم‌ترین عناصر تراژدی می‌داند. طرح در

واقع روش داستان‌گویی یک نمایشنامه‌نویس است. در نقد نو «طرح» گویای مضمون

کلی یک نمایشنامه است.

طرح انواع مختلفی دارد مانند: طرح بازگشتی (cyclical plot)، طرح پیچیده

(Complex plot)، طرح حادثه آفرین (multi-plotting)، طرح خطی (linear plot)، طرح

دونایی (double plot)، طرح رویدادی (episodic plot) و طرح ساده دارد.

طرح بازگشتی: طرحی که در آن رویدادها براساس علت و در قالب تکرار یا

بازگشت چیده شده‌اند. هر عمل نمایشی که موقعیت آخر آن به موقعیت اول آن اشاره

داشته باشد به نوعی طرح بازگشتی دارد.

طرح پیچیده: طرحی که شامل رویدادهای بازشناخت و بازگشت باشد طرح

پیچیده محسوب می‌شود.

طرح چندگانه: اگر در ساختمان یک نمایش بیش از یک طرح وجود داشته باشد،

طرح چندگانه دارد.

طرح حادثه آفرین: به نوعی از طرح می‌گویند که بر تدبیر، نیرنگ و دسیسه‌های شخصیت‌های نمایش تکیه دارد. این طرح بیشتر در کمدی استفاده می‌شود.

طرح خطی: طرحی که در آن رویدادها براساس رابطی علت و معلولی در پشت هم بیابند.

طرح ساده: طرح در تراژدی که بازشناخت و بازگشت نداشته باشد.

عاشق: به نقال آذربایجانی که با نواختن سازهایی مانند بالاپان و یا نواختن سرنا قصه‌ی قهرمانان و داستان‌های عامیانه را نقل کند.

عمل (action): عمل دو معنی متفاوت دارد:

۱. هر فعالیت عینی در نمایش مانند خشونت دلال بازی.

۲. نیروی انگیزش در طرح که به معنای روند دگرگونی مؤثر در طول نمایش است.

عمل دوتایی (double action): عملی که در ساخت نمایشی با عنصر وحدت تضاد

پیدا می‌کند و به ساخت نمایشی کلاسیک خدشه وارد می‌کند و مطابق آن نیست.

عمل فراز (rising action): در ساخت نمایشی هرم فریناگ دومین بخشی طرح است

که گره‌افکنی در طی آن ایجاد می‌شود. عمل فراز معادل گره‌افکنی است. در نهایت به نقطه‌ی اوج می‌رسد.

عمل فرود (Falling action): در هرم فریناگ چهارمین بخش از بخش‌های پنجگانه‌ی

یک طرح است. در عمل فرود شخصیت اصلی سقوط می‌کنند و رقیبان صعود را آغاز

می‌کنند. عمل فرود معادل گره‌گشایی در طرح نمایشنامه است. گره‌گشایی مجموعه‌ی

عمل تا پایان نمایش است.

فاجعه: آخرین مصیبت در تراژدی را فاجعه می‌گویند. فاجعه عملی است که

کشمکش را در نمایش به سرانجام می‌رساند.

فرد: دست نوشته‌ی مربوط به یک شبیه را فرد می‌گویند.

فضایل خوانی: نقل جنگ‌ها و شجاعت‌های سه خلیفه‌ی ابوبکر، عمر و عثمان.

فره‌گوز: اصطلاحی برای نمایش سنتی سایه‌ی ترکیه. این لغت به معنای سیاه چشم

است. شخصیت اصلی این نمایش فره‌گوز نام دارد.

قصه‌خوانی: نقل داستان‌های حماسی یا عشقی در برابر جمع است.

قوالی: نقل یا خواندن گفته‌های شاعران با آهنگ و ساز در برابر جمع است.

کابوکی: یکی از شکل‌های سرگرمی در ژاپن. کا به معنای آواز، بو به معنای رقص و کی به معنای چیره‌دستی است. در واقع رقص و آواز و شعبده عناصر اصلی این نمایش را تشکیل می‌دهد. در این نمایش شگرد ویژه‌ی «نو» ژاپنی که نمایش عروسکی اشرافی ژاپن است به کار گرفته می‌شود.

کابوکی سه موضوع را دنبال می‌کند: ۱. «جی دای مونو» یا نمایش‌های تاریخی. ۲. «سوا مونو» یا نمایش‌های خانوادگی. ۳. «شوساگوتو» که بخش‌هایی از رقص ناب بر مبنای نمایش‌های اشرافی «نو» است. «چی کاماتسو مون زامون» از مطرح‌ترین نمایشنامه‌نویسان کابوکی ژاپن است که به او لقب شکسپیر ژاپنی داده‌اند.

کاتاکالی: رقص - نمایش کلاسیک در جنوب هند. در کاتاکالی مبارزه‌ی خدایان و اهریمنان و نبرد خیر و شر به نمایش گذاشته می‌شود.

کانتی کوم: یک اصطلاح در کمدی رومی. کانتی کوم به بخشی که در آن خواننده و نوازنده شرکت دارند گفته می‌شود.

کایون: نمایش سایه‌ی جاوه‌ای. نام دیگر این نمایش گانوتگان است.

کساجی خارتماق: به معنای کوسه درآوردن یا ادای کوسه درآوردن است. کساجی خارتماق را مردم روستاهای ترک‌نشین در نزدیکی بهار انجام می‌دهند و شامل حرکات عجیب و غریب و رقص است.

کشمکش (conflict): عنصر ستیز در نمایش که نتیجه‌ی کشمکش میان نیروهای متضاد در یک طرح است و چند نوع است:

۱. کشمکش میان یک شخصیت اصلی و نیروهای طبیعی است.

۲. کشمکش بر سرانجام خواست یا آرزو میان دو شخصیت نمایش است.

۳. کشمکش شخصیت اصلی و نیروهای اجتماعی است.

۴. کشمکش درونی یک شخصیت با خودش است.

کمدی: دومین شکل اصلی نمایش بعد از تراژدی است. تفاوت تراژدی و کمدی

در لحن ساده، داشتن پایان خوش و آشکار بودن است.

کمدی از اصطلاح کمدیای یونانی گرفته شده که خود این کلمه دگرگون شده‌ی کوموس (جشنی در مراسم کهن دیونیزیوسی) است. در این مراسم بازیگران مانند ساتیرها (موجودات خیالی نیمه انسان و نیمه بز) لباس می‌پوشیدند، صورتک می‌زدند، شوخی‌های فی‌البداهه می‌کردند و تماشاگردان را دست می‌انداختند و از دل همین مراسم کمدی آتن بیرون آمد.

کمدی‌نویس در آن زمان با نوشتن زشت‌ترین و وقیحانه‌ترین واژه‌ها در باره آنتی‌های شناخته شده (مانند سقراط) شاد و راضی بود. این دوران «دوران کمدی کهن» نام دارد. شناخته شده‌ترین کمدی‌نویس این دوره آرسیتوفانس (۴۴۵ ق م - ۳۸۵ ق م) است. در دورانی که کمدی میانه شروع شد، تأکید بر هجو مضمون‌های سیاسی جای خود را به طرح محافظه‌کارانه‌ی مضمون‌های اجتماعی می‌داد و لحن تند و زشت کمدی کهن جای خود را به لحن آرام و حساب شده داد. نمایشنامه‌های آخر آرسیتوفانس این ویژگی‌ها را در خود داشت.

کمدی نو اما ویژگی‌های دیگری داشت. در این نوع کمدی حادثه‌آفرینی در طرح و تخیل خیلی مهم بود و موضوعات خانوادگی و خصوصی در عوض موضوعات عام و همگانی مطرح شد. مناندر (۳۴۳ ق م - ۲۹۱ ق م)، پلوتوس (۲۵۱ ق م - ۱۸۴ ق م) و تونس (۱۹۵ ق م - ۱۵۹ ق م) کمدی‌نویسان این نوع بوده‌اند.

در قرن هفدهم میلادی کمدی رفتار و در قرن هجدهم کمدی احساساتی یا کمدی گریه‌آور بر صحنه‌های تئاتر چیره شد. کمدی بر چند نوع است:

کمدی آرسیتوفانس: کمدی کهن

کمدی آلمانی: نوعی کمدی مذهبی

کمدی احساساتی: کمدی گریه‌آور؛ نوع کمدی در میانه‌ی سده‌ی هجدهم در انگلیس که با هدف نمایش شخصیت‌های معمولی و درماندگی و پریشانی آن‌ها بود که می‌توانستند با پرهیزگاری بر این درماندگی‌ها چیره شوند.

کمدی ادا: کمدی فیکور؛ گسترش کمدی شخصیت اسپانیایی که در آن شخصیت به

آدمک تبدیل می‌شود. نمایش‌های «دن ویگوی ابله» نوشته‌ی کابانا و «ورزش احمق‌ها» نوشته‌ی زوریلا نمونه‌هایی از این نوع کمدی است.

کمدی اسپانیایی: شکل غالب کمدی نمایش اسپانیا در عصر طلایی. این نوع کمدی با نوشته‌های لوپ دووگا در اسپانیا مطرح شد. ویژگی این نوع کمدی وابستگی به عمل و پیروی از شخصیت نمایش است.

کمدی اسطوره‌ای: کمدی اسپانیایی که بر مبنای اسطوره‌های کلاسیک نوشته می‌شد.

کمدی انتقادی: یک نوع کمدی که بی‌خردی انسان را به تمسخر می‌گیرد و هدف آن انتقاد از رفتار ابلهانه‌ی انسان‌هاست.

کمدی بکوب بکوب: اسلپ استیک؛ یک نوع کمدی که پر از سر و صدا و خوشمزگی و دیوانه‌بازی است. اصطلاح این کمدی از چوبی گرفته شده که بازیگران در این نمایش برای زدن یکدیگر به کار می‌بردند.

کمدی بولوار: اصطلاحی برای کمدی‌های عامه پسند در دهی پنجم قرن نوزده در فرانسه که در تماشاخانه‌های بولوار پاریس اجرا می‌شد. این کمدی به هدف فروش نوشته و اجرا می‌شد.

کمدی پرحادثه: یک نوع کمدی اسپانیایی که در آن تمام عناصر نمایشی در خدمت تدبیرهای پیچیده‌ی طرح نمایشی به کار برده می‌شد.

کمدی تاریخی: یک نوع کمدی اسپانیایی که موضوعاتش از تاریخ اسپانیا انتخاب می‌شد.

کمدی حادثه‌ای: کمدی اسپانیایی که طرحش متکی بر حادثه‌آفرینی بود.
کمدی خلق و خو: کمدی واقع‌گرای انگلیسی که توسط بن جانسن به کمال رسید.
کمدی داستانی: یک نوع کمدی اسپانیایی که مبنایش بر افسانه بود. نویسندگان این نوع کمدی باندللو، بوکاچو و سروانتس بودند.

کمدی درباری: یک نوع کمدی اسپانیایی که به زندگی و عشق‌ها و دسیسه‌های درباریان می‌پرداخت.

کمدی دینی: کمدی اسپانیایی که در رابطه با مذهب کاتولیک نوشته و اجرا می‌شد.

کمدی رفتار: این نوع کمدی با هدف ریشخند رفتارهای ساختگی و سطحی قشری اجتماعی نوشته و اجرا می‌شد. کمدی رفتار در قرن هفدهم در نوشته‌های مولیر پدیدار شد.

کمدی رمانتیک: به‌طور کلی به هر نوع کمدی که با داستان‌های عاشقانه سر و کار داشته باشد.

کمدی روستایی: یک نوع کمدی اسپانیایی که به رابطه‌ی روستاییان و طبقه‌ی اشراف می‌پرداخت.

کمدی رومی: تمام اشکال مربوط به کمدی روم کهن است.
کمدی ساختگی: این نوع کمدی نیز مانند کمدی رفتار، ساختگی بودن رفتار شخصیت‌ها را به تمسخر می‌گیرد.

کمدی سبک: (low comedy) نوعی از کمدی که شامل شکل‌های متنوعی از کمدی‌های رفتار، خلق‌وخو و رمانتیک جزو آنهاست. زدوخورد، جنگ‌وگریز پر خورده‌های خشن، بدمستی، آوازخوانی‌های گوش‌خراش و نیرنگ بازی دلقک‌ها و خدمتکاران از ویژگی‌های این کمدی است.

کمدی سیاه: کمدی ویژه‌ی تماشاخانه‌ها در قرن بیستم میلادی که در مضمون و موقعیت‌های مرسوم در جست‌وجوی خوشمزگی بود. کمدی سیاه، از موضوعات ممنوع، نرس‌ها و آرزوهای سرکوب شده برای ساختن شوخی‌هایش تغذیه می‌کرد. نمایشنامه‌ی «آه بابا، بابای بیچاره، ماما در پستو چهار میخت کشیده و من خیلی غمگینم» نوشته آرتور کوپیت از این نوع است.

کمدی شخصیت: یک نوع کمدی اسپانیایی که با تأکید بر شخصیت‌های نمایشی نوشته می‌شد. تیرسودومولیا و روواز دوآلارکن از نویسندگان این نوع کمدی هستند.
کمدی شرف: کمدی پاندونور؛ این نوع کمدی اسپانیایی بر رفتار جدی اسپانیایی یا «نظامنامه‌ی شرف» مبتنی بود.

کمدی فلسفی: شکلی از کمدی اسپانیایی که براساس زمینه‌های فلسفی نوشته می‌شد. یکی از بهترین نمونه‌های این کمدی «زندگی یک رویاست» نوشته‌ی پدرو کالدرون دولابارکا در سده‌ی هفدهم بود.

کمدی کاپای اسپارا: یکی از متداول‌ترین اشکال کمدی اسپانیایی. نام این کمدی از نوعی لباس سنتی اسپانیایی که مخصوص قشرهای پایین طبقه‌ی اشراف و قشر بالایی بورژوازی بود گرفته شده است. این واژه در اصطلاح به معنای شنل و شمشیر است. عشق و شرف مضمون‌های اصلی این کمدی را تشکیل می‌دهد.

کمدی کهن: نخستین کمدی‌های یونانی از سال ۴۶۵ ق.م تا شکست آتن در سال ۴۰۴ ق.م.

کمدی گریه‌آور: این نوع کمدی با هدف خنداندن تماشاگر نوشته نمی‌شد و رویدادهای آن، چنان مطرح می‌شد که سبب گریاندن تماشاگران بود.

کمدی لارمویانت: کمدی گریه‌آور.

کمدی متعالی: این نوع کمدی با بهره‌گیری از خرد به دنبال برانگیختن خنده‌ی اندیشمندانه‌ی تماشاگران بود.

کمدی مقدسان: نمایش مذهبی اسپانیایی درباره‌ی زندگی، دگرگونی‌ها و یا شهادت یک آدم مقدس است.

کمدی موزیکال: این شکل نمایش محبوب‌ترین شکل نمایش در ایالات متحده آمریکا است که ترکیبی از موسیقی، رقص و نمایش است.

کمدی موقعیت: نوعی از کمدی که در آن عمل نمایش در کل به تدبیرهای طرح و بهره‌گیری از موقعیت‌های خنده‌آور تشکیل می‌شود.

کمدی میانه: یک شکل کمدی مربوط به سال‌های ۴۰۰ ق.م تا ۳۴۰ ق.م است.

کمدی نو: شکل نمایشی در آخرین سال‌های قرن چهارم پیش از میلادی است.

کمدی هنرمندان یا کمدیا دل آرته: یک شکل نمایش کمدی که میانه‌ی قرن شانزدهم تا میانه‌ی قرن هجدهم در ایتالیا و سراسر اروپا به اجرا در می‌آمد. کمدی هنرمندان به‌طور معمول بر روی سکویی در خیابان برپا می‌شد.

کوسه برنشین: یک بازی شادی‌آور کهن ایرانی. در این بازی موضوع تمسخر و بهانه‌ی رقص یک مرد کوسه بود.

کوکلا: اصطلاحی برای هروسک به زبان ترکی است.

کوموس: ۱. در نمایش یونانی، عبارت است از یک گفتگوی همراه با موسیقی. ۲. در گمدی یونانی، عبارت از آخرین صحنه‌ی یک نمایش است.

گانوتگان: کایون؛ اصطلاحی برای نمایش سایه در جاوه است.

گره افکنی: گره افکنی یا عمل فراز در طرح نمایش، به بخشی از نمایش که از آغاز عمل تا نقطه‌ی بحران ادامه پیدا می‌کند. گره افکنی شامل شرح نمایش، نیروی انگیزش و پی‌رفت رویدادهاست.

گره گشایی: گره گشایی یا عمل فرود در طرح نمایشی، به بخشی از عمل نمایش گفته می‌شود که از لحظه‌ی بحران تا پایان نمایشنامه ادامه پیدا می‌کند. گره گشایی تمام نیات و آنچه در گره افکنی مطرح می‌شود را روشن می‌کند.

گفتار پایانی (epilogue): گفتاری در پایان نمایش که به وسیله‌ی یکی از بازیگران و خطاب به تماشاگران گفته می‌شود. هدف از گفتار پایانی برانگیختن تأیید و تشویق تماشاگران است.

گفتگو با خود (soliloque): گفتگویی یک شخصیت بازی که به هنگام تنهایی وی بر روی صحنه گفته می‌شود. این گفتگو شامل افکار و احساسات این شخصیت است که با صدای بلند ادا می‌شود.

گورانی بژ: اصطلاحی برای نقال بومی حوالی کردستان که داستان‌های محلی را به همراه ساز نقل می‌کند.

لال بازی: لال بازی در معانی متفاوت به کار می‌رود:

۱. نمایش بی‌سخن یا قصه‌های کوتاه ایرانی که همراه با یک ساز بازی می‌شود.
۲. لال بازی در برنامه‌های مطربی ایرانی بازی می‌شد و از تماشاگران خواسته می‌شد که رمز یا ابهامی که در آن بوده است بیان کنند.
۳. به شکلی از اجرای نمایشی می‌گویند که در آن یک یا تعداد بیشتری بازیگر بدون گفتگو با حرکت و ادا و اشاره به بیان مقصود می‌پردازد.
۴. در تماشاخانه‌ی کلاسیک یونانی به نمایش رقاصه‌ی گفته می‌شود که در آن همسرایان به شرح داستانی می‌پردازند.

لعبت: اصطلاحی برای عروسک خیمه‌شب‌بازی ایرانی؛ به شخصی که عروسک‌ها را در خیمه‌شب‌بازی حرکت می‌دهد «لعبت‌باز» و یا «لعبتگر» گویند.

لوتی: به کسی که دست به اجرای نمایش یا بازی در جمع می‌زند لوتی می‌گویند.
لوده: اصطلاحی است که برای بذله‌گو و مناسب‌خوان و شیرین‌کار در دسته‌های مطربی ایرانی به کار می‌رود.

لوده‌بازی: معادل نمایش «فارس» است. لوده بازی یک شکل بازی اغراق‌آمیز است که هدفی جز خنداندن تماشاگران ندارد.

لوده: به پسران جوانی گفته می‌شود که در برخی نواحی ایران مانند اصفهان و حوالی آن، رقص‌های زنانه می‌کردند.

ماکیاولی: یک شخصیت نمایشی در دوران الیزابت که انگیزه‌ی غالبش میل به پلیدی و تبه‌کاری است. نام این شخصیت از نظر نیکولو ماکیاولی پژوهشگر ایتالیایی گرفته شده است.
مبارک: نام شخصیت سیاه در تقلید ایرانی است.

مجلس: اصطلاحی برای رویداد کاملی در یک تعزیه است.

مخالف‌خوان: اصطلاحی برای تعزیه‌خوانی که شبیه مخالف خاندان پیامبر (ص) را در می‌آورد.

مرثیه‌خوانی: به‌طور کلی عبارت است از شعرهایی که در مجالس سوگواری برای گریاندن حاضران با آهنگ خوانده می‌شود.

مرشد:

۱. اصطلاح کلی برای نقالان.

۲. مترجم زبان عروسک‌ها در خیمه‌شب‌بازی است.

۳. اصطلاح کلی برای معرکه‌گیران و پرده‌داران است.

مسخره:

۱. کسی که او را استهزا می‌کنند.

۲. شخصی که بسیار شوخی می‌کند و هزل می‌گوید.

۳. دلقک

مضحکه: تقلیدی خنده‌آور و مسخره‌آمیز از یک شکل ادبی یا نمایش جدی را مضحکه یا برلسک می‌گویند.

مضمون: تم؛ به اندیشه‌ی محوری که نمایش بر آن بنا شده است مضمون می‌گویند. مطراق: نام یک چوبدستی که نقال برای تجسم گفته‌هایش در دست می‌گرفت. بعدها از مطراق برای اشاره‌های قراردادی استفاده می‌شد.

مظلوم‌خوان: اصطلاحی است که در تعزیه برای کسی که شبیه خاندان امام حسین (ع) بازی می‌کرد به کار برده می‌شد.

معرکه: اصطلاحی است که برای تمام نمایش‌ها و بازی‌های سرگرم‌کننده استفاده می‌شد. به کسی که معرکه را بر پا می‌کرد معرکه‌گیر گفته می‌شد. معین‌البکا: کارگردان تعزیه.

مقام: استاسیمون؛ در نمایش‌های یونانی کهن به چکامه‌ی همسران گفته می‌شد.

مقتل‌نویس: به نویسنده یا گوینده‌ی تعزیه‌نامه می‌گویند.

مقلد: بازیگر تقلید.

مکان: فضای معین داستان که عمل نمایشی در آن جا اتفاق می‌افتد.

مناسب‌خوان: لوده‌باز.

مناقب‌خوان: نقالی که رویدادهای مذهبی را در قالب حماسه بیان می‌کرد.

مؤالف‌خوان: بازیگر تعزیه که شبیه موافقان و خاندان پیامبر را بازی می‌کرد.

موسیقی: بنا به گفته‌ی ارسطو یکی از عناصر شش‌گانه‌ی تراژدی در کنار طرح،

شخصیت، اندیشه، بیان و صحنه‌پردازی است.

موسیقی-نمایش (music-drama): یک شکل نمایش غنایی که ریچارد واگنر

(۱۸۸۳م-۱۸۱۳م) آهنگساز و نمایشنامه‌نویس آلمانی به آن پرداخت. به موسیقی-نمایش

در اصطلاح «اپرای واگنری» می‌گویند.

میان‌پرده: ایتروود؛ یک شکل نمایش انگلیسی مربوط به دوران تودور است. این نوع

نمایش برای پر کردن فواصل سورچرانی‌های درباری اجرا می‌شد. بعضی میان‌پرده‌ها مانند

«فولج‌نها ولوکرها» نوشته‌ی هنری هدوال برای اجرا در ضیافت‌ها نوشته می‌شده است.

میترو: اصطلاحی برای نقال بومی لرستان است.

میرنوروزی: شکلی از کوسه‌برنشین که به آن پادشاه نوروزی هم گفته می‌شد.

ناظم‌البکا: دستیار تعزیه‌گردان یا معین‌البکا است.

نسخه: دست‌نوشته‌ای که گفته‌های یک نقش در آن نوشته شده است.

نطح: در خیمه‌شب‌بازی به جایی گفته می‌شود که عروسک‌ها بر روی آن حرکت داده می‌شوند.

نقش: کسی که در تعزیه نقشی بی‌اهمیت، بی‌سخن و یا کوتاه را باز می‌کند.

نمایش: نمایش یا (دراما به یونانی) به معنای کار یا عملی است که روی می‌دهد و همین دلیل به آن چیزی که بر روی صحنه در برابر چشم تماشاگران انجام می‌شد نمایش گفته می‌شد.

نمایش اخلاقی: میراکل؛ نمایش مذهبی سال‌های آخر قرون میانه که بر روی صحنه و با زبان بومی اجرا می‌شد.

نمایش الیزابتی: نمایش‌هایی که در طی سلطنت الیزابت اول (۱۶۰۳م—۱۵۵۸م) نوشته شده است.

نمایش بورژوا: نمایش فرانسوی آخرین سال‌های قرن هجدهم که تأکیدش بر اخلاق اقشار متوسط بود و زندگی با تقوا و پرهیزگاران‌های این قشر را ستایش می‌کرد.

برجسته‌ترین نویسنده‌ی این نوع نمایش دنی دیدرو (۱۷۸۴م—۱۷۱۳م) بوده است.

نمایش خشونت یا بی‌رحمی: نوعی از نمایش که با نظریات و مقالات «آنتون آر تو» (۱۹۴۸م—۱۸۹۶م) مطرح شد. هدف این نمایش غرقه کردن تماشاگر در محیطی پر از حرکت، صدا و نور است تا ژرف‌ترین غریزه‌ها و هیجانات در تماشاگر بروز کنند.

نمایش تضاد: گروتسک؛ نمایشی که بر مبنای جنبش کوتاه مدتی در طی جنگ جهانی اول در ایتالیا به وجود آمد. بنای این نمایش تمثیل و هراس در زندگی معاصر است. این نمایش بعد از کمدی «صورتک و چهره» در سال ۱۹۱۶م به وجود آمد. در کمدی «صورتک و چهره» نقش یک فرد در کنار دیگران و هویتش را در خلوت نشان و این دو چهره را در برابر هم قرار می‌داد.

نمایش خوش ساخت (well made play): این نمایش که در اواخر سده‌ی سیزدهم بازی می‌شد به جای پرداختن به محتوا یا مضمون بر روی ساختمان تأکید می‌کند. ساخت نمایش در واقع بنای سبکی بود که بر روی صحنه‌های احساساتی گریه‌آور و با رازهایی که تماشاگر از آن باخبر بود قرار داشت.

نمایش رمز و راز: میستری؛ نوعی از نمایش مذهبی که به زبان بومی و بر مبنای داستان‌های کتب مقدس، روایت‌های کتاب مقدس و یا زندگی مقدسان نوشته می‌شد. نمایش ساتیر: یک نمایش کوتاه مربوط به دوران یونان باستان که شخصیت‌های را ساتیرها تشکیل می‌دادند. ساتیرها همراهان دیونیزوس بودند که بسیار پر سر و صدا و گستاخ در لحن و رفتار بر روی صحنه ظاهر می‌شدند.

نمایش سبک: ملودرام؛ نمایشی که با موضوعات احساساتی و شورانگیز برای هیجان در آوردن تماشاگر اجرا می‌شود؛ البته خود این نمایش ادعا دارد که کشمکش‌های جدی را استفاده می‌کند.

نمایش‌های اخلاقی ماکرو: مجموعه‌ای که چند نمایشنامه‌ی انگلیسی به نام‌های «هژ پابرداری»، «اندیشه، آرزو و درک» را دربرمی‌گیرد. این مجموعه متعلق به «کوکس ماکرو» است.

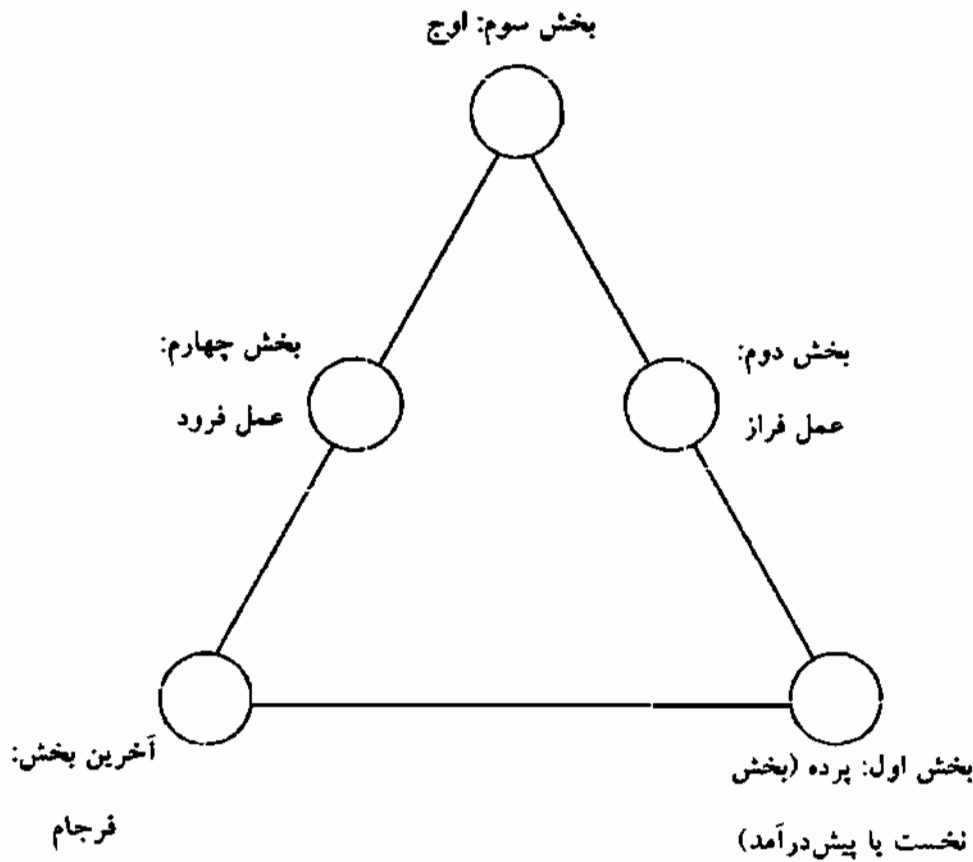
وایانگ پوراوا: نوعی سایه‌بازی در اندونزی. اصطلاحات دیگر برای این سایه‌بازی وایانگ کوسک، وایانگ کوسیت است.

ودوویل: یک نوع سرگرمی که در دهه‌ی ۱۸۹۰م تا دهه‌ی ۱۹۳۰م در اروپا و آمریکا رواج داشت؛ ودوویل شکلی از مضحکه است که از بازی‌ها، آوازه‌ها و تصاویر و نمایش‌های شادی‌آور تشکیل شده است.

هجو: ساتیر؛ شکلی از کمدی که در آن تنگ‌نظری، کُندذهنی و بی‌خردی و دیگر ناتوانی‌های انسان به مضحکه گرفته شده و تحقیر می‌شود.

هرم: یک ساخت نمایشی که طرح آن را گوستاو فریتاگ (۱۸۹۵م - ۱۸۱۶م) نمایشنامه‌نویس و منتقد آلمانی در کتابی به نام «شگرد نمایش» مطرح کرد. این طرح راهنمای نمایشنامه‌نویسی، برای چندین دهه بود. این هرم از یک ساخت پنج پرده‌ای و

نقش‌های ویژه‌ی هر پرده تشکیل شده است:



۱. پرده‌ی اول یا پیش‌درآمد: در این بخش زمان، مکان، شخصیت‌ها، پیوندهای بین شخصیت‌ها و خلق و خوی لحنشان، زمینه‌چینی و صحنه‌پردازی مطرح می‌شود.
۲. بخش دوم یا عمل فراز: گره‌گشایی و تهییج به این بخش تعلق دارد؛ عمل فراز در این بخش به بخش محوری یعنی اوج هدایت می‌شود.
۳. اوج: در این بخش تمام رشته‌های داستان تماشاگر را به بالاترین هیجان می‌رساند.
۴. بخش چهارم یا عمل فرود: در این بخش سرانجام تراژیک شخصیت محوری شکل می‌گیرد.
۵. آخرین بخش یا فرجام: در این بخش تباهی شخصیت اصلی کامل می‌شود.

اصول کارگردانی

کارگردان کسی است که نمایش را شکل می‌دهد و با استفاده از زاویه‌ی دید خاص خود، دانش وسیع و مهارت در ایجاد فضا سعی در برقراری ارتباط با تماشاگر دارد. کارگردان بعد از تصمیم به اجرای یک کار و شناخت نویسنده‌ی نمایشنامه مد نظرش برای شناخت مواد اولیه‌ی کارش بایستی به «تحلیل متن» پردازد. منظور از تحلیل متن این است که کارگردان به «دریافت شخصی» از آن برسد. کارگردان در این مرحله ساختمان نمایشنامه را به اجزای سازنده‌ی آن تجزیه می‌کند. این اجزا و عناصر شش‌گانه عبارت است از:

۱. شرایط محیطی خاص: به تمام عوامل و عناصری که دنیای ویژه‌ی نمایش را مشخص می‌کند و رویدادهای نمایش در آن اتفاق می‌افتد. این عناصر شامل الف- واقعیت‌های محیطی مانند زمان و مکان و شرایط خاص ب- رویدادهایی که قبل از نمایش روی داده است پ- طرز برخورد (دیدگاه‌های شخص‌های اصلی بازی نسبت به محیطی که در آن قرار دارند) می‌شود.

۲. گفتگو: مکالمه‌ی بین دو یا چند نفر از شخصیت‌های بازی، گفتگو را تشکیل می‌دهد. گفتگو وظیفه‌ی حفظ رویداد دراماتیک را در نمایش به عهده دارد. وارد کردن نیرو به طرف مقابل در گفتگو نهفته است.

۳. رویداد دراماتیک: رویداد دراماتیک و اشخاص بازی هسته‌ی مرکزی نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. رویداد دراماتیک در واقع از برخورد نیروهای درون نمایشنامه حاصل می‌شود. همچنین کشمکش مداوم بین اشخاص بازی رویدادهای دراماتیک را شکل می‌دهد. رویدادهای دراماتیک چند ویژگی دارد که عبارت است از:

الف- رویداد دراماتیک فقط در شکل زمان حال وجود دارد.

ب- بین رویدادهای دراماتیک و فعالیت‌های بازیگر بر روی صحنه تفاوتی اساسی وجود دارد.

پ- رویدادها روندی متقابل دارد؛ یعنی هر رویداد در نمایش موجب بروز واکنش در طرف مقابل می‌شود.

ت- کل نمایش دارای یک «رویداد کلی» یا «رویداد سراسری» است و هر صحنه یک یا چند رویداد دارد.

۴. اشخاص بازی: بعد از رویداد دراماتیک، اشخاص بازی دارای اهمیتی ویژه در نمایش هستند. اشخاص بازی به چهار گروه قابل دسته‌بندی هستند: الف- اشخاص مهم و اصلی بازی (که ما می‌توانیم اطلاعات زیادی راجع به آنها بگوییم، ب- اشخاص درجه دوم بازی (که اطلاعات ما درباره‌شان کم است و در رویدادهای کمتری شرکت دارند. پ- اشخاصی که در نمایشنامه‌ها در لحظات کوتاهی ظاهر می‌شوند، مانند پستیچی محله یا خدمتکار خانه، ت- گروه بازیگران مثل گروهی از مردم یا دسته‌ی کُر.

اشخاص بازی را از طریق خواست یا آرزو، اراده، وضعیت ظاهری، وضعیت اخلاقی و فکر اصلی‌شان می‌توان تحلیل کرد.

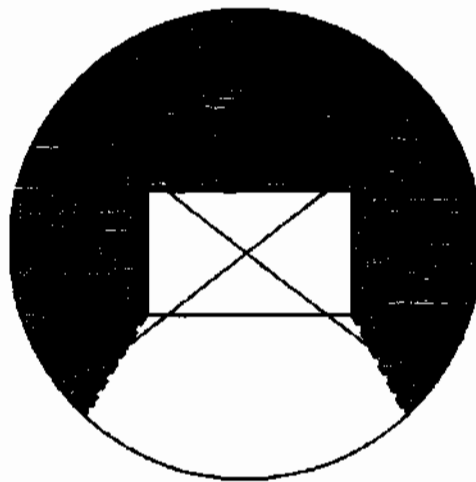
۵. ضرباهنگ: ضرباهنگ تبض تپنده‌ی کالبد نمایشنامه است که سرعت رشد رویداد دراماتیک و اشخاص بازی (یعنی هسته‌ی نمایش) را تعیین می‌کند. «حال و هوا» و «سرعت» عناصر ضرباهنگ هستند. حال و هوا نتیجه‌ی برخورد نیروهای درون یک رویداد و احساس ناشی از آن است که این حال و هوا تعیین‌کننده‌ی سرعت اجرایی رویداد نیز هست.

صحنه

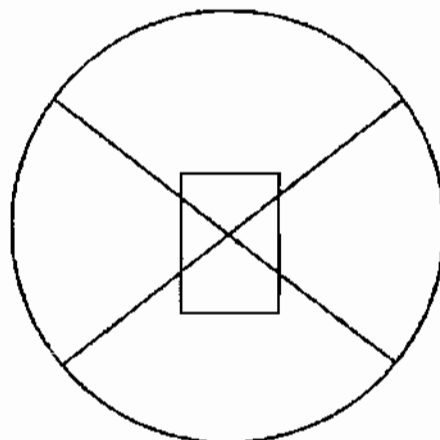
«صحنه» منع‌کننده‌ی شرایط محیطی خاص است و در جهت ترسیم رویداد دراماتیک و تنش‌های بین اشخاص بازی به کار می‌رود. این کارکرد صحنه از طریق به کار گرفتن فضا و محدوده‌هایی است که فضا را به بخش‌های مختلف تقسیم می‌کند. در واقع شرایط محیطی خاص نمایشنامه تعیین‌کننده‌ی نوع صحنه است. صحنه مهم‌ترین و اولین ابزار تصویرسازی کارگردان است.

(انواع صحنه):

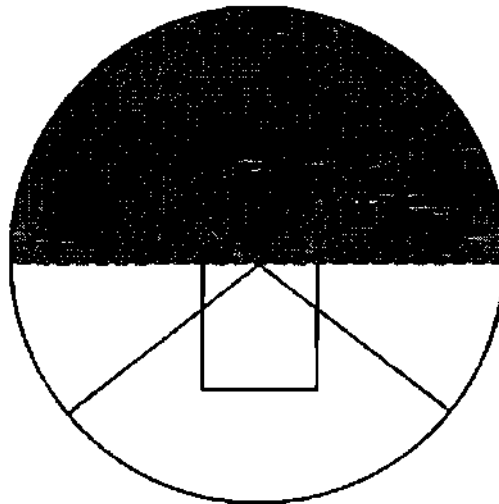
- صحنه‌ی یک سویه: این صحنه که صحنه‌ی متداول قلاب‌دار یا پرسبینیوم **Proscenium** نیز نام دارد، یکی از انواع مهم صحنه است. ویژگی‌اش «توهم آفرینی» در تماشاگر است و تماشاگر در برابر این صحنه به‌طور کردن حوادث داخل اطاق مستطیل شکل بسیار نزدیک می‌شود.



- صحنه‌ی چهارسویه: صحنه‌ی چهارسویه یا گرد، صحنه‌ای است که تماشاگران گرداگرد آن می‌نشینند و بازیگران در وسط به اجرا می‌پردازند. این صحنه در فضاهای باز و نمایش‌های خیابانی استفاده می‌شود. اساسی‌ترین عنصر این صحنه صمیمت آن است زیرا که تماشاگر می‌تواند از نزدیک تمام حالات بازیگران را حس کند.



- صحنه‌ی سه سویه: این صحنه که صحنه‌ی یک دیواره نیز نامیده می‌شود بالاتر از سطح سالن نمایش است و تماشاگران در سه طرفی که در پایین‌تر قرار گرفته است می‌نشینند. این صحنه قدیمی‌ترین شکل صحنه‌ی شناخته شده است. «پویایی» و «چند بُعدی بودن» از ویژگی‌های این نوع صحنه است.



- جعبه‌ی سیاه: جعبه‌ی سیاه صحنه‌ای چند منظوره است. این صحنه به مجموعه‌ی صحنه و سالن که در کل یک مکعب را می‌سازد، گفته می‌شود. علت نامگذاری این صحنه به نام جعبه‌ی سیاه این است که تمام دیوارهای این مکعب و کف و سقف آن را با رنگ سیاه رنگ آمیزی می‌کنند.

این صحنه اگر به اندازه‌ی کافی وسیع باشد امکان بنا کردن انواع صحنه‌های دیگر در آن هست و به خاطر همین «چند منظوره» نیز نامیده می‌شود. جعبه‌ی سیاه در اجراهای تئاتر «تجربی» کاربرد فراوان دارد.

میزانسن Mise en scene

میزانسن در لغت به معنای «روی صحنه آوردن» است و به تدریج معنای «مشخص کردن حرکات بازیگران در طول نمایش و تعیین محل وسایل صحنه» پیدا کرده است. میزانسن به بیرون کشیدن و شکل دادن فعالیت‌های بالقوه در درون نمایشنامه که به

وسيله‌ی حرکات جسمی بازیگران بیان می‌شود کمک بسیار می‌کند.

عناصر اصلی میزانسن عبارت است از:

الف- کمپوزیسیون: کمپوزیسیون یا ترکیب، قرار دادن اشخاص بازی بر روی صحنه است. این ترتیب به منظور کشف رویداد دراماتیک از طریق تأکید و یا تقابل صورت می‌گیرد.

کمپوزیسیون حالت ایستا دارد و شامل حرکت نمی‌شود. در کمپوزیسیون نقاط بالای صحنه ضعیف‌تر و نقاط پایین‌تر قوی‌تر هستند. قوی‌ترین نقاط صحنه نقاط مرکزی صحنه که به طرف پایین می‌آیند هستند.

ب- حرکت: قوی‌ترین ابزار کار کارگردان، حرکت است. حرکت متغیرکننده‌ی تصاویر ساخته شده‌ی کارگردان به‌طور سریع و قوی به بیننده است.

نود و پنج درصد حرکات یک نمایش از رویداد دراماتیک برخاسته است. کارگردان قبل از اجرای می‌بایستی طریق حرکات را کشف کرده و طرحی از آن به دست دهد این امر از طریق توجه به گفتگوی نمایش میسر می‌شود. حرکت به علت داشتن پویایی در مقایسه با کلام از قدرت بیشتری برخوردار است.

پ- جسمانی و به‌کار گرفتن وسایل صحنه:

اشارات جسمانی و به‌کار رفتن وسایل صحنه ابزارهایی هستند که به بازیگر کمک می‌کنند تا خصوصیات ظاهری شخص بازی را تصویر کند و به ابراز درونیات وی پردازد. وسایل صحنه بر دو نوع است: یکی وسایل دستی که بازیگر از آن استفاده می‌کند و دیگر وسایلی که ثابت هستند مانند مبل، پنجره و غیره که در بسیاری از مواقع این وسایل می‌توانند غیر از کاربرد واقعی‌شان به‌کار گرفته شوند.

طراحی صحنه

طراحی صحنه شامل فضا و ابعاد سه‌گانه‌ی صحنه (طول، عرض، ارتفاع)، کف و سقف احتمالی می‌شود. قدیمی‌ترین نوع دکور در طراحی صحنه لته‌های نقاشی شده هستند معمولی‌ترین شکل دکور پارچه‌ای که به چهارچوبی کوبیده شده و بر روی آن

نقاشی می‌کنند. هدف از به‌کار بردن لته‌ها ایجاد تصویر عینی و واقع‌گرایانه محلی است که حادثه در آن اتفاق می‌افتد.

استفاده از قطعات ساخته شده‌ی سه بعدی شکل دیگری از دکور است. این دکور بیشتر در صحنه‌های سه سویه استفاده می‌شود. در طراحی صحنه‌های امروزی از انواع لامپ‌ها و نورافکن‌ها برای ایجاد تصاویر منعکس شونده استفاده‌ی زیادی می‌شود.

نورپردازی

نورپردازی یکی از مهم‌ترین عناصر در تصویرسازی تئاتر است. نور در ایجاد حال و هوای ویژه‌ی صحنه و انتقال این حال و هوا به تماشاگر نقشی اساسی دارد. اولین هدف نورپردازی دیده شدن بازیگران بر روی صحنه است. از طرفی توانایی تماشاگر در شنیدن آنچه بازیگری می‌گوید رابطه‌ای نزدیک با دیده شدن بازیگر دارد چنانچه نور کم ارتباط تماشاگر با لب‌خوانی بازیگر را کم کرده و به‌طور ناخودآگاه بر روی شنوایی وی اثر می‌گذارد. استفاده از نورهای رنگی در نورپردازی نیز یکی از ابزار است که تا حدی تعیین‌کننده‌ی عکس‌العمل‌های روانی تماشاگران است. نور رنگی می‌تواند رنگ لباس‌ها و رنگ‌های طراحی صحنه را تحت تأثیر قرار داده و آن‌ها را تغییر دهد.

ارتباط نور با چهره‌ی بازیگر و حالات صحنه:

- نور یکنواختی که از روبه‌رو بتابد حالت سه بعدی چهره‌ی بازیگر را کاهش می‌دهد، خطوط چهره را از بین می‌برد و چهره را بی‌حالت و صاف نشان می‌دهد.
- نورهای پهلویی و پشت سر خطوط چهره‌ی بازیگر را تشدید کرده و حالت سه بعدی به وجود می‌آورد.
- محو تدریجی نور و روشن کردن تدریجی آن یعنی فیداوت و فیداین القاکننده‌ی تغییر زمان و مکان است.
- نور موضعی بر روی یک بازیگر می‌تواند او را از دیگران جدا کرده و او را در موقعیت انزوا قرار دهد.

لباس و چهره‌آرایی

لباس بازگوکننده‌ی شرایط محیطی خاص نمایشنامه است و بازگوکننده‌ی بلافصل مکانی است که حوادث نمایشنامه در آن اتفاق می‌افتد. لباس جزئیات بسیاری مانند شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، مذهبی و حال و هوای عمومی صحنه را برای تماشاگر روشن می‌کند. لباس همچنین بازگوکننده‌ی شخصیت در ارتباط با رویداد دراماتیک است.

البته از آنجا که ممکن است بسیاری از رویدادهای دراماتیک وضعیت و شرایط خاص است رنگ لباس‌ها نیز می‌توانند عاملی تعیین‌کننده باشد. رنگ‌ها می‌توانند، از طریق تنوع، تناسب، تقابل (که عوامل زیبایی‌شناسی است) تأثیر یکدیگر را تشدید کرده و با تخفیف دهد. به هر حال هدف از طراحی لباس بیان معانی درون نمایش از طریق نشانه‌های بیرونی است.

چهره‌آرایی به نوبه‌ی خود دو هدف تصویرسازی از شخصیت نمایش و خنثی‌سازی تأثیرات ناخواسته‌ی نورپردازی بر روی چهره‌ی شخصیت است. چهره‌آرایی می‌تواند به عنوان پلی برای برقراری ارتباط بین شخص بازی و بدن بازیگر استفاده شود.

شناخت درام

واژه‌های «درام» و «دراماتیک» گستره‌ی معنایی وسیعی را دربرمی‌گیرد چنانچه از نمایش‌های ایمایی گرفته تا اپرا و واریته در قلمرو هنرهای دراماتیک قرار می‌گیرد؛ همچنین زمینه‌های گوناگونی مانند مسابقه‌ی فوتبال، مسابقه‌ی ورزشی و شورش که از عناصر حادثه و هیجان زیادی برخوردار است - عناصر جدایی‌ناپذیر درام - دراماتیک قلمداد می‌شود. اما این زمینه‌ها واقعی است و جنبه‌ی بنیادین درام، یعنی «بازیگری» را در خود ندارد. در درام رویدادهایی که در جهان واقعی رخ داده است؛ به وسیله‌ی «تقلید» و «نمایش» بازسازی می‌شود و جنبه‌ی مشترک انواع نمایش همین «کنش تقلیدی» است.

در واقع متن دراماتیک زمینه‌ی اصلی این کنش تقلیدی را فراهم می‌کند. متون دراماتیک تا زمانی که اجرا نشده است ادبیات محسوب می‌شود اما به محض این که توسط نویسنده از جایگاه راوی کل، به صورت پرشور روایت شد به حالت نمایشی درمی‌آید.

خواندن دراماتیک منتهای روایتی در رادیو و نوارهای داستان جزو همین مقوله است. انواع «تئاترهای داستانی» رایج در آمریکا نیز در این دسته جای می‌گیرد.

در واقع بیشتر متون ادبی لحنی روایتی دارد اما متون دراماتیک لحنی دراماتیک دارد. تفاوت بنیادین میان دو لحن این است که متن روایتی هنگامی که خوانده می‌شود حالت گذشته به خود می‌گیرد ولی متن دراماتیک با نوعی زمان حال جاودانه خوانده می‌شود.

در کنار همه‌ی این‌ها گستره‌هایی مانند تئاتر در هوای آزاد، «تئاتر فی البداهه»، کارهای تجربی و مراسم باشکوه و رسمی (مانند مراسم رژه‌ی سربازان پرچم در انگلستان در برابر ملکه) و نیز آیین‌ها در گستره‌ی درام قرار می‌گیرد. زیرا در آن‌ها هم «رویداد» وجود دارد و هم عنصر تقلید در بعضی از آن‌ها مانند آیین‌های دینی بسیار قوی است.

به‌طور کلی برانگیختن خنده، ترس، اندوه و همدردی در تماشاگران - که یکی از عناصر جدی و معنابخش درام است - و به گونه‌ای کلی تجربه‌ی تخیلی و ناواقعی احساس‌های گوناگون و «پالایش» نهایی (مدنظر ارسطو) مقوله‌ی دراماتیک را تشکیل

می‌دهد. این مقوله‌ی دراماتیک هدف نهایی در روند فیلم‌سازی است.

ماهیت درام

درام «کنشی است تقلیدی که در زمان حال عرضه می‌شود و در برابر چشم تماشاگر، رویدادهای واقعی یا تخیلی گذشته را بازسازی می‌کند.» یعنی درام هم بُعد زمان دارد و هم بُعد مکان؛ به عبارتی دیگر درام روایتی است که به صورت دیداری در آمده و تصویری است که توان حرکت در زمان را دارد.

مکان: مکان نمایش نقشی اساسی در دنیای درام دارد. این مکان از صحنه‌ی تئاتر گرفته تا پرده سینما یا صفحه‌ی تلویزیون تمام جلوه‌های زندگی را به حامل‌های معنا تبدیل می‌کند. هر جزئی از نمایش دراماتیک که بر روی صحنه می‌آید یا بر روی پرده به نمایش درمی‌آید به یک نشانه یا «دال» تبدیل می‌شود. این دال‌ها اطلاعات لازم را به تماشاگر می‌دهد و از بین همین اطلاعات بنیادین است که سطوح بالای معنای درام پدید می‌آید.

زمان: زمان دراماتیک دیگر تابع قوانین خشک ارسطویی نیست و می‌تواند تند یا کند شود. زمان رویدادهای روی پرده یا صحنه می‌تواند با زمان واقعی آن‌ها برابر باشد که آن را زمان «طبیعی» می‌نامیم.

اما زمان دراماتیک را می‌توان کوتاه کرد به‌طوری که رویدادها تندتر از زمان طبیعی اتفاق بیفتند یا می‌توان این زمان را با همین روند بلند کرد.

شمای زمانی نمایش دراماتیک می‌تواند چنان باشد که روند رو به جلو و بازگشت‌ناپذیر زمان را درهم‌بریزد. در درام مانند رمان می‌توان از فلاش‌بک (پس نگاه) و یا فلاش‌فوروارد (پیش نگاه) استفاده کرد. زمان و مکان نمایشی دو محور بنیادین است که با آن‌ها نظام چند لایه‌ی نشانه‌های درام به تماشاگران ارائه می‌شود.

نشانه‌های درام:

شمایل (Icon): ساده‌ترین نشانه که تصویر مستقیم موضوع است. شمایل‌ها می‌تواند واقعی و عکاسی‌شده یا ساده و پیراسته شده، مانند تصاویر کوچک تخت‌خواب دلتراچه راهنماهای سفری باشد. نشانه‌های شمایی فقط تصویر نیستند به عنوان مثال

صدای بوق ماشین در صحنه‌ی نمایش، شمایل صدای بوق ماشین است. همه‌ی یک نمایش دراماتیک در بنیاد شمایی است، هر لحظه‌ی رویداد نمایشی، نشانه‌ی تصویری و صوتی مستقیمی از واقعیت بازسازی شده‌ی داستانی یا مانند آن است.

نمایه (Index): نشانه‌هایی که به موضوعی اشاره می‌کنند نمایه است، مانند پیکان‌هایی که بر تابلو خیابان‌ها دیده می‌شود. ضمیرهای شخصی مانند «ش» و «م» نشانه‌های «نمایه‌ای» است.

نماد (Symbol): نمادها نوعی از نشانه است که هیچ‌گونه رابطه‌ی ارگانیک روشنی با «مدلول» خود ندارد. معنای نشانه‌های نمادین به قرارداد استوار است. بیشتر گفتار ما شامل همین نشانه‌های نمادی قراردادی است. نشانه‌ها ابزارهایی هستند که برای برقراری ارتباط و رساندن پیام به کار می‌رود.

علاوه بر نشانه‌هایی که ذکر شد گونه‌ای دیگر از نشانه‌ها وجود دارد که پدید آوردنده‌ی آگاهانه ندارد و در نمایش دراماتیک در نظام‌های نشانه‌ای درمی‌آمیزد و «دستور زبان» خاص خود را به وجود می‌آورد. به این گونه نشانه‌ها، نشانه‌های شمایی «نا ارادی» گفته می‌شود که به دو گونه‌ی طبیعی و ناآگاهانه است. در نمایش دراماتیک علاوه بر شمایل نمایه و نماد این گونه نشانه‌ها نیز (که می‌تواند به طور ناخواسته از طرف بازیگر یا کارگردان باشد) کاربرد فراوان دارد. به عنوان مثال نور کم صحنه می‌تواند نشان‌دهنده‌ی کم فروغی عشق در یک رابطه‌ی دو طرفه‌ی شخصیت‌های نمایش باشد.

قاب‌بندی و شاخص‌های آن:

قاب تصویر پایه‌ی ارتباطات را می‌سازد و در خصوص درام، شکل سالن تئاتر سینما و صحنه‌ی تلویزیون در تأثیر رویداد دراماتیک در تماشاگر نقش اساسی دارد. صحنه یا پرده نخستین پدیدآورنده‌ی معناست؛ هر رویداد به ظاهر پیش‌پافتاده در جهان واقعی بر روی صحنه یا پرده‌ی نمایش به جایگاه نشانه می‌رسد. صحنه یا پرده‌ی نمایش می‌تواند سطح خاص و متفاوتی از «حس موقعیت» را ایجاد کنند. سالن‌های گوناگون تئاتر با معماری متفاوت پرده‌های گوناگون عریض یا کوچک سینما و همچنین فضای پرشکوه و انباشه از تماشاگران لباس شب بر تن یا فضای عمومی سینما که در آن

بوی ذرت بوداده پیچیده است، حس موقعیت متفاوتی در تماشاگر القا می‌کنند.

بازیگر

در نمایش دراماتیک عالی‌ترین نمونه‌ی شمایی «بازیگر» است، زیرا در آن انسانی به نشانه‌ی انسان دیگر تبدیل شده است. بازیگر در روی صحنه در وهله‌ی اول، نخست خودش است، یعنی همان کس واقعی با تمام ویژگی‌های جسمانی‌اش. در وهله‌ی دوم خودش است با لباس و چهره‌آرایی و صدای دگرگون شده که به تمثال جسمانی آن شخصیت تبدیل شده است. چیزی که در مکتب پراگ به آن «شخصیت صحنه‌ای» می‌گویند و وهله‌ی سوم و مهم‌تر از همه، خود داستانی است که بازیگر آن را اجرا می‌کند و این همان چیزی است که در ذهن هر تماشاگر فیلم یا نمایش پدید می‌آید. بازیگر بخش بنیادین است که همه‌ی درام بر گرد او می‌چرخد. این بخش مهم درام بیشتر از نشانه‌ای برای یک شخصیت تخیلی، خود فردیتش و بدن یگانه‌ی انسان و مغناطیس ویژه‌ای که از خود می‌پراکند، دال‌های دیگری است که به دال‌هایی که نویسنده‌ی داستان فراهم آورده، افزوده می‌شود. به عبارتی دیگر خود مغناطیس شخصیت انسان، آفریننده‌ی نیرومند «معنا» است.

البته بازیگر علاوه بر ویژگی معناآفرینی شخصیت و مغناطیسی که گفته شد چندین نظام نشانه‌ای دیگر مانند حالت بیانی چهره، اداها و اشاره‌ها، گرد آمدن یا پراکندن در مکان، چهره‌آرایی و لباس را نیز در کف دارد.

عناصر دیداری و طراحی صحنه

«فضاهایی» که یک طراح صحنه می‌آفریند تا به کنش متقابل و پیچیده‌ی دال‌های که در نمایش دراماتیک دارد کمک کند، بنیادی‌ترین نظام‌های نشانه‌ای درام به شمار می‌رود.

طراح صحنه با ایجاد زیرساخت، الگوی حرکت بازیگران را به گونه‌ای دقیق معلوم می‌کند و بر بازی آنان تأثیر عمیقی می‌گذارد.

عنصر طراحی صحنه تا آنجا تعیین‌کننده است که کارگردانان مدرن بنا به نوع

بهره‌برداری از توان فن‌آوری نو برای شکل دادن به مکان نمایش ظهور پیدا می‌کنند. آشکارترین کارکرد عناصر دیداری، کارکردی اطلاعاتی و شمایی است، یعنی مکانی را که رویداد درام در آنجا رخ می‌دهد «تصویر می‌کند» و یا مشخص کردن دوره‌ی تاریخی و مکان و جایگاه اجتماعی بازیگران بیشتر داده‌های پایه‌ای را برای تماشاگران فراهم می‌آورد تا نمایش را بهتر بفهمند.

این مقدمه‌چینی‌ها در تئاتر به وسیله‌ی دکورهای نقاشی‌شده یا سه بعدی یا نقاشی‌های دورنما و در سینما با دکور استودیو و یا تصویر واقعی از مکانی که خود آن تصویر نشانه‌ای است از تصویر واقعی فراهم می‌شود. طراحی دکور و لباس کارکردی شمایی در درام دارند که می‌توانند در بعضی از مواقع همه‌ی حالت و معنای نمایش دراماتیک را معین سازد (به عنوان مثال انتخاب رنگ یا گزینش سبک‌های هنری مانند گوتیک، باروک یا فوتوریسم).

وسایل صحنه نیز جزوی از طراحی صحنه به شمار می‌آید که می‌تواند جنبه‌ی دوگانه‌ای را به نمایش بگذارد: وسایل صحنه در نقشی که می‌گیرند و اهمیت وسایل صحنه به خودی خود. البته برای وسایل صحنه واقع‌گرایی شمایی به‌طور کامل واجب نیست به‌طوری که کنش بازیگر می‌تواند نقش وسایل صحنه را به خوبی القا کند. شاید بازیگران نوشیدنی ناموجودی را بنوشند و ابزارهای ناموجود را در دست بگیرند ولی اندیشه و خیال تماشاگر آن را بپذیرد.

«نور» به عنوان یکی دیگر از عناصر دیداری هم کارکردی شمایی در نمایش دراماتیک دارد و هم دارای جنبه‌های نمادین، نمایه‌ای است. نور بالا در کارکرد شمایی می‌تواند با کم و زیاد شدن روز و شب را برساند، در کارکرد نمادین می‌تواند جنبه‌ی رنگ برای نقاشی صحنه را بازی کند و در کارکرد نمایه‌ای می‌توان توجه تماشاگر را به نقطه‌های مرکزی رویداد (همچون انگشتی) رهنمون شود.

واژگان

«متن» یکی از عناصر بنیادین درام به شمار می‌رود. متن دراماتیک به دو بخش متن اصلی (Haupttext) و متن مکمل (Nebentext) تقسیم می‌شود.

متن اصلی شامل دیالوگ‌ها و متن مکمل شامل دستورهای صحنه است. متن مکمل در قالب نظام‌های نشانه‌های غیر کلامی پدیدار می‌شود. متن هر نمایش عناصر معناآفرین بسیار مهمی از جمله معنای بنیادین تا خود واژه‌ها، معنای نحوی آنها، معنای ارجاعی‌شان به نمونه‌هایی از جهان واقعی را در خود دارد. علاوه بر این درام عناصر معناآفرین سبک متن مانند شعر یا نثر بودن آن نیز در کار است.

گفتارهای یک درام در سطوحی چند معنا می‌آفرینند و جلوه‌های معنایی ثانویه‌ای برای تماشاگران ایجاد می‌کند. با تمام این‌ها متن دراماتیک ناقص است.

درام دنیایش را با این مسایل نمایش می‌دهد: ۱. با رویدادهایی که به تمامی با تصویر و دیگر ابزار معین می‌شود، ۲. با عناصری که با واژه و تصویر هر دو مشخص می‌شود، ۳. با رویدادهایی که تنها با واژه مشخص می‌شود، مانند روایت رویدادهایی که بیرون از گستره‌ی مکانی و زمانی آن کنش رخ داده است.

در این دسته‌بندی دسته نخست بر دسته‌ی دوم برتری دارد. زیرا درام از بنیاد، کنشی تقلیدی است. یعنی اگر میان واژه و کنش ناسازگاری باشد، کنش برتری می‌یابد. درام در واقع کنش است و عنصر کلامی درام نیز باید نخست کارکرد کنش داشته باشد.

مباحثی در باب تاریخ سینما

تولد سینما

نمایش تصاویر عکس برداری شده به صورت متحرک، که به کمک پروژکتور صورت گرفته است را آغاز سینما می‌دانند.

در دسامبر ۱۸۹۵م «لومی‌یر» اولین نمایش رسمی کینماتوگراف را به نام خود به ثبت رساند. از این تاریخ تا جنگ جهانی اول، مرحله‌ی آزمون و خطا بر سر چگونگی بهره‌وری از امکانات عملی سینما بود. بعد از این مرحله و کشف چگونگی نمایش اشیا به کمک تقطیع و جابه‌جا کردن تصاویر و زوایا «فیلم» سینما به شکل هنری خود دست یافت. «دیوید.و. گریفیث» فیلم‌ساز امریکایی اولین کسی بود که به شکل هنری فیلم دست یافت.

بعد از جنگ جهانی اول و شکل گرفتن اقتصاد سینما بر مبنای تولید، نمایش و بازاریابی فیلم‌ها، امریکا بر بازارهای فیلم جهانی تسلط پیدا کرد.

آغاز سینما در اروپا

عده‌ای سرآغاز رسمی تاریخ و اقتصاد سینما را در اولین نمایش فیلم «لومی‌یر» — مخترع سینماتوگراف — در زیرزمین «گراند کافه» در پاریس می‌دانند.

به غیر از لومی‌یر فیلم‌ساز دیگر به نام «ژرژ ملی‌یس» در آغاز قرن بیستم با ساختن و نمایش فیلم‌های تخیلی و رویایی به موفقیت‌هایی دست پیدا کرد. همچنین فروشندگانی به نام «شارل پاته» در دهه‌ی اول قرن بیستم ۱۹۰۹-۱۹۰۳م انحصار مطلق فروش تولیدات سینمایی به کشورهای امریکا و اروپا را در دست گرفت.

با آغاز جنگ جهانی اول سینما در فرانسه دچار رکود شد. در همین زمان بازار فیلم در امریکا گرم بود و در انگلیس تولیدات سینمایی موفق‌تری صورت می‌گرفت.

در ایتالیا نیز از سال ۱۹۰۵م بازار تولیدات سینمایی گرم شد. در سال ۱۹۱۴م فیلم کابریا

اثر «پاسترونه» در سطح جهانی به موفقیت دست پیدا کرد: در سال ۱۹۱۵م تقریباً ۵۰۰ فیلم در ایتالیا تولید شد. اما با آغاز جنگ جهانی اول سینما در این کشور نیز دچار رکود شد.

فیلم‌های امپرسیونیستی لومی‌یر و فیلم‌های تخیلی ملی‌یس

منتقدان و مورخان سینما اعتقاد دارند که فیلم‌های ابتدایی برادران لومی‌یر مستند و حالتی ناتورالیستی دارد. فیلم‌های آنان مانند غذا دادن به بچه، خروج کارگران از کارخانه و باغبان خیس شده، شیوه‌ی زندگی بورژوازی پایان قرن نوزدهم را ثبت کرده است. آن‌ها فیلم‌های خود را به گونه‌ای می‌ساختند که تماشاگران بتوانند به عنوان مثال در شکوه و جلال «دنیای بزرگ» واقعی شریک شود. لومی‌یر را پدر مستندسازی به شمار می‌آورند. «ژرژ ملی‌یس» را از قدیم‌ترین فیلم‌سازانی می‌دانند که تکنیک خیال‌پردازی در سینما را به وجود آورده است. وی همچنین اولین کسی بود که صحنه‌پردازی در سینما یعنی، «میزانسن» را به وجود آورد.

مضامین آثار ملی‌یس متنوع است و موضوعاتی مانند سفر به ماه، اکتشافات علمی و حتی موضوعات سیاسی در فیلم‌های او مطرح می‌شود. وی در آثار سیاسی‌اش مخالف ارتش آن زمان بود. فیلم‌های معروف او سفر به ماه (۱۹۰۲م)، سفر به ناممکن (۱۹۰۴م)، چهارصد ضربه‌ی شیطان (۱۹۰۶م)، فتح قطب (۱۹۱۲م)، مستأجر شیطانی (۱۹۰۹م)، تونل کانال مانش یا کابوس فرانسوی - انگلیسی (۱۹۷۰م) و ماجرای دریفوس (۱۸۹۹م) نام دارد.

وی در فیلم‌هایش از تروکاژ (حلقه‌های سینمایی) بهره‌ی زیادی می‌گرفت.

سینمای هنری در فرانسه

از سال ۱۹۰۷م سینمای فرانسه تحت تأثیر شیوه‌ی آکادمیک «سینمای هنری» قرار گرفت. فیلم‌های سینمای هنری برای طبقات ممتاز جامعه ساخته می‌شد و اغلب آن‌ها آثار برجسته‌ی ادبی را به شکل سینمایی درمی‌آوردند. بازی هنرمندان مشهور تئاتر در این فیلم‌ها جذابیتشان را بیشتر می‌کرد.

معروف‌ترین فیلم «سینمای هنری» سوء قصد به روک روگیز اثر «بارگی» و «کالمت» و آخرین فیلم این نوع بینوایان با کارگردانی «کاپلانی» بود.

بعد از جنبش «سینمای هنری» قبل از سال ۱۹۷۴م مکتب کمدی‌های «مارکس لیندر»، «ریگادن» و «لویی فویاد» در سینمای فرانسه ظاهر شدند. مارکس لیندر برخلاف کمدینی مانند چاپلین تبپ یک کمدین اشرافی را بازی می‌کند. در فیلم‌های او خشونت و مصائب اجتماعی اصلاً نشان داده نمی‌شود.

فیلم‌های «لویی فویاد» نیز بیشتر فیلم‌های جنایی هستند که به‌طور کلی از هرگونه واقع‌گرایی فاصله گرفته است.

مکتب برایتون در انگلستان

«جیمز ویلیامسن» و «ج. آ. اسمیت» عکاسانی بودند که در منطقه جنوب انگلیس یعنی برایتون کار می‌کردند، این دو سبکی پایه‌گذاری کردند که به علت استفاده از فنون عکاسی و عناصر تئاتری پایه‌گذار شیوهی «داستان‌پردازی سینما» با دوربین شد. ویلیامسن با استفاده از تغییر نما در یک مکان واحد احساس فضا را در تماشاگر به وجود می‌آورد. چیزی که در تئاتر امکان‌پذیر نبود. در کارهای او جریان عمل، فضا و زمان پایه‌های فیلم را بنا می‌گذاشت.

در واقع وی به نوعی دراماتورژی سینمایی در آثارش دست یافته بود. وی دوربین را فقط یک دستگاه ضبط‌کننده‌ی غیرفعال نمی‌دانست و آن را در جریان وقایع دخالت می‌داد. از مهم‌ترین آثار او حمله به یک هیأت چینی است که در سال ۱۹۰۰م ساخته است.

فیلم‌های اسمیت نیز با از تصاویر درشت تشکیل شده بود (مانند فیلم‌های واکنش چهره که تصاویری نزدیک از چهره‌های در حال انجام عملی بود) و یا پیوند زدن نماهای گوناگون به هم بود. به عنوان مثال در فیلم ذره‌بین مطالعه‌ی مادر بزرگ‌ها تصاویر درشت و نزدیکی را به دنبال هم می‌آورد.

از دیگر فیلم‌های وی می‌توان به تماشا کردن با یک تلسکوپ هنگام شب، بالاخره آن دندان وحشتناک، پزشک کوچک و موش در مدرسه‌ی هنری نام برد.

مکتب برایتون در واقع عمر بسیار کوتاهی داشت و محدود به سال‌های ۱۸۹۹م تا ۱۹۰۳م می‌شد.

فیلم‌های تاریخی در ایتالیا

اولین فیلم تاریخی سینمای ایتالیا در واقع توسط یک مخترع کیتوسکوپ به نام «فیلوتنو آلبرینی» ساخته شد. این فیلم که فتح رم نام داشت در سال ۱۹۰۵م درباره‌ی ورود «ویکتور مانوئل دوم» به رم در سال ۱۸۷۰م ساخته شد. پس از آن بود که سینمای ایتالیا تولیدات خود را محدود به درام‌های تاریخی پرخرج کرد.

دکوره‌های پرخرج و سیاهی لشکر بی‌شمار، درآمد سرشار این فیلم‌ها را تضمین می‌کرد. فیلم‌های اتللو (۱۹۰۷م) ال سید (۱۹۰۸م) سقوط ترویا (۱۹۱۰م) و آنتونی و کلنوپاترا (۱۹۱۳م) از این دست فیلم‌ها بود. البته از دیگر دلایل ساختن این فیلم‌ها می‌توان به آب و هوای مناسب برای صحنه‌های بیرونی و هزینه‌ی پایین سیاهی لشکرها اشاره کرد. نقطه‌ی اوج موفقیت ساختن فیلم‌های تاریخی را فیلم کاییریا (۱۹۱۴م) به کارگردانی جووانی پاسترونه می‌دانند. در این فیلم یکی از مشهورترین شاعران ایتالیا به نام مگابرینه دانتونتریو با وی همکاری داشت. «کاییریا» داستان دختری اشراف‌زاده به همین نام است که توسط دزدان دریایی ربوده و در یک بازار برده‌فروشی شرقی فروخته می‌شود. خریداران وی می‌خواهند او را به پای خدای آتش قربانی کنند که برده‌ای به نام «هرکول» او را نجات می‌دهد. این فیلم به غیر از داستان همچنین از نظر حرکت دوربین به عنوان یک وسیله‌ی بیانی و استفاده‌ی زیبایی‌شناسانه از نور مصنوعی حایز اهمیت است. ساختن فیلم‌های تاریخی عمر کوتاهی در ایتالیا داشت.

ظهور ستاره‌های سینمایی و پرستش خداگونه آن‌ها برای اولین بار در ایتالیا اتفاق افتاد. معروف‌ترین این ستاره‌ها «لیدا بورلی» (اولین ستاره‌ی تاریخ سینما)، «ماريو کازرینی»، «فرانچسکا برتینی» هستند.

سینمای دانمارک در جنگ جهانی

سینمای دانمارک موفقیت ابتدایی خود را مدیون عوامل جذابی مانند به کار گرفتن «وَمپ» برای اولین بار در سینما، درگیری‌های اروتیک مثلشی و حضور ستاره‌های درخشانی مانند «استا نیلسن» و «والمار پسی لاندرو» بود. مهم‌ترین فیلم‌های دانمارکی قبل از سال ۱۹۱۷م عشق رقاصه‌ی معبد، اسلحه‌ها به زمین، پرگاه‌ها، بدون سرزمین پدری، خون داغ و دختر کارگر است.

شروع کار سینمای امریکا

سینما برای اولین بار در امریکا و در نیویورک ظهور کرد. اولین مؤسسه‌های تولید فیلم مانند «ادیسون»، «بایوگراف»، «ویتا گراف»، «لوپین»، «سلیگ» و... در این شهر قرار داشت اما به زودی این انحصار درهم شکسته شد و حرفه‌های سینماداری و به طور کلی تجارت فیلم به سراسر امریکا رفت و به علت بالا بودن رقابت، اولین «تراست فیلم» یعنی «شرکت انحصاری فیلم‌های متحرک» به وجود آمد. در سال ۱۹۱۷م با تصویب قانون ضد تراست و فروپاشی تراست فیلم چند کارفرمای جدید در زمینه‌ی تجارت فیلم، «هالیوود» را به صورت مهم‌ترین و تنها مرکز تولید فیلم در امریکا درآورد. این امر باعث نگرانی ساخت‌های سینمایی و به دنبال آن ساختن سینماهای بزرگ و باشکوه شد و به حدی رسید که سبب شد تا طبقه‌ی کارگر از فهرست نماشاگران همیشگی خط بخورند.

سینمای امریکا از همان ابتدا به دنبال تولید فیلم‌های واقع‌گرایانه بود و نه تخیلی. امکانات سینمای واقع‌گرایانه در امریکا توسط «اروین. اس. پورتر» و «دیوید. و. گریفیث» از میان سال‌های ۱۹۰۲م تا ۱۹۱۴م کشف شد.

پورتر در ابتدا به عنوان مکانیک و فیلم‌بردار در مؤسسه ادیسون مشغول به کار شد بعدها با تقلید از فیلم‌های اروپایی دست به ساخت فیلم زد؛ وی به این فکر افتاد که به جای ثبت بی‌تحرك واقعیات روزمره، تصاویری را که از نظر زمانی و مکانی در یک نما غیرممکن بود بگنجد، در چند نما بگیرد و آن‌ها را به دنبال هم بچسباند. این در واقع تولد مونتاز (پیوند) در سینما بود. وی امکان اصولی پیوند در ترکیب یک نما با

نماهای دیگر و امکان تغییر مکرر صحنه‌ها را پدید آورد.

وی همچنین با ساختن فیلم‌هایی از قبیل سرقت بزرگ قطار، سرقت کوچک قطار، دزدی بانک و دستگیری دزدان بانک سبک سینمای «وسترن» را به وجود آورد. «دیوید. وارک. گریفیث» (۱۸۷۵-۱۹۴۸م) در ایالات جنوبی به دنیا آمد. او علاقه‌ی وافری به ادبیات داشت؛ در شرکت‌های ادیسون و بایوگراف به عنوان هنرپیشه استخدام شد. وی اولین کسی است که زیبایی‌شناسی را در سینما امریکا با پیوند آن به ادبیات کلاسیک شکوفا کرد.

«نمای درشت»، «نمای عمومی مناظر»، «بازگشت به گذشته»، «تعلیق فزاینده»، «محو تدریجی تصویر» و «دقت در طرز بیان» از ابداعات سینمایی او به شمار می‌رود. «گریفیث» سینما را از یک وسیله‌ی فنی تکرار طبیعت خارج کرد و به حوزه‌ای مستقل در زمینه‌ی داستان‌پردازی توسعه داد.

وی دو فیلم بسیار مشهور با نام تولد یک ملت (۱۹۱۵م) و تعصب (۱۹۱۶م) در هنگام جنگ جهانی اول ساخت.

فیلم سه ساعته‌ی «تولد یک ملت» به دو بخش تقسیم می‌شود. دو سکانس کوچک، یک پرولوگ (مقدمه) و یک اپیلوگ (مؤخره). مقدمه‌ی فیلم شرح انتقال سیاه پوستان آفریقایی به امریکا به صورت برده و پیدایش طرفداران براندازی نظام برده‌داری در ایالات شمالی و جنبش‌های ضد برده‌داری است. بخش اول فیلم مربوط به جنگ‌های داخلی و بخش دوم مربوط به دوره‌ی «بازسازی» - دوره‌ی تحقیر سفید پوستان توسط بردگان آزاد شده - است.

این فیلم را یک فیلم نژاد پرستانه ارزیابی کرده‌اند که در آن سیاه پوستان انسان‌هایی هستند که برده به دنیا آمده‌اند و هیچ‌گونه حقوق شهروندی نباید در اختیارشان قرار گیرد و آزادی فقط باعث آزاد شدن غریزه‌های حیوانی در آنان می‌شود.

گریفیث در ساختن این فیلم از دو رمان نویسنده‌ای به نام «تامس دیکسن» و خاطرات پدرش در جنگ‌های داخلی الهام گرفته است.

این فیلم به خاطر استفاده فنی از نماهای عمومی، نماهای نزدیک، نماهای، درشت با

جزئیات، پیوند درونی یعنی تغییر نمای بی‌برش به کمک گسترش میدان دید یا حرکت افقی دوربین با تحسین روپرو شد.

وی پس از کسب موفقیت در ساختن فیلم «تولد یک ملت» تشویق به ساختن فیلم دیگری شد. وی تصمیم گرفت فیلمی بسازد که با آن بتواند در برابر اعتراض‌های مربوط به نژادپرستانه بودن فیلم «تولد یک ملت» از خود دفاع کند و تغییری «فلسفی» از تاریخ بشر و مبارزه‌ی ابدی میان خیر و شر به دست دهد.

فیلم تعصب در ابتدا ترکیبی از چهار فیلم داستانی به نام‌های سقوط بابل، مصائب مسیح، مادر و قانون، شب‌های بارتلمی بود که بعدها به دلیل شکست تجاری فیلم، فیلم‌های سقوط بابل و مادر و قانون به‌طور مجزا به نمایش درآمد.

شکوفه‌های شکسته، به سوی شرق و زندگی زیبا نیست از دیگر ساخته‌های این فیلم‌ساز محسوب می‌شود.

برخلاف گریفیث و هم‌زمان با او فیلم‌ساز دیگری ظهور کرد که با به‌کار بستن تجربیات گریفیث فیلم‌هایی خلق کرد که به‌طور کامل به قرن بیستم تعلق دارد.

این فیلم‌ساز «مک سنت» (۱۹۶۰-۱۸۸۰م) نام داشت. وی یکی از شاگردان گریفیث بود که با ساختن فیلم کوهن در جزیره‌ی کاتی در سال ۱۹۱۲م ساخت کمدی اسلپ استیک (فیلم‌های تفریحی امریکایی) را بنیان نهاد.

مک سنت در ساختن کمدی‌هایش موضوعات را برحسب تصادف انتخاب می‌کرد، به عنوان مثال با برقراری ارتباط با گروه آتش‌نشانی محلی، همین که در لوس‌آنجلس آتش‌سوزی رخ می‌داد، وی و افرادش در آن مکان حضور پیدا می‌کردند و ماجراهای کمیک و خطرناکی را بدیهه‌سازی می‌کردند. آن‌ها از مسابقات اتومبیل‌رانی هم همین استفاده را می‌کردند.

وی برای ساختن فیلم‌هایش از دو گروه کیستون، پلیس‌های همیشه آماده و مهرویان شناگر استفاده می‌کرد. این دو گروه در فیلم‌های او دست به دست هم می‌دادند تا تمدنی را به نابودی و آشفته‌گی بکشانند.

مک سنت همچنین از امکانات خلاقه‌ی مونتاز برای ساخت آثار خود بهره‌ی فراوان

می‌برد. ناگفته نماند که چند تن از بزرگ‌ترین کم‌دین‌های قرن بیستم یعنی «چاپلین»، «کیتن» و «لنگدن» از شاگردان مک سنت بوده‌اند.

سینمای اسکاندیناوی

در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۱۹م تا ۱۹۲۹م علاوه بر سینمای ایتالیا و دانمارک سینمای سوئد نیز به موفقیت‌هایی دست پیدا کرد. این سینما دو کارگردان برجسته به نام «ویکتور شوستروم» و «موریتس استیلر» را به دنیا معرفی کرد.

ویکتور شوستروم: وی به عنوان بازیگر تئاتر و سینما و نیز کارگردان سینما وارد دنیای هنر شد. در فیلم‌های وی طبیعت اسکاندیناوی به عنوان ذخیره‌ی زبان تصویری به کار می‌آید و در واقع طبیعت استعاره‌ای برای سرنوشت قهرمانان فیلم‌هایش می‌شود. برجسته‌ترین اثر او ارباب‌ران مرگ (۱۹۱۹م) نام دارد که دارای نورپردازی خاص مضاعف و کار شده خود شوستروم است. در این فیلم نیروهای فوق طبیعی و دخیل در زندگی مردم به تصویر کشیده شده است.

از دیگر آثار او می‌توان به تریلوژی اورشلیم در دالاکارلین (۱۹۱۸م) فرزندان اینگمار (۱۹۱۸م) کارین و خانه‌ی اینگمار (۱۹۱۸م)، چه کسی قضاوت می‌کند (۱۹۱۴) اشاره کرد.

موریتس استیلر: وی نیز مانند شوستروم کارش را به عنوان بازیگر تئاتر و کارگردان آغاز کرده است. دوربین متحرک، مونتاژ ایجازی (کوتاه کردن جریان یک حادثه‌ی سینمایی برای گذراندن یک مرحله‌ی زمانی از فیلم)، انعکاس مکرر یک واقعه، سبک فیلم‌سازی او را مشخص می‌کند. وی همچنین در مقابل شوستروم سبکی پویا در داستان‌پردازی دارد و دکور را بر آدم‌ها ترجیح نمی‌دهد. ماسک‌های سیاه (۱۹۱۲م) و مپایرها (۱۹۱۲م) اروتیکون، ترانه‌ی گل آتشگون (۱۹۲۸م) گنج آقای آرنه (۱۹۱۹م) افسانه‌ی گوناارهدا (۱۹۲۲م) افسانه‌ی گوستابرلینگ (۱۹۲۴م) از ساخته‌های او هستند. اروتیکون را یکی از بهترین آثار او می‌دانند که تحت تأثیر سبک دانمارکی ساخته شده است. در چند فیلم آخر استیلر «گرتا گاربو» نقش اصلی را به عهده داشته است.

کارل تنودور دراپر: وی یکی از برجسته‌ترین کارگردانان سینمای دانمارک است. وی در کارنامه‌ی هنری‌اش سیزده فیلم دارد. وی در فیلم‌هایش «تیپ‌سازی» می‌کرد و دو عنصر دیگر یعنی نمای نزدیک و واقع‌گرایی را به خوبی به کار می‌بست.

شیطان یکی از شخصیت‌های اصلی در چند فیلم او است. وی همیشه دوست داشت قهرمانان فیلم‌هایش به گونه‌ای رنج بکشند و بمیرند به طوری که به نظر می‌رسید در مصائب مسیح شرکت داشته‌اند. سبک خاص وی در بهترین فیلمش یعنی مصائب ژاندارک به اوج خود می‌رسد. وی روان قهرمانان خود را به تصویر می‌کشد و در واقع در این فیلم او چهره آینه‌ای از روح است.

از دیگر فیلم‌های او می‌توان برگ‌هایی از کتاب شیطان (۱۹۲۰م)، یسوعی کشیش (۱۹۲۰م)، برگزیدگان (۱۹۲۲م)، تو باید به همسرت احترام بگذاری (۱۹۲۵م)، میکائیل و وامپایر (۱۹۳۲م)، روز خشم (۱۹۴۳م) و کلمه (۱۹۴۵م) را نام برد.

سینمای کلاسیک آلمان: اکسپرسیونیسم و رئالیسم نوین

سال‌های بین ۱۹۱۹م تا ۱۹۲۴م در واقع پربرترین دوران سینمای آلمان به شمار می‌رود. اوایل این دوران رویدادهای درونی به تصویر کشیده می‌شد و به صورت نمادین عینیت پیدا می‌کرد. این فیلم‌ها راوی قصه‌های افسانه‌ای و رماتیک بودند. دانشجوی پراگ (۱۹۱۳م) به کارگردانی «اشتلان ریه» گولم (۱۹۱۵م) به کارگردانی «واگنر» و «هنریک گالن» نمونه‌ای از این فیلم‌ها هستند. در این فیلم‌ها بر حضور نیروهای نامرئی و ضمیر ناخودآگاه تأکید می‌شود. تنها کارگردانی که می‌تواند به بهترین نحو این حضور را نمایان کند، «کارل مایر» است.

کارل مایر: فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان بود. وی فیلم‌نامه‌ی یکی از بهترین فیلم‌های اکسپرسیونیستی یعنی مطب دکتر کالیگاری (۱۹۲۰م) را با کمک «هانس یانوویتس» به رشته‌ی تحریر درآورد. در این فیلم‌نامه یک شعبده‌باز به معرفی واسطه‌ی خود که شخصی به نام «سزار» است می‌پردازد. دانشجویی که سزار مرگ او را برای آینده‌ای نزدیک پیش‌بینی می‌کند، در همان شب به قتل می‌رسد؛ و به جان نامزد او سوء قصد

می‌شود. یکی از دوستان آن دو ماجرا را ردیابی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که شعبده‌باز در واقع رییس یک بیمارستان است. رییس بیمارستان بیماران خود را هپنوتیزم می‌کند و سزار که یکی از همین بیماران است را به جنایت‌های متعدد وادار می‌کند. در نهایت راز این شعبده‌باز فاش می‌شود و او شبانه آنجا را ترک می‌کند. اعتقاد بر این است که این فیلم افشاگر چهره‌ی ظالم و ستمگر حکومت است. فیلم‌نامه‌های مایر ترس و وحشت از جبر اجتماعی را به شکل ذهنی بازتاب می‌دهد.

از دیگر فیلم‌نامه‌هایی که مایر به نگارش درآورده می‌توان به گنوثینه (۱۹۲۰م) اثر دلیه، پله‌های عقبی اثر «لئوپولد یسنر»، خورده شیشه‌ها (۱۹۲۱م) شب کریسمس (۱۹۲۳م) اثر «لوپویک»، وانینا (۱۹۲۲م) اثر «آرتور فون گرایخ»، سرگذشت گریس هوس (۱۹۲۵م) اثر فریتس وند هاووزن، (۱۹۲۱م) آخرین مرد (۱۹۲۴) و تارتوف (۱۹۲۷م) طلوع (۱۹۲۷م) اثر «فردریش ویلهلم مورناتو» اشاره کرد.

علاوه بر فیلم‌های اکسپرسیونیستی، فیلم‌های مجلسی نیز به همت مایر به دنیای سینما وارد شد. اوج فیلم‌های مجلسی در «پله‌های عقبی»، «خورده شیشه» و «شب کریسمس» دیده می‌شود. در این فیلم‌ها که پایانی غم‌انگیز دارد، درام ناتورالیستی زندگی افراد عادی جامعه و مستخدمان تصویر می‌شود.

به‌طور مثال در «پله‌های عقبی» زن مستخدمی بعد از آن که نامزدش به دست یکی از عشاق حسود او کشته می‌شود، خودکشی می‌کند؛ در «خورده شیشه» سوزن‌بان رییس خود را می‌کشد، چون به دخترش تجاوز کرده است، در «شب کریسمس» کافه‌چی داری که با خواسته‌های روانی مادرش از زندگی بیزار شده، دست به خودکشی می‌زند و در «آخرین مرد» نگرهانی به تصویر کشیده می‌شود که چون به درباری توالد برگزیده شده درهم می‌شکند.

در فیلم‌های مجلسی غریزه‌ی آدم‌ها تعیین‌کننده است و نه سرنوشت مشنوم گریزناپذیر. بعد از این فیلم‌ها، خیابان نمادی از دنیای ناامن بیرون و کشش‌های بی‌ثمر شد و خانه نماد دنیای سربسته اما امن درونی شد.

همچنین فیلم‌هایی مانند مضمون مورب (۱۹۱۹م) ریتم (۱۹۲۱م) به کارگردانی

«ویکینگ اگلینگ»، اوپوس ۱ (۱۹۱۹م)، اوپوس ۲ (۱۹۱۹م)، اوپوس ۳ (۱۹۲۵م) و اوپوس ۴ (۱۹۲۵م) تلاش کارگردان آلمانی در نزدیک کردن سینما به انتزاع نقاشی است.

فردریش ویلهلم مورفانو: این فیلم‌ساز که به همراه «فریتس لانگ» و «ارنست لوبیچ» فیلم‌سازان مولف آلمان به شمار می‌روند از اکسپرسیونیسم شاعرانه و ادبی در فیلم‌های خود دوری جستند.

از جمله فیلم‌های او می‌توان به کودکی در لباس آبی (۱۹۱۹م)، شیطان (۱۹۱۹م)، گوشت و رفاقت (۱۹۲۰م)، چهره‌ی مضاعف (۱۹۲۱م)، دکتر جکیل و آقای هاید (۱۹۲۱م)، راهی به شب (۱۹۲۱م)، نوسفراتو، سمفونی وحشت (۱۹۲۲م)، شیخ (۱۹۲۲م)، سقط جنین (۱۹۲۳م)، مزرعه مشتعل و دارایی کنت بزرگ (۱۹۲۳م)، تارتوف (۱۹۲۵م)، طلوع (۱۹۲۷م)، چهار شیطان (۱۹۲۸م)، نان روزانه‌ی ما (۱۹۳۰م) و قابو (۱۹۳۱م) اشاره کرد.

فیلم «آخرین مرد» را کمال سینمای کلاسیک آلمان می‌دانند. در فیلم «طلوع» داستان زنی شهری نقل می‌شود که دهقانی را گرفتار عشق خدا می‌کند و او را به قتل همسرش تحریک می‌کند اما در نهایت دهقان زنش را نمی‌کشد.

در میان کارگردانان سینمای صامت وی پیشرفته‌ترین شیوه‌های مونتاز را در ترکیب با حرکات پیچیده‌ی دوربین و صافی عمق میدان دید به کار می‌بست. در فیلم‌های او اشیا و رویدادها مفاهیم مشخصی دارند و دارای معنای اساطیری و نهفته است.

فریتس لانگ: لانگ هم‌زمان با مورفانو شروع به فیلم‌سازی کرد. دو رگه (۱۹۱۹م)، حاکم عشق (۱۹۱۹م)، عنکبوت‌ها (۱۹۱۹م)، هاراگیری (۱۹۱۹م)، تصویر مهاجر (۱۹۲۰م)، چهار نفر دور یک زن (۱۹۲۰م)، مرگ خسته (۱۹۲۱م)، نیلسونگن‌ها که شامل دو فیلم مرگ زیگفرید (۱۹۲۳م)، انتقام گریمیلد (۱۹۲۴م) است و مترو پلیس (۱۹۲۶م) از فیلم‌های او به شمار می‌روند. فیلم‌های «مرگ خسته» و «دکتر مابوزه‌ی قمارباز» وی شباهت‌هایی با «مطب دکتر کالیگاری» دارد. البته وی به جای گرافیک از معماری، دکور و نورپردازی در فیلمش استفاده می‌کند.

منتقدان «نیبلونگن‌ها» را مرتبط با حزب نازیسم می‌دانند و «گواکولر» میان سکانس‌های این فیلم و بیانیه‌های حزب ناسیونال سوسیالیست تشابه‌هایی یافته است. ارنست لوییچ: وی کار هنری خود را نزد «راینهارت» هنرمند تئاتر آغاز کرد و بعد از آن به سینما راه پیدا کرد. فیلم‌های وی جزو فیلم‌های مجلل و باشکوه تاریخی است. او سازنده‌ی فیلم‌هایی چون: کفش زونی پنی‌کوس (۱۹۱۶م)، زندان بان‌شاطر (۱۹۱۷م)، چشمان مومیایی (۱۹۱۸م)، کارمن (۱۹۱۸م)، مادام دوپاری (۱۹۱۹م)، آنابولین (۱۹۲۱م)، همسر فرعون (۱۹۲۲م)، شاهزاده خانم و صدف دریایی (۱۹۱۹م)، دختران کول هیزل (۱۹۲۲م)، عروسک (۱۹۱۹م)، سومورون (۱۹۲۰م) و گربه کوهستان (۱۹۲۱م) است.

وی در فیلم‌هایش نمایندگان قدرت حاکمه را به تمسخر می‌گیرد. زیرا که معتقد است آن‌ها جزو ستمگران تاریخ هستند.

نئورئالیسم

نئورئالیسم در سال‌های پایانی دهه‌ی بیست حاکم بر ادبیات و هنر شد. پابست، فنک و روتمان از مطرح‌ترین فیلم‌سازان این سبک هستند.

گنورک ویلهلم پابست (۱۹۶۸-۱۸۹۵م): پابست که در ابتدا کارگردان «تئاتر جدید وین» بود با فیلم‌هایی اکسپرسیونیستی و مجلسی پا به عرصه‌ی سینما گذاشت. از نمونه‌ی این فیلم‌ها می‌توان به گنج (۱۹۲۴م)، کوچه‌ی بی‌شادی (۱۹۲۶م) رازهای یک روح (۱۹۲۶م)، جعبه پاندورا (۱۹۲۹م)، نامه‌های زنی گمنام (۱۹۲۹م) اشاره کرد.

نوع نورپردازی در فیلم‌های او، بازی با اشیا و دیدگاه‌های مهجور فقط به این خاطر در فیلم‌های او به کار می‌روند که بر ماهیت اشیا تأکید کنند نه این‌که فضایی دیگر از آن‌ها بسازد. پرداخت رمانتیک در اغلب فیلم‌های وی دیده می‌شود، زیرا وی زندگی واقعی را رمانتیک و بی‌رحم می‌داند. او در انتخاب هنرپیشه‌ها به هنرپیشه‌هایی با ظاهر متوسط توجه می‌کرد که ظاهرشان بازگوکننده‌ی موقعیت آن‌ها بود و آن‌ها را به بازیگران اکسپرسیونیستی ترجیح می‌داد. وی در فیلم‌هایش به صورت سطحی واقعیات را تجزیه و تحلیل می‌کرد.

آرنولد فنک (۱۸۸۹ م): فیلم‌های نمایشی مستند فنک که مربوط به کوهستان می‌شد در نورنالیسم آلمان جایگاه ویژه‌ای دارد. از این سری فیلم‌ها می‌توان از کفش‌های برف (۱۹۲۰ م)، قبر با کوه‌ها (۱۹۲۱ م)، شکار روباه در انگادین (۱۹۲۳ م)، پرش بزرگ (۱۹۲۷ م)، جذبه‌ی سفید (۱۹۳۱ م)، کوه سرنوشت (۱۹۲۴ م)، کوه مقدس (۱۹۲۶ م) و کوه یخ (۱۹۳۲ م) نام برد.

وی در فیلم‌هایش کوه‌ها را به عنوان نمادهایی از قدرت لایزال نشان می‌دهد که آدمی قادر نیست از چنگ‌شان رهایی پیدا کند. داستان این فیلم‌ها اغلب تیره و ملودراماتیک است.

فیلم‌های نامتداول

نورنالیسم به معنای واقعی در فیلم‌هایی که موسوم به «نامتداول» است حضور دارد. در این نوع فیلم‌ها صحنه‌های پرشمار به کمک مونتاز به هم می‌پیوندند. موضوع، مایه‌های اصلی، تداعی‌ها و ضرباهنگ، میان نماها و سکانس‌ها کمک می‌کند تا مونتاز صورت بگیرد. فیلم برلین سمفونی شهری بزرگ (۱۹۲۷ م) اثر «والتر روتمان» را یک نمونه‌ی کامل از فیلم‌های نامتداول می‌دانند.

والتر روتمان: (۱۹۴۱-۱۸۸۷ م) این هنرمند در ابتدا به هنر نقاشی گرایش داشت و بعدها چند فیلم تبلیغی و انتزاعی ساخت. ایده‌ی ساخت «برلین سمفونی شهری بزرگ» ابتدا از سوی کارل مایر-که بعدها در ساختنش نقشی نداشت- مطرح شد. این فیلم جریان یک روز بهاری را در برلین روایت می‌کند. در فیلم «برلین...» موضوعات مشابه یا متضاد مانند مقایسه‌ی پاهای یک دختر با پاهای یک دوچرخه‌سوار یا برابری کودکان گرسنه و ثروتمندان بی‌دغدغه با یکدیگر پیوند خورده است. از دیگر فیلم‌های روتمان می‌توان به آهنگ دنیا (۱۹۲۹ م)، فولاد (۱۹۳۲ م)، فلز آسمان (۱۹۳۵ م)، شهر بزرگ میان جنگل و شاخه‌های تاک (۱۹۳۵ م)، مانس من (۱۹۳۷ م)، جاده‌ی دنیا (۱۹۳۸ م)، در کارخانه‌های اسلحه‌سازی آلمان (۱۹۴۰ م) و تانک (۱۹۴۱ م) نام برد.

فیلم‌های نامتداول در نهایت در دوران جمهوری وایمار به ستایش از ارتش هیتلری پرداخت.

در برابر فیلم «برلین» فیلمی به نام مردم در روز یکشنبه- ۱۹۸۲- توسط گروهی از فیلم‌سازان جوان مانند «روبرت سیودماک»، «فرد زینه‌مان»، «یولی وایلدِر» و «ادگار اولمر» ساخته شد که زندگی و جریان تفریح چهار جوان برلینی وابسته به بورژوا در روز یکشنبه را نشان می‌داد. این فیلم با زمینه‌ی انتقاد اجتماعی ساخته شد.

امپرسیونیست‌ها و آوانگاردها در فرانسه

پس از جنگ جهانی اول سینمای فرانسه به لحاظ مشکلات و مسایل اجتماعی و سیاسی دچار رکود شد. تغییر و تحولات پس از جنگ در بعضی طبقات اجتماعی نیاز جدیدی به وجود آورد و سینمای روشن‌فکری در برابر سینمای بازاری و تجاری از دل همین جریان شروع به رشد کرد و سینمای تجربی و پیشرو به تدریج خود را نشان داد. حدود سال ۱۹۱۸م گروهی مرکب از «ژرمن دولاک»، «مارسل لویه» و «آبل گانس» به مبارزه با سینمای مبتذل و بازاری برخاستند.

آبل گانس: او سخنگوی تجددخواهان سینمای فرانسه بود. ولی در فیلم خود به نوعی کنتراپوان یا چندصدایی تصویری نزدیک شد و سعی می‌کرد فیلم‌هایش مانند یک سمفونی بزرگ باشد. فیلم‌های اولیه او از جمله مادر دلوروسا (۱۹۱۷م)، منطقه‌ی مرگ (۱۹۱۶م) و من متهم می‌کنم (۱۹۱۹م) دارای تمی خیال‌پردازانه و عجیب بود.

گانس در فیلم چرخ (۱۹۳۲م) تمام عقاید خود را بیان کرد. در این فیلم یک مأمور راه‌آهن به نام «سزیف» در یک تصادف قطار به دختر یتیم کوچکی برمی‌خورد و او را به فرزندی می‌پذیرد. نکته‌ی قابل توجه این فیلم نه داستان آن بلکه نمایش پرهیجان و آهنگین محیط راه‌آهن و دنیای ماشینی آن بود.

تصویرسازی گانس در این فیلم تحت توجه قرار گرفت. وی در واقع با این فیلم توانست انقلابی زیبایی‌شناسانه در بیان سینمایی ایجاد کند.

یکی دیگر از آثار مطرح گانس فیلم بلند ناپلئون است که ساخت آن را از سال ۱۹۲۳ آغاز کرد و در سال ۱۹۲۷م پایان داد. وی در این فیلم ناپلئون را به صورت منجی‌ای نشان داد که فرانسه را از دست انقلابیون وحشی و مجلس ملی آشفته نجات

می‌دهد. گانس در این فیلم به لحاظ فنی از دوربین روی دست بهره می‌گیرد و برای نخستین بار شیوه‌ی سه‌پرده‌ای را برای نمایش فیلم‌ها به کار می‌گیرد. فیلم پایان دنیا (۱۹۳۰م) از دیگر ساخته‌های اوست.

امپرسیونیسم: نسل جدیدی از کارگردانان سینمای فرانسه که عبارت بودند از «دلوک»، «دولاک»، «لریه»، «گانس»، «اپستاین» همگی معتقد به نوعی مبانی زیبایی‌شناسی تصویری از سینما و مخالف سینمای فیلم‌برداری شده از تئاتر بودند. آن‌ها معتقد بودند که از ارزش‌های تصویری- بازی نور و سایه، حرکت و ریتم و نگرش ابجازی به اشیاء- نوعی «موسیقی» پدید می‌آید و این موسیقی باید در خدمت بیان حالات، افکار و احساسات باشد. نظریات آن‌ها به نوعی امپرسیونیسم ظریف در مونتاز منجر شد.

ریچیتوکانودو (۱۹۲۳-۱۸۷۹م): وی که در واقع اولین «نظریه‌پرداز» سینما به شمار می‌آید در سال ۱۹۱۱م مانیفست هنر هفتم را تدوین کرد و در آن سینما را به عنوان هنری نو، یعنی «هنر هفتم» معرفی کرد که در آن همه‌ی هنرها از قبیل ادبیات، مجسمه‌سازی، نقاشی و موسیقی، رقص و معماری ستز خود را پیدا می‌کند. به نظر وی هنر هفتم باید تصویر کلی جسم و روح را ترسیم کند، داستانی تماشایی داشته باشد و از تصاویری خلق شده با قلم‌موی نور، نقاشی شده باشد.

کانودو اولین کلوب سینمایی یعنی «کلوب دوستداران هنر هفتم» و مجله‌ی سینمایی «نشریه‌ی هنر هفتم» را در جهت گسترش افکارش تأسیس کرد. نوشته‌های وی پس از مرگش با عنوان «کارخانه‌ی تصاویر» در سال ۱۹۲۷م منتشر شد.

لویی دلوک (۱۹۲۴-۱۸۹۰م): وی را به عنوان پدر نقد سینمای فرانسه می‌شناسند. دلوک در سال ۱۹۲۱م هفته‌نامه‌ی سینما را تأسیس و در سال ۱۹۲۰م کتاب فتوژنی- که درباره‌ی نظریات سینمایی بود - را منتشر کرد. دلوک در این کلمه یعنی فتوژنی، آن بخش شاعرانه از اشیاء و آدم‌ها را مدنظر داشت که فقط زبان قادر به بیان آن بود. او دکور، نور، ریتم، ماسک هنرپیشگان را عناصر تشکیل‌دهنده‌ی سینما می‌دانست. فیلم‌های تب (۱۹۲۱م) و خانم هیچستان (۱۹۲۲م) را براساس نظریاتش ساخت. در

«خانم هیچستان» زنی پیر پس از گذشت ده سال به خانه‌اش برمی‌گردد و در آنجا با زنی جوان روبه‌رو می‌شود و در قالب او زندگی خود را منعکس می‌بیند. وی احساسات شخصیت‌های فیلم را به خوبی با تصاویر سمبولیک در این فیلم نشان داده است. در فیلم «تب» دختری آرزوی رسیدن به گلی را دارد که از دور می‌بیند اما در پایان معلوم می‌شود که این گل مصنوعی است. فیلم وی بیان‌کننده‌ی این موضوع است که هر امیدی به تلخی رسیده و زندگی هر کسی به نحوی آسیب‌پذیر است و همه‌ی برداشت‌ها بازگوکننده‌ی این اعتقاد امپرسیونیست‌ها یعنی استنباط‌های زودگذر و فرار است.

ژرمن دولاک (۱۹۴۲-۱۸۸۲م): وی فیلم «جشن اسپانیایی» را براساس فیلم‌نامه‌ی دلوک ساخت. برجسته‌ترین اثر او فیلم مادام بودت خندان (۱۹۲۳م) است. فیلم داستان مادام بودت نوازنده‌ای را روایت می‌کند که آثار «دبوسی» را می‌نوازد و همسرش قادر به درک او نیست و تصمیم می‌گیرد او را از میان بردارد. این فیلم از لحاظ نورپردازی و توصیف جزئیات محیط، قابل توجه است.

مارسل لریه (۱۹۲۹-۱۸۸۸م): وی در ابتدا در زمینه‌ی ادبیات فعال بود. مهم‌ترین اثر او فیلم الدور رادو (۱۹۲۲م) نام دارد. این فیلم داستان دل‌باختن یک رقاصه‌ی اسپانیایی به یک نقاش اسکاندیناوی را بازگو می‌کند که به خاطر بچه‌اش به او پاسخ منفی می‌دهد. لریه در این فیلم همه‌ی امکانات سینمایی را به خدمت می‌گیرد و مناظر اسپانیا را به طرز هوشمندانه‌ای نمایش می‌دهد.

از دیگر فیلم‌های او وحشی (۱۹۲۳م)، پول (۱۹۲۸م)، دون ژوان (۱۹۳۲م)، فلاست (۱۹۳۲م) و شب رویایی (۱۹۴۲م) هستند.

ژان اپستاین (۱۹۵۳-۱۸۹۹م): اپستاین به صورت موفق‌تری نسبت به دیگر فیلم‌سازان امپرسیونیست توانست به توصیف محیط و مناظری پردازد که بیانگر و منعکس‌کننده‌ی موقعیت روحی شخصیت‌هایش بود. برجسته‌ترین اثر او فیلم قلب وفادار (۱۹۲۳م) است. فیلم داستان دختری را بازگو می‌کند که در بندر مارسلی در یک مشروب فروشی شاغل است و دو مرد، یک کلاهبردار و یک کارگر عاشق او هستند. فیلم ماجرای اختلاف و برخورد بین آن‌هاست و در نهایت پایان خوشی پیدا می‌کند. اپستاین در این فیلم توصیفی شاعرانه و عمیق از شخصیت‌ها و محیط دارد.

وی دو فیلم مستند درخشان از ماهیگیران برتانی با عنوان *Finis Terrae* (۱۹۲۹م) و *Morvran* (۱۹۳۰م) دارد.

از دیگر فیلم‌های او می‌توان به زندگی پاستور (۱۹۲۲م)، مهمانسرای سرخ (۱۹۲۲م)، آینه سه جور است (۱۹۲۸م)، سرگذشت خاندان آشور (۱۹۲۸م) و توفان (۱۹۲۷) اشاره کرد. فیلم توفان مستندی بسیار بالارزش درباره‌ی سواحل فرانسه است. آلبرتو کاوالکانتی (۱۸۹۲-۱۹۸۲م): کاوالکانتی یک فیلم غیرمعمولی درباره‌ی یک روز در پاریس با نام ساعت‌ها در سال ۱۹۲۶م ساخت. در این فیلم تلاش بر آن است که زمان نمایش داده شود. کاوالکانتی در «ساعت‌ها» در عین حال به نوعی انتقاد اجتماعی نیز پرداخته است.

فیلم‌های لنگرگاه (۱۹۲۸م) و ماری و لیلی کوچک (۱۹۲۷م) از دیگر آثار کاوالکانتی هستند.

دمیتری کیرسانوف (۱۹۵۷-۱۸۹۹م): از فیلم‌های این فیلم‌ساز امپرسیونیست می‌توان به مفیل مونتان (۱۹۲۶م) و مه پاییزی (۱۹۲۸م) اشاره کرد.

ژرژ لاکومب (۱۹۳۴-۱۹۰۵م): وی نیز با ساختن فیلم منطقه (۱۹۲۹م) که فیلمی مستند اجتماعی است در زمره‌ی مستندسازان این زمان قرار می‌گیرد.

ژان ویگو: فیلم مستند وی با نام فیتسا درباره‌ی نیس (۱۹۲۹م) دارای ویژگی‌های فیلم‌های مستند پیشرو است.

در مجموع فیلم‌های پیشرو فرانسوی در این دوره بیش از حد در اختیار فرم قرار گرفته‌اند و از زندگی ملموس جدا شده و بیشتر نگرشی زیبایی‌شناسی پیدا کرده‌اند.

سینمای ناب و پیشرو

سینماگران پیشرو در سینمای فرانسه شروع به ساختن فیلم‌های تجربی کوتاه کردند تا به این وسیله صنعت سینما را اصلاح کنند. این سینماگران در تلاش‌های شکل‌گرایانه در نظر داشتند به موسیقی ناب تصویری برسند. «هائوری شوتم» و «رته کله» دو برادری بودند که فیلم‌های ناب سینمایی پدید آوردند. «مَن ری» نیز یکی از سازندگان این دست فیلم‌ها بود.

هانری شومت (۱۸۹۶-۱۹۴۱م): وی سازنده‌ی فیلم‌های بازی، بازتاب و سرعت (۱۹۲۳م) و پنج دقیقه فیلم ناب (۱۹۲۵م) است.

من ری (۱۹۷۶-۱۸۹۰م): وی دو فیلم با نام‌های بازگشت به خرد (۱۹۲۳م) و امکاباکیا (۱۹۲۷م) ساخته است، که در اولی تعدادی سوزن و دکمه روی نگاتیو فیلم پاشید و در دومی دست به بازی با فرم‌های تجربیدی و مهره‌های شطرنج زده است.

ونه کلر (۱۸۹۸-۱۹۸۱م): وی سازنده‌ی فیلم مشهور آنتراکت (۱۹۲۴م) فیلمی که بیانیه‌ی سینمایی پیشرو شده است. این فیلم از مکتب آنارشستی دادانیسم تأثیر پذیرفته است. دادانیسم در هنر به دنبال نابود کردن همه‌ی منطق‌ها و اهداف هنری بود. در فیلم آنتراکت که به سفارش سردمداران باله‌ی سوئد برای نمایشی میان‌پرده‌ها و با نویسندگی «فرانسیس پیکایا» - یکی از بنیان‌گذاران دادانیسم - ساخته شده بود، در واقع تماشاگران و شکل‌های گوناگون تولید فیلم به مسخره گرفته شده‌اند.

در این فیلم موضوعاتی مانند رقاصه، تشییع جنازه‌کنندگان و جادوگری که تشییع می‌شود، رقص تخم‌مرغ روی فواره‌ی آب، راه‌آهن و... به صورت متغیر و بدون دنبال کردن هدف خاصی به نمایش درمی‌آیند. منتقدان یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های فکری این فیلم را به مسخره گرفتن عادت طبقه‌ی بورژوا دانسته‌اند که از طرف کلر صورت گرفته است.

کلر علاوه بر این دو فیلم کمدی-تخیلی تحت تأثیر فیلم‌های «هلی‌یس» با نام‌های روح مولن روز (۱۹۲۴م) و نوخیالی (۱۹۲۵م) ساخته است.

اما مهم‌ترین آثار این فیلم‌ساز در دوران صامت فیلم‌های کلاه حصیری ایتالیایی (۱۹۲۷م) و هر دو خجالتی (۱۹۲۷م) هستند که اولی را تحت تأثیر یک کمدی نوشته است. در این فیلم دو نفر جوان خود را برای جشن عروسی آماده می‌کنند؛ داماد طی هبور از جنگل دچار حادثه‌ای می‌شود و اسبش کلاه حصیری خانمی که با پلیس درگیر است را پاره می‌کند. بانو و افسر از داماد کلاه حصیری تازه‌ای می‌خواهند، در طی این ماجرا و جستجوی کلاه حصیری کل مراسم عروسی به هم می‌ریزد. او در کلاه حصیری ایتالیایی طرز فکری را که افراد فیلم از آن برخاسته‌اند به مسخره می‌گیرد.

سوررنالیسم

مکتب سوررنالیسم در سال ۱۹۲۲م توسط «آندره برتون» شاعر پایه‌ریزی شد. سوررنالیست‌ها نیز مانند دادائیست‌ها مخالف منطق و یکنواختی دلخواه هنر بورژوا بودند. آن‌ها با دنیای خیال و فرم‌هایی که ضمیر ناخودآگاه‌شان در اختیارشان قرار می‌داد، به شناخت تازه‌ای از جهان دست یافته بودند.

اولین فیلم سوررنالیستی که صدف و مرد روحانی (۱۹۲۷م) نام داشت توسط «ژرمن دولاک»، با نویسندگی «آندره برتون» بر عرصه‌ی سینما ظاهر شد. در این فیلم یک مرد روحانی فلج جوان برای به دست آوردن یک دختر زیبا با یک ژنرال به مبارزه برمی‌خیزد.

اما بهترین اثر «من ری» فیلمی سوررنالیستی به نام ستاره دریایی (۱۹۲۹م) است که با الهام از شعری از «روبر دسنوس» ساخته شده است.

البته برجسته‌ترین فیلم سوررنالیستی که سگ اندلسی (۱۹۲۸م) نام دارد، ساخته‌ی لوئیس بونوئل و سالوادور دالی نقاش است. در این فیلم دنیایی نشان داده می‌شود که در آن همه‌ی واقعیت‌ها درهم رفته‌اند و دنیای فیلم مملو از اشخاص اساطیری و صحنه‌های جنون‌آمیز است. در سکانس آغازین این فیلم یعنی «بالکنی در شب» مردی مشغول تیز کردن تیغ ریش تراشی خود در نزدیکی بالکن است. مرد از پنجره به آسمان نگاهی می‌اندازد و رشته‌ی باریک ابری می‌بیند که روی ماه را می‌پوشاند سپس سر دختری جوان با چشمانی باز دیده می‌شود. لبه‌ی تیغ ریش تراشی به یک چشم نزدیک می‌شود، رشته‌ی ابر باریک از روی ماه کنار می‌رود، تیغ ریش تراشی چشم دختر را می‌برد.

در این فیلم سکانس‌ها به‌طور واقعی هستند و از تروکاژهای (حقه) سینمایی استفاده نشده است.

بونوئل و دالی یک فیلم سوررنالیستی دیگر بانام عصر طلایی در سال ۱۹۳۰م ساختند که مقداری انتقاد اجتماعی در آن دیده می‌شود؛ در «عصر طلایی» قدرت نظم خانواده، کلیسا، پلیس و ارتش به باد تمسخر گرفته و به شدت بی‌اعتبار شده است. از

مشخصات ویژه‌ی این فیلم ادغام صحنه‌های مختلف رویدادها است.

ژان کوکتو (۱۹۶۳-۱۸۸۹م): کوکتو یکی دیگر از فیلم‌سازان سوررئال است. اولین اثر او خون یک شاعر، فیلمی مستند و واقعی درباره‌ی رویدادهای سوررئالیستی است. در این فیلم، کوکتو تصویری از خودش و اشعارش به‌دست می‌دهد. تصاویر خون یک شاعر از ساختاری خطی برخوردار است.

سینمای انقلابی شوروی

سینمای شوروی تا سال ۱۹۳۰م، فراز و نشیب‌های زیادی مانند سانسورهای دوران تزاری، رها شدگی از رقابت خارجی در زمان جنگ جهانی اول، انقلاب اکتبر و عقاید لیبرال را طی کرد، شکوفایی سینمای شوروی از سال ۱۹۲۴م تا ۱۹۲۶م اتفاق افتاد. پس از این سال‌ها شرکت «سووی‌کینو» به عنوان شرکت سرپرست بر معاملات مراکز تولید سینمایی نظارت می‌کرد. سانسور کارهای سینمایی از طریق همین شرکت صورت می‌گرفت و اساس کار بر توافق‌های متقابل بود. در سال ۱۹۲۸م کنفرانسی درباره‌ی مسایل سینمایی برگزار شد و در سال ۱۹۳۰م سازمان «سووی‌کینو» جای خود را به «سایزوکینو» تشکیلات صنعت فیلم و عکاسی داد که براساس آن هدایت ایدئولوژیک صنعت سینما- که می‌بایستی با سیاست اقتصادی متمرکز هم‌خوان می‌شد- در اختیار کمیته‌ی تربیتی جمهوری خواهان شوروی باقی‌ماند. جنبش سینمایی در شوروی از این پس به شدت گسترش یافت.

در سینمای تزار نیز فیلم‌سازان فیلم‌هایی تقریباً درخور توجه ساختند. درامی در کاباره‌ی شماره‌ی ۱۳ فوتوریست‌ها (۱۹۱۴م) به کارگردانی «ولادیمیر راسیانوف» رقص مرگ به کارگردانی «دولکوف» و بازی ماژوخین، بی‌بی‌پیک (۱۹۱۶م) و شیطان پیروز (۱۹۱۷م) اثر «باکوف پروتازانوف».

بعد از دوران تزار و در سال‌های اول بعد از انقلاب، سینمای روسیه با مسایل مالی درگیر بود و روشن‌فکران بورژوا به غیر از «مایاکوفسکی»، و «مایرهودل» به نظام حکومتی روی خوش نشان نمی‌دادند.

مایاکوفسکی فیلم‌نامه‌نویس فیلم‌های بالوی جوان به کارگردانی

«پورگنی اسلاوینسکی» اثر پش فروختنی لیست و فیلم عاشق و شیدا به کارگردانی «لیکاندر تورکین» بود. مایاکوفسکی خود نقش اول این فیلم‌ها را که در سال ۱۹۱۸م پدید آمد را بازی کرد.

ژیکا ورتوف (۱۸۹۶-۱۹۵۴م): نام اصلی او که پایه‌گذار سینمای مستند در شوروی است، «دنیس کلوپمن» بود. بعد از انقلاب برای برنامه‌ی «فیلم هفته» که مخصوص اخبار تازه‌ی هفته بود چهل فیلم ساخت. وی پس از آن برای برنامه سینما حقیقت (Kino Prowda) بیست و سه فیلم ساخت. وی در این فیلم‌ها که دنباله‌ی همان فیلم‌های «فیلم هفته» بودند، تصویرهایی از همه‌ی قسمت‌های اتحاد جماهیر شوروی نشان می‌داد. او برای تأکید بعضی از نماها از رنگ‌های سرخ، نارنجی، زرد و آبی استفاده می‌کرد و معتقد بود که به هیچ عنوان از داستان تخیلی نباید برای سینما و فیلم استفاده کرد.

ورتوف در جهت افکار خود یک گروه فیلم مستند دیگر با نام سینما-چشم ساخت. در این فیلم‌ها صحنه‌هایی اعجاب‌آمیز از بازارها و میکده‌ها شکار شده و گروهی دیگر در آن‌ها با محتوای سیاسی ساخته شد. به عقیده‌ی «ورتوف» فیلم‌ها به کمک مونتاز می‌توانند از صورت انعکاس صرف زندگی درآیند و شکل «تشکیلات زندگی» به خود بگیرد. این دیدگاه او به دیدگاه فوتوریست‌ها- که به نمایش ماشین و فن‌آوری به آثار هنری اهمیت زیادی می‌داد- و کنستراکتویست‌ها که بر عناصر سازنده و شکل ظاهری آثار تأکید داشت نزدیکی دارد.

فیلم‌های مستند وی که انقلابی محسوب می‌شود عبارت است از: به پیش، شوروی و یک ششم جهان (۱۹۲۶م).

یکی از مطرح‌ترین فیلم‌های ورتوف مردی با دوربین است. در این فیلم قهرمان داستان‌های او یک انسان نیست بلکه فیلم‌بردار و «سینما-چشم» باهم هستند. در این فیلم وی بر رابطه با تماشاگر تأکید زیادی می‌کند.

فیلم دیگر وی با نام سمفونی زن باس (۱۹۳۱م) از عناصر واقعیت، صدا و موسیقی ساخته شده و به شکل یک سمفونی تصنیف شده است.

موفق‌ترین اثر «ورتوف» سه سرود برای لنین (۱۹۳۴م) است. همگی افکار ورتوف در

زمینه‌ی مونتاز و به قول خودش «غافلگیر کردن زندگی» در این فیلم معادل تصویری دارد.

لف کولشوف (۱۸۹۹-۱۹۷۰م): نظریات این فیلم‌ساز در زمینه‌ی مونتاز بسیار تأثیرگذار بوده است و در سال ۱۹۲۰م فیلمی بانام در جبهه‌ی سوخ که نیمه مستند است، ساخت.

عنصر حرکت در فیلم‌های او نقشی اساسی بازی می‌کند. یکی از نظرات اصلی او این بود که فیلم از کنار هم قرار دادن و مونتاز سکانس‌ها به‌وجود می‌آید.

وی یکی از پایه‌گذاران نظریه‌ی مونتاز است. کولشوف با ساختن فیلمی از تصاویر واحدی از «ماژوخین» هنرپیشه‌ی سینما و مونتاز دقیق آن‌ها با تصاویر دیگر در یک نوار سینمایی و نمایش دادن احساسات ماژوخین و برش مناسب تصاویر اهمیت مونتاز را نشان داد. کولشوف همچنین از سینمای امریکا و قواعد بازی «بیومکانیکی» میرهولد - پشستاز تئاتر روس - در زمینه‌ی حرکات بدن و بازی بازیگران الهام گرفته بود.

کولشوف فیلم‌های ماجراهای عجیب آقای وست در سرزمین بلشویک‌ها (۱۹۲۴م) و پرتو مرگ (۱۹۲۵م) را طبق نظریات خود ساخت. اما فیلمی که شاهکار سینمای او محسوب می‌شود، فیلم براساس قانون (۱۹۲۴م) است. این فیلم براساس نوول «جک لندن» نوشته شده است.

ماجرای این فیلم داستان سه نفر را روایت می‌کند که یکی از آن‌ها قاتل است. این سه نفر در کلبه‌ای به علت طغیان آب گرفتار می‌شوند و رابطه‌شان از همه جا قطع می‌شود. آب فرو می‌نشیند و حکم کیفر شخص قاتل اجرا می‌شود.

یکی دیگر از فیلم‌های تأثیرگذار او تسکین‌دهنده‌ی مرگ (۱۹۳۳م) نام گرفته که بر پایه‌ی زندگی «ا. هنری» داستان‌نویس مشهور ساخته شده است.

سرگنی میخائیلوویچ آیزنشتاین (۱۸۹۸-۱۹۴۸م): وی یکی از مهم‌ترین و ارزشمندترین کارگردانان سینمای شوروی و از مؤثرترین نظریه‌پردازان سینمای هنری در سطح جهان است. آیزنشتاین در ابتدا کار هنری خود را با تئاتر شروع کرد و از طریق آن وارد سینما شد. وی پس از چندی رییس «پرولت کولت» - الجمن فرهنگ

کارگری- شد. در زمانی که وی وارد هر صحنه‌ی تئاتر شد «پرولت کولت» پر از حرکات «پومکانیک» و آکروباتیک شده بود همچنین صحنه‌پردازی‌های آغازین آیزنشتاین در فیلم‌هایش متأثر از تئاتر بود.

وی در ابتدای ورودش به سینما و پس از ساختن فیلم کوتاهی نظریه‌ی «مونتاز جاذبه‌ها» را مطرح کرد.

وی درباره‌ی «جاذبه‌ها» خود این چنین گفته است: «هر لحظه‌ی تهاجمی تئاتری و هر عنصری که افکار و روان تماشاگر را تحت تأثیر قرار دهد.» او با «جاذبه‌ها» سعی داشت تماشاگر را هوشیار کند.

فیلم اعتصاب (۱۹۲۵م) آیزنشتاین با دو هدف از بین بردن شخصیت بورژوازی فیلم‌ها و تئاترها و قهرمان بودن مردم در فیلم پدید آمد. فیلم درباره‌ی مصیبت‌های طبقه‌ی کارگر و اعتصاب کارگردان بر علیه ظلمی است که بر آن‌ها می‌رود. این فیلم یک سکانس مشهور دارد و آن سکانس آخر فیلم است. جایی که قتل و کشتار کارگران با کشتن یک گاو تلفیق شده است. وی در این سکانس از نظریه‌ی مونتاز خود پیروی کرده است.

آیزنشتاین بعد از آن فیلم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵م) را ساخت که مشهورترین صحنه‌های سینمایی تاریخ سینما را در خود گنجانده است. وی در این فیلم درام انقلاب اکتبر و از هم پاشیدگی آن را با زبانی کلاسیک بیان می‌کند، این فیلم تراژیک پنج پرده دارد:

پرده‌ی اول: آدم‌ها و کرم‌ها، نمایش رویدادها، اوضاع و احوال بر فراز رزمناو، گوشت پر از کرم، هیجان و جنبش در میان ملوانان.

پرده‌ی دوم: درام بر عرشه‌ی کشتی، همه‌ی ملوانان بر عرشه، امتناع ملوانان از خوردن سوپ با گوشت پر از کرم، صحنه‌ی زیر سایبان، رفقا، امتناع از تیراندازی، شورش، تصفیه حساب با افسران.

پرده‌ی سوم: مرده‌ای فریاد می‌کشد، مه، جسد، داکولین چوک، در بندر اودسا، گریستن برای مرده، تظاهرات قیام‌کنندگان، پرچم سرخ افراشته می‌شود.

پرده‌ی چهارم: پله‌های بندر اودسا، پیمان برادری میان اهالی شهر و ملوانان رزمناو، فرستادگانی با مواد غذایی، قتل عام روی پله‌های بندر، تیراندازی رزمناو به مرکز

فرماندهی.

پرده‌ی پنجم: برخورد با دیگر کشتی‌های هم‌رزم، شب سرشار از انتظار، برخورد ماشین‌ها، رفقا، امتناع کشتی‌های هم‌رزم از تیراندازی؛ رزمناو با سرافرازی از میان کشتی‌ها عبور می‌کند.

مجموعه‌ی پرده‌ها در عین استقلال ساختمان واحد استواری را تشکیل می‌دهد. بزرگ‌ترین اثر «رزمناو پوتمکین» این است که هسته‌ی مرکزی فیلم یعنی «انقلاب» در فرصتی متناسب با انقلاب که فرمی پویاست جای داده شده است.

فیلم مشهور بعدی او اکتبر (۱۹۲۷م) است که «ده روزی که دنیا را تکان داد» نیز نام دارد. وی در این فیلم نیز از نوعی مونتاژ توصیفی و تداعی‌کننده استفاده می‌کند. فیلم اکتبر درباره‌ی حکومت هشت ماهه‌ی «کرنسکی» است. فیلم اکتبر را فیلمی به‌طور کامل «روشنفکرانه» می‌دانند که کارگردان در آن توانسته است خود را از قید و بند فیلم‌سازی سنتی و شکل بیان مستقیم افکار و عقاید رها کند.

فیلم خط مشی کلی یا قدیم و جدید آیزنشتاین، نشان می‌دهد که وی چگونه به یک زیبایی‌شناسی رئالیستی روایت‌پرداز رسیده است. وی در این فیلم از سکانس‌های جدایی استفاده کرده که به کمک نوعی مونتاژ که خود اسمش را مونتاژ تونال گذاشته آن‌ها را به هم پیوند داده است. مونتاژ تونال «هر ارتعاش روانی- فیزیکی» می‌تواند تصویر جدای مونتاژ شده را توصیف کند. آیزنشتاین در «قدیم و جدید» چگونگی ظلم و ستم قرار گرفتن عده‌ایی دهقان فقیر توسط یک بزرگ مالک ثروتمند را به خوبی به تصویر می‌کشد.

وسولد پودوفکین (۱۸۹۳-۱۹۵۳م): پودوفکین فیلم‌سازی هم‌طراز آیزنشتاین است با این تفاوت که فیلم‌های او حالتی شاعرانه و روایتی‌تر دارد و دارای قهرمانان فردی است. وی در هنگام ورود به سینما هنرپیشه و نویسنده بود. منتقدان فیلم‌های معروف او یعنی مادر (۱۹۲۶م) و فرجام سن پترزبورگ (۱۹۱۷م) را به ترتیب نقطه‌ی مقابل و قابل قیاس با رزمناو پوتمکین و اکتبر می‌دانند. «مادر» فیلمی است که لابه‌ای تخیلی و

فهرمانی فردی دارد. زبان ایزنشتاین در مقابل زبان پودوفکین عاطفی تر و داستانی تر است و تماشاگر را در احساسات خود سهیم می کند و نمی خواهد به او شناختی بدهد. فیلم مادر که با الهام از رمان ماکسیم گورکی و توسط «ناتان زارخی» نوشته شده در صحنه‌ای درخشان از مونتاز موازی استفاده می کند در هنگام نمایش تظاهرات، آب شدن یخ‌های متحرک نشان داده می شود و این موضوع به صورت شاه‌مایه‌ای تکرار می شود و به فیلم تحرک و قدرت می بخشد. زوایای دوربین در این فیلم موقعیت روانی بازیگرانش را به تصویر می کشد. منتقدان این فیلم را بیشتر از «رزمناو پوتمکین» می ستودند و اصلاً یکی از آن‌ها می گوید که «هنر سینمای شوروی شجره‌نامه‌ی خود را به طور عادی از فیلم «مادر» شروع می کند».

اما فیلم «فرجام سن پترزبورگ» وی نیز به یاد انقلاب اکتبر ۱۹۱۷م پدید آمده است. پودوفکین در این فیلم از مونتاز و فیلم برداری شاعرانه برای بیان مفاهیم ذهنی‌اش استفاده کرده است.

به غیر از این دو فیلم وی فیلمی دیگر به نام نواده‌ی چنگیز خان (با «توفان برفراز آسیا» (۱۹۲۸م) به نویسندگی «اسیپ بریک» ساخته که در آن نبوغ فیلم سازی خود را آشکار کرده است.

این فیلم بر قسمتی از جنگ‌های داخلی مغولستان در سال ۱۹۲۰م می پردازد. پودوفکین در سال ۱۹۲۹م در فیلم بابل جدید ساخته‌ی «کوزینتسف» و «تراوبرگ» به عنوان هنرپیشه‌ی اول به بازی پرداخت.

الکساندر داورنکو (۱۹۵۶-۱۸۹۴م): داورنکو در سال ۱۹۲۶م به سینما روی آورد. فیلم‌های او فیلم‌هایی شاعرانه و منعکس کننده‌ی مناظر اوکراین است.

سینمای کلاسیک آمریکا در دهه ۱۹۲۰م

دهه ۲۰ به دلایل زیر برای اقتصاد سینمای آمریکا، عصر گسترش بیش از اندازه امکانات داخلی و خارجی بود.

۱. در نتیجه جنگ جهانی اول ورود فیلم اروپایی به امریکا متوقف شد در حالی که فیلم‌های امریکایی وارد بازارهای اروپا می‌شد.

۲. بر اثر افزایش فروش، شرکت‌های بزرگ فیلم‌سازی در امریکا قدرت گرفتند و کشمکش‌ها و رقابت‌های درونی سازمان‌های متعدد تولیدی و پخش‌کننده باعث همبستگی‌های گسترده‌ایی بین آن‌ها شد. این شرکت‌ها عبارت بودند از فاکس، برادران وارنر، پارامونت، یونیورسال، یونایتد آرتیستز، فرن نشنال، مترو گلدوین مایر. این شرکت‌ها برای افزایش و تضمین فروش خود به عضویت سازمان‌های پخش و گروه‌های سینمایی درمی‌آمدند.

۳. در میان سال‌های ۲۸-۱۹۲۰م هزینه‌های تولید فیلم بسیار افزایش یافت و شرکت‌های بزرگ برای موفقیت در رقابت فروش ناچار به سرمایه‌گذاری بیشتری شدند. از آنجا که رشد هزینه‌ها به مراتب بیشتر از سودی بود که از این راه به دست می‌آمد، بنابراین سینماگران از سرمایه‌گذاران و بانک‌ها کمک طلبیدند. تا سال ۱۹۲۵م بانک‌ها اکثریت سهام سازمان‌های بزرگ تولیدی را تصاحب کردند. به این ترتیب سرمایه‌های هنگفتی به درون اقتصاد سینما تزریق شد و بر رونق آن افزود.

این دلایل سبب شکوفایی اقتصادی سینما در اوایل دهه ۲۰ شد. البته این شکوفایی پس از مدتی دردسرهایی را برای سینما پدید آورد. اولین دردسر وقتی تولید شد که بانک‌ها بیشترین سهام سینما را تصاحب کردند. آن‌ها برای سود بیشتر شروع به کلی‌سازی کردند به این ترتیب سینمایی فرموله پدید آمد. از طرفی جذابیت‌های سینمایی همچون ستارگان و صحنه‌های غیراخلاقی و توصیف زندگی از زبان آن‌ها و الگوبرداری از سکنتات آنان سبب به وجود آمدن سازمان‌هایی برای نظارت و سانسور فیلم‌ها شد. از مهم‌ترین این سازمان‌ها M. P. P. D. A.

(Motion Pictures Producers and Distributers of America)

و سازمان هیز (Wiu.H.Hays) بود که به M. P. A معروف شد و در سال ۱۹۴۵م تاسیس شد. در این دوره تسلط کارگردانان به پایان رسید و آن‌ها براساس ژانر اولین

فیلم موفق خود دسته‌بندی شده و شرکت‌های مختلف برای هر ژانر از کارگردان مطرح آن استفاده می‌کردند. مثل ارنست لوییج برای کمدی‌های نیش‌دار و گمراه‌کننده / مروین لروی برای فیلم‌های گانگستری / جان فورد برای وسترون / ویلیام وایلر برای فیلم‌های روانی / آلفرد هیچکاک برای فیلم‌های جنایی / و وینسنت می‌نلی برای فیلم‌های موزیکال به کار گرفته می‌شدند.

– البته برخی از کارگردانان نیز با زیرکی قبل از گرفتار شدن در این ورطه سعی کردند تا فیلم‌های خود را براساس نیاز بازار بسازند. یکی از آن‌ها «سیسل. ب. دومیل میل» بود نخستین فیلم او یک وسترون به نام «سوخ پوست» در سال ۱۹۱۴م بود که فروش خوبی داشت و او بلافاصله چند فیلم به همین شیوه ساخت. فیلم معروف بعدی او «کارمن» در سال ۱۹۱۵م بود که براساس نمایش‌نامه کارمن ساخته شد. امریکایی کوچک (۱۹۱۷م) و زمزمه سرایندگان (۱۹۱۸م) را ساخت. او پس از ساخت انواع فیلم‌ها به این نتیجه رسید که تماشاگران علاقه خاصی به فیلم‌های شهوت‌انگیز دارند. این فیلم‌ها پستی و بلندی‌های زندگی صاحبان ثروت‌های افسانه‌ای و راه و رسم شکوه و جلال زندگی آن‌ها را نشان می‌داد و مردم طبقه متوسط را که تشنه دانستن این مسایل بودند به سالن‌ها می‌کشاند. دومیل کارگردان «عصر جاز» لقب گرفت و اخلاق جدید، درهم شکستن قراردادهای اخلاقی جامعه امریکایی پس از جنگ و لذت‌جویی بی‌قید و شرط را در فیلم‌هایش به نمایش گذاشت. پس از مخالفت‌هایی که ادارات سانسور با فیلم‌هایش کردند او فیلم «احکام دهگانه» (۱۹۲۲م) را ساخت که به زندگی حضرت موسی و ده فرمانش می‌پرداخت.

– کارگردان باسابقه دیگری که از امریکا آمد و شان هنری خود را حفظ کرد ارنست لوییج بود. او می‌دانست که امریکا ملتی در حال صعود است و با این ایدئولوژی فیلم می‌ساخت. او استاد صنعت ایجاز بود و نظر زیرکانه خود را درباره راه و رسم جهان در یک صحنه شوخی‌آمیز کوتاه خلاصه می‌کرد. مهمترین فیلم‌های او بهشت ممنوع (۱۹۲۴م)، بادبزن خانم ویندرمیر (۱۹۲۵م) و حلقه ازدواج (۱۹۲۴م) نام

دارد؛ او همچنین در استفاده از دکور مهارت خاصی داشت و در و پنجره، پلکان و... در فیلم‌های او نقش اساسی یافتند. همچنین او از صدا نیز بهترین استفاده را در فیلم‌هایش می‌کرد. از دیگر فیلم‌های معروف او می‌توان به دره عشق (۱۹۲۹م)، مونت کارلو (۱۹۳۰م)، ستوان خندان (۱۹۳۱م)، گرفتاری در بهشت (۱۹۳۲م)، هشتمین همسر ریش آبی (۱۹۳۸م)، نینوچکا (۱۹۳۹م) و بودن یا نبودن (۱۹۴۲م) اشاره کرد.

- رابرت. جی. فلاهرتی از (۱۹۵۱-۱۸۸۴م) طی سه دهه تنها پنج فیلم بلند ساخت. نانوک شمالی (۱۹۲۲م)، مورنا (۱۹۲۴م)، مردی از آران (۱۹۳۴م)، سرزمین (۱۹۴۲م) و داستان لونی‌زیانا (۱۹۴۸م) از این جمله است. همچنین او یک فیلم را به همراه و. اس. وان دایک و دو فیلم به نام‌های سایه‌های سفید دریای جنوب (۱۹۲۸م) و حرمت (۱۹۳۱م) را به همراه مورنائو کارگردانی کرد. او در فیلم‌های همواره مبارزه انسان با طبیعت را مدنظر داشت که موضوع اولین فیلمش نانوک شمالی هم است. نانوک شمالی سرگذشت یک اسکیمو به نام نانوک است که به مبارزه قهرمانانه‌ای علیه سرما، باد، دشت‌های وسیع و یخ‌های سخت دست می‌زند. مورنا سرگذشت جوانی از جزیره‌نشینان دریای جنوب است که باید آیین خالکوبی را انجام دهد تا بتواند برای زندگی در دریا برگزیده شود.

مردی از آران داستان زندگی ساکنان یکی از جزایر ایرلند در آتلانتیک است که غذای خود را از دریا و صخره‌های سخت به دست می‌آورند.

داستان لونی‌زیانا درباره کارکنان فنی یک شرکت نفتی در بیابان‌های دلتای رودخانه می‌سی‌سی‌پی است که در طول نصب یک دستگاه حفاری با جوانی روبه‌رو می‌شوند که با ایزاری ابتدایی همانند نانوک سوسمار صید می‌کند.

سرزمین تنها فیلم اوست که به زندگی متمدن می‌پردازد و شرایط زندگی در سازمان‌های بزرگ کشاورزی امریکا و فساد و تباهی آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. همه فیلم‌های فلاهرتی توصیف زندگی قهرمان در حال مبارزه و پیروزی او بر طبیعت است. در این فیلم‌ها این مبارزه شرافتمندانه است و دنیای سالم و پاک طبیعت را در برابر دنیای صنعتی به نمایش می‌گذارد.

- کینتک ویدور (۱۹۸۲-۱۸۹۴م) کارگردان دیگر این دوره است که با فیلم جمعیت (۱۹۲۸م) به شهرت رسید. او متخصص درام‌های قشرهای میانی جامعه بود که با بودجه‌ای اندک، فیلم‌هایی درباره ساکنان شهرهای کوچک آمریکا می‌ساخت. او در این فیلم متأثر از فیلم‌سازان آلمانی دوران خودش بود. در کارش از تحرک فوق‌العاده دوربین و دکورهای فراوان بهره می‌برد. هاله لویا (۱۹۲۹م) اولین فیلم تجاری ناطق و موفق ویدور است. در این فیلم سیاه‌پوستان ایالات جنوبی در موقعیت‌هایی مانند ازدواج، مراسم مذهبی، غسل تعمید و کار در مزارع پنبه دیده می‌شوند. او تنها در دو فیلم خود موضوع اقتصادی یعنی بیکاری عمومی را مطرح کرده و چاره آن را بازگشت به زمین کشاورزی توصیف می‌کند. در این فیلم او تحت تأثیر مکتب روسی قرار داشت. آخرین فیلم بااهمیت او در سال ۱۹۳۸م ساخته شد که تحت تأثیر مکتب سینمای انگلیس قرار داشت. پس از شکست تجاری این فیلم‌ها او به کار ساختن فیلم‌های عادی پرداخت. جدال در آفتاب (۱۹۴۶م) و جنگ و صلح (۱۹۵۶م) از این جمله است.

یوزف فن اشتربنرگ (۱۹۶۹-۱۸۹۴م) پس از جنگ جهانی اول به آمریکا آمد. شکارچیان خوشبختی (۱۹۲۵م) و بار انداز نیویورک (۱۹۲۸م) فیلم‌های معروف او هستند. فیلم‌پرداری آرام و استفاده از سمبول‌ها و لحن تقدیرگرا از مشخصات فیلم‌های اوست. انگیزه‌ها، تحرکات و قصه‌های او تحت تأثیر حالات شاعرانه، مونتاز، دکور، نورپردازی و فیلم‌پردازی است. بهترین فیلم او دنیای زیرزمین (۱۹۲۷م) نام دارد که یک فیلم گانگستری است.

داستان‌های ملودرام، دکورهای ناتورالیستی و فضای نمادین فیلم‌های او تقدیرگرایی بدبینانه و سیاهی را نشان می‌دهد که حاصل پیوند فیلم‌های ناتورالیستی آلمانی با فیلم‌های است که بعدها به فیلم نوآر ختم شدند. نخستین فیلم ناطق او به نام فرشته آبی (۱۹۳۰م) که در آلمان ساخته شد. دیگر فیلم‌های او مراکش (۱۹۳۲م)، شانک‌های اکسپرس (۱۹۳۲م)، ملکه سرخ (۱۹۳۴م) و شیطان (۱۹۳۵م) هستند.

- اریش فن اشتروهایم (۱۹۵۷-۱۸۸۵م) ابتدا به عنوان بازیگر وارد سینما شد و در فیلم‌هایی از گریفیث مانند تولد یک ملت، تعصب و... بازی کرد. پس از شهرت در

بازیگری به کارگردانی روی آورد. پس از چند فیلم کوتاه و بلند او سه‌گانه خود را ساخت. شوهران کور (۱۹۱۸م)، جواز عبور شیطان (۱۹۲۰م) و زنان ابله (۱۹۲۱م) که هر سه درام خیانت‌های زناشویی است. هر سه داستان در اروپا اتفاق می‌افتد و در هر سه یک زن آمریکایی توسط مردی با تیپ اروپایی و عاشق‌پیشه به شوهرش خیانت می‌کند یا وادار به خیانت می‌شود. زنان آمریکایی در این سه فیلم به زنان فیلم‌های گریفیث شباهت فراوانی دارند اما در فیلم‌های گریفیث این زنان ساده‌لوح و معصوم و بی‌گناهند در حالی که در فیلم‌های اشتروهایم این زنان قربانی محدودیت‌هایی هستند که جامعه مردان مسبب آن است. در دومین مرحله کاریش اشتروهایم پنج فیلم چرخ و فلک (۱۹۲۳م)، بیوه خندان (۱۹۲۵م)، مارش عروسی (۱۹۲۸م)، ماه عسل (۱۹۲۹م) و ملکه کلی (۱۹۲۸م) را می‌سازد. در این فیلم‌ها به تحقیر مسایل شهوانی در خانواده‌های اشرافی پیش از جنگ اروپا می‌پردازد. این فیلم‌ها داستان‌های مشابهی دارند از مردهای اشرافی که دلبسته دخترانی از طبقات پایین می‌شوند اما فشارهای اقتصادی و اجتماعی مانع ازدواج آن‌هاست. از ده فیلم اشتروهایم فقط داستان فیلم‌های حرص (۱۹۲۴م) و راهپیمایی در برادوی (۱۹۳۳م) در آمریکا ساخته شده است.

چارلز چاپلین: در سال‌های دهه ۲۰ چارلز چاپلین به ساختن فیلم بلند روی آورد. او دست از کمدی‌های بیهوده و پرحادثه در شرکت مک‌سنت برداشت و از یک شخصیت خودخواه و عقب‌افتاده در فیلم‌های کمیک استریپ به شخصیتی پیچیده و پرتناقض در فیلم‌های خودش بدل شد. ژان میتری در این باره می‌گوید: «اراده معطوف به قدرت و آرزوی فداکاری نسبت به موجود دلخواه، عشق به ممنوع و تحقیر غیر خود یا کم ارزش پنداشتن دیگری، عقده برتری، عقده حقارت، لذت انتقام و نیاز به از خود گذشتن او را به یک اندازه به سوی خود جلب می‌کند.»

چارلی در آثارش انسانی واقعیت‌گراست در حالی که در گذشته کاریش امکان چنین تصویری سخت بود. او تا سال ۱۹۲۲م برای شرکت فرست نشنال کار می‌کرد و فیلم‌های مختلفی از جمله زندگی سگ و پیش‌فنگ (۱۹۱۹م) را ساخت. سپس در (۱۹۲۱م) اولین فیلم بلند خود به نام «پسر بچه» را ساخت. سپس دو فیلم کوتاه تنبل کلاسی (۱۹۲۱م)، روز پرداخت (۱۹۲۲م) را ساخت و با ساخت «زائر» (۱۹۲۲م) بار دیگر به فیلم بلند روی آورد.

در فیلم پسر بچه او در مبارزه با محیط خصمانه زندگی، ترس از پلیس، زن صاحب‌خانه و ماموران برای نخستین بار به میل و رغبت خود تن به خواری می‌دهد. به‌صورت اجتماعی چاپلین و گرایش و دل‌بستگی او به طبقه محروم در مقایسه با سایر آثار او ژرفای بیشتری می‌یابد. از این پس در فیلم‌های او این مضمون به چشم می‌خورد که در پس بی‌اعتباری هر چیز بی‌اعتباری جامعه نهفته است.

چاپلین در سال (۱۹۱۹م) با همکاری مری پیک فورد، داگلاس فیربنکس و د. و. گریفیث شرکت یونایتد آرتیست را بنیاد گذاشت. او از (۱۹۲۳م) تا سالی که مجبور به ترک امریکا شد همه فیلم‌هایش را در این شرکت ساخت. او تا پایان دوران سینمای صامت سه فیلم برای این شرکت ساخت. بانویی از پاریس (۱۹۲۳م)، جویندگان طلا (۱۹۲۵م) و سیرک (۱۹۲۸م). فیلم بانویی از پاریس تنها فیلم اوست که در آن نقش اول را ندارد. مهمترین فیلم چارلی در این سال‌ها جویندگان طلا است. این فیلم با این‌که اشارات فراوانی به سایر آثار قبلی چاپلین دارد اما یک تفاوت اساسی با آن‌ها دارد. در این فیلم دیدگاه تراژدی-کمیک بیشتر در درون آدمی است. چاپلین برای خلق دنیای فیلم‌هایش از فیلم‌بردار خود رولی توترو می‌خواست نورپردازی و فیلم‌برداری‌اش بی‌تکلف باشد و از به‌کارگرفتن رنگ و پرده عریض ابا داشت. چاپلین همواره می‌کوشید تا به حرکات خود در جلوی دوربین وزن ریتمیک و رقص مانندی ببخشد. او حتی در فیلم‌های بسیار واقع‌گرایانه‌اش نیز این کار را ادامه می‌دهد. او در رقص بر واقعیات حقیر پیروز می‌شود و از این رو این‌گونه صحنه‌ها اغلب صحنه‌های رویایی هستند. به‌طور مثال در پسر بچه باله فرشتگان و در جویندگان طلا رقص نانوک از این جمله است. خنده‌ای که تماشاگر از دیدن کارهای او سر می‌دهد خنده پیروزی قربانیانی است که بر چهره خشونت سیلی می‌زنند.

کمدین‌های بزرگ

هک سنت میان سال‌های ۱۹۱۲م تا ۱۹۱۷م سینما کمدی را در امریکا پایه‌گذاری کرد. او سنت سیرک‌بازی دلقک‌های وارسته و نمایش‌های تئاتری را با تجربیات قبلی

خود از فیلم‌های گریفیث درهم آمیخت و صنف کم‌دین‌های سینمایی آمریکا را آفرید. چاپلین در میان بازیگران او برجسته‌ترین به حساب می‌آمد. او شخصیت چارلی را از کار برای مک‌سنت خلق کرد و سپس در جهان فیلم‌های خود به چارلی هویت مستقل و تکامل یافته‌ای بخشید. باستر کیتن (۱۹۶۶ - ۱۸۹۵م) از دیگر کم‌دین‌هایی بود که نزد مک‌سنت به شکوفایی رسید و شیوه منحصر به فرد خود را آفرید. آثار اصلی او ۱۰ فیلم صامت است که آن‌ها را در میان سال‌های ۱۹۲۶م تا ۱۹۳۳م ساخته است. مهمان‌نوازی ما (۱۹۲۳م)، شرلوک جونپور (۱۹۲۴م)، دریانورد (۱۹۲۴م)، ژنرال (۱۹۲۶م) و کشتی بخار جونپور (۱۹۲۶م) از مهمترین آن‌هاست. کیتن در فیلم‌هایش همواره به صورت چهره سنگی و مردی که هرگز نمی‌خندد ظاهر می‌شد. البته این چهره سنگی نمایشگر بی‌تفاوتی و بی‌اعتنایی او نیست بلکه از آرامش و تمرکز او نشأت می‌گیرد. دنیای تکنولوژیک با کیتن از در دشمنی درمی‌آید اما او با جثه ضعیف و کوچک خود از حوادث به نفع خود استفاده کرده و قادر به مهار دشمن می‌شود. در فیلم ژنرال او به تنهایی یک لوکوموتیو را از میان جبهه‌های جنگ داخلی به این سو و آن سو راند و در جنگ با جنوبی‌ها پیروز شد. چهره او در تاریخ آمریکا با چهره لینکلن مقایسه می‌شود. او یک وسترن در دنیای مدرن است که عاقبت بر مشکلات فائق می‌آید. همچنین کیتن از تصاویر دنیای واقعی و طبیعت خارج از شهری در فیلم‌هایش استفاده می‌کند، برعکس چاپلین که همواره در محیط شهری و در میان در و دیوارهای شهر فیلم می‌سازد. پس از ظهور سینمای ناطق کیتن بسیار کم کار شد و از ۱۹۳۳م تنها در چند فیلم نقش‌های کوتاهی گرفت.

هارولد لوی (۱۹۷۱-۱۸۹۳م) در کنار چاپلین و کیتن که بعدها سینمای مستقل خود را پدید آوردند، هارولد لوی از دیگر شاگردان مک‌سنت بود که به عنوان هنرپیشه در بسیاری از فیلم‌ها بازی می‌کرد. او پس از ۱۹۲۱م در معروف‌ترین فیلم‌هایش مانند کودک مادرپرست (۱۹۲۲م)، سر آخر، اطمینان (۱۹۲۳م) و لوآموز (۱۹۲۵م) بازی کرد. او درست در نقطه مقابل کیتن قرار دارد و آدمی خوش‌بین و سازشکار است. شخصیت ویژه‌ای که او خلق کرد مرد جوانی بود که به قراردادهای

زندگی اجتماعی توجه خاصی دارد اما در اجرای آن‌ها بسیار بی‌دست و پا و ناشی است. خنده‌ای که او ایجاد می‌کرد خنده تفاهم اجتماعی بود. او گرچه بسیار بی‌دست و پا بود و همه کارها را به ظاهر خراب می‌کرد اما در نهایت با تمجید و احترام همه کسانی روبرو می‌شد که او را توهین یا تحقیر می‌کردند.

هری لنگدون (۱۹۴۴-۱۸۸۴م) نیز هنرپیشه بود. در سال ۱۹۲۳م فرانک کاپرا کارگردان اصلی کارهای او شد و هم او بود که شخصیت وی را شکل بخشید پس از آن لنگدون، مک سنت را ترک کرد و با کاپرا همکاری کرد دو فیلم *مرد قوی* (۱۹۲۶م) و *شلوار بند* (۱۹۲۷م) حاصل این همکاری که شهرت و افتخار زیادی برای لنگدون به ارمغان آورد. قهرمانانی که لنگدون نقش آن‌ها را بازی می‌کرد رفتارهایی کودکانه و غیراخلاقی داشتند و به کمک اقبال از مهلکه نجات می‌یافتند. پیسزاری از زنان، کودکانه بودن قواعد بازرسی، وحشیگری و تمادهای روانشناسانه همه و همه از نشانه‌های بارز قهرمان در آثار لنگدون است.

در میان کم‌دین‌های بزرگ دهه ۲۰ همچنین می‌توان به استنلی لاول (۱۹۶۵-۱۸۹۰م) و الیور هاردی (۱۹۵۷-۱۸۹۲م) اشاره کرد. بهترین آثار آن‌ها *سوپ مرغابی* (۱۹۲۷م)، *نبرد قرن: دو ملوان* (۱۹۲۸م) و *شغل مهم* (۱۹۲۹م) است. آن‌ها دو دوست خیرخواه هستند که مرتباً بر علیه یکدیگر کار می‌کنند. آن‌ها برخلاف دیگر شخصیت‌های مک‌سنت ضد اخلاقی نیستند. خودخواه نیستند و برای نجات دیگران فداکاری می‌کنند. هرج و مرجی که آن‌ها راه می‌اندازند به نوعی عکس‌العملی خود به خودی نسبت به اتفاقات پیرامون است. پس از بررسی سینما دهه ۲۰ میلادی به سراغ دهه بعد و وضعیت سینمای جهان می‌رویم.

۱۹۳۰ - ۱۹۲۰م

سینمای آلمان پیش از هیتلر و در روزگار وی:

در سال ۱۹۳۰م سینمای ناطق در بیشتر کشورها پذیرفته شده بود. سینمای ناطق و بحران‌های اقتصادی دهه ۳۰ با پی‌آمدهای سیاسی خود بر سینمای دهه ۳۰ تاثیر شگرفی گذاشت. سینمای ناطق سبب شد سینمای فرانسه که استقلال خود را در خلال جنگ جهانی اول از دست داده بود دوباره آن را به دست آورد. سینمای آلمان از چیرگی بیگانه آزاد شد اما با گرفتار شدن در چنگال دیکتاتوری سیاسی حاکم بر کشور سرنوشت دیگری یافت. سینمای انگلستان و ایتالیا به دنبال بازسازی اقتصادی مجدد خود رفتند. بحران اقتصادی امریکا درست به اندازه سینمای اروپا زیان رساند. با شروع بحران اقتصادی، تعداد سینماها کاهش چشم‌گیری یافت. البته چون این کاهش در اروپا و امریکا به صورت هم‌زمان بود بنابراین جابه‌جایی قدرتی صورت نگرفت.

بحران اقتصادی همان‌طور که سبب تغییر فضای اقتصادی سینما شد، حال و هوای آن را نیز تغییر داد. خوش‌بینی سبک‌سرانه سال‌های گسترش جای خود را به واقعیت‌گرایی سپرد. واقعیت‌گرایی در سینما تا سال ۱۹۳۲م ابتدا در آلمان و بعدها در امریکا فرانسه و انگلستان شکوفا شد.

صدا امکانات گسترده‌تری را برای بیان واقعیت‌ها ممکن ساخت. گفت‌وگو و موسیقی و بیش از همه افکت نه تنها حالت تزینی در فیلم داشت بلکه به شکلی مکمل به کار می‌رفت. ترکیب صوت و تصویر امکان تغییرهای گوناگونی را فراهم آورد.

سینمای آلمان

سینمای آلمان سال‌ها در برابر استفاده از صدا مقاومت کرد. اما پس از این‌که هالیوود صدا را پذیرفت آلمانی‌ها نیز آن را پذیرفتند. در سال‌های ۳۰-۱۹۲۹م بحران اقتصادی سبب شد تا تعداد سینماها بسیار کم شده و هزینه‌های تولید و نمایش فیلم کاهش یابد. شرکت‌های بزرگ سینمایی نیز با علاقه و توجهی که نازی‌ها به سینما به عنوان یک رسانه تبلیغی داشتند مواجه شدند. نازی‌ها پایه‌های یک نظام کنترل‌کننده

سیاسی را گذاشتند که قوانین سانسور را به همه فیلم‌ها تحمیل می‌کرد و از نوشتن فیلم‌نامه تا تولید کل اثر بر آن نظارت کرد.

میان سال‌های ۳۲- ۱۹۳۰م فیلم‌های هنری در آلمان دوباره شکوفا شد. ناامنی اقتصادی سیاسی و اجتماعی مانند سال‌های ۲۴- ۱۹۲۰م سبب پیدایش فیلم‌های هنری و همچنین کیفیت آن‌ها نیز بهتر از سال‌های قبل شد. در سال‌های دهه ۲۰ مضمون فیلم‌ها بیشتر اکسپرسیونیستی و مجلسی بود اما فیلم‌های دهه ۳۰ بیشتر وابسته به نهضت رئالیسم نوین بود. فریتس لانگ کارگردانی است که با ساخت فیلم‌های M (۱۹۳۰م) و وصیت‌نامه دکتر مابوزه (۱۹۳۳م) پیوند خویش را با ژانر اکسپرسیونیست کلاسیک حفظ کرد. در فیلم M اثر فریتس لانگ تاثیر برشت و فیلم مطب دکتر کالیگاری به‌طور آشکار نمایان است. یوزف فون اشترنبرگ تنها کارگردانی است که با ساخت فیلم فروشته آبی (۱۹۳۰م) همچنان به سینمای اکسپرسیونیستی و مجلسی وفادار ماند. گنورک ویلهلم پابست در سال‌های ۳۱- ۱۹۳۰م سه فیلم مهم ساخت. این فیلم‌ها عبارت است از جبهه غرب ۱۹۱۸ ساخته سال (۱۹۳۰م)، رفاقت ساخته (۱۹۳۱م) و فیلم دیگرش دن کیشوت (۱۹۳۳م) است.

نازی‌ها به درستی دریافته بودند که سینما هنگامی می‌تواند با اثر بخشی بیشتری در جهت هدف‌های آنان موثر یفتد که در قالب داستان‌های تفریحی غیرسیاسی عرضه یا در داستان‌های مشابه تاریخی بیان شود. سینمای عصر نازیسم تنها در یک نمونه توانست سینمای آلمان را از نظر ظاهر از محدوده سرمشق‌های دوره جمهوری فراتر برد.

لنی ریفنشتال در ابتدا بازیگر فیلم‌های دیگران بود. فیلم نور آبی (۱۹۳۲م) را به عنوان اولین اثرش کارگردانی کرد. پیروزی اراده (۱۹۳۵م) فیلم بلندی درباره اجتماع حزبی سال ۱۹۳۴م نازی بود. همچنین او فیلم المپیک (۱۹۳۸م) را از المپیک ۱۹۳۶ در آلمان ساخت. این فیلم بسیار ریتیمیک و اسطوره‌ای ساخته شده است. در تدوین آن از اصول فیلم‌های روتمان استفاده شده است. برش مایل، جاذبه نسبت به قشر متحرک و بی‌توجهی نسبت به محتوا در این اثر از ریفنشتال و سمفونی شهر بزرگ اثر والتر روتمان توسط متفقدان مشابه قلمداد شده است. تنها تفاوت عمده روش تدوین دو فیلم مرکزگرایی آثار ریفنشتال است که در قالب پیشوا پدیدار می‌شود. (در همه فیلم‌های ریفنشتال هیتلر نقش مرکزی دارد.)

رنالیسیم شاعرانه در فرانسه

در آستانه نفوذ و توسعه سینمای ناطق امریکا در فرانسه، موسسه گومون در سال ۱۹۲۸م نخستین برنامه‌ریزی‌های خود را در زمینه تولید فیلم‌های ناطق عرضه کرد، اما روش فنی آن ناقص می‌نمود و البته بسیاری از فیلم‌سازان فرانسوی نیز با آن مشکل داشتند و مخالفت می‌کردند. با استقبال فراوان مردم از فیلم‌های ناطق سینمای فرانسه نیز به این خواست تماشاگران گردن نهاد. صداگذاری فیلم‌ها در فرانسه که فاقد سیستم کامل صوتی برای فیلم‌ها بود در ابتدا هزینه‌های تولید را بسیار بالا برد و تنها تراست‌های بزرگ سینمایی قادر به ادامه فعالیت بودند، بنابراین پس از طی دوران رشد و شکوفایی دهه ۲۰ سینمای فرانسه دچار سرخوردگی شد.

درآمد سینماهای پاریس از ۳۲-۱۹۲۸م ابتدا افزایش یافت اما از ۳۵-۱۹۳۲م رو به کاستی نهاد و از آن پس تا ۱۹۳۷م دوباره سیر صعودی خود را طی کرد. پس از ۱۹۳۵م سینمای فرانسه دوباره رونق یافت و گرایش به واقعیت، انتقاد شدید اجتماعی همراه با نوعی بدبینی از ویژگی‌های بیشتر فیلم‌های این دوره شد.

ژان ویگو (۳۴-۱۹۰۵م) یکی از بزرگ‌ترین استعدادهای سینمای فرانسه بود. آثار او منعکس‌کننده تحول موج سینمای پیشرو دوران صامت به رنالیسم انتقادی دهه ۳۰ است. اولین فیلم او مستندی به نام درباره نیس (۱۹۲۹م) است. این فیلم ساخته و پرداخته مونتاز بود که تصاویر آن فقط در تضاد با یکدیگر معنی و مفهوم پیدا می‌کرد. فیلم بعدی او نمره اخلاق صفر (۱۹۳۱م) این فیلم با الهام از سبک مستند انتقادی نشان می‌دهد که عاقبت دانش‌آموزان در برابر نظام حاکم سر به شورش می‌گذارند. این فیلم که در برابر همه نهادهای قدرت همچون کلیسا، پلیس و مدرسه به مبارزه برمی‌خیزد بلافاصله پس از نمایش توسط سانسور فرانسه توقیف شد و پس از سال ۱۹۴۵م بار دیگر نمایش یافت. فیلم آتلانت (۱۹۳۴م) آخرین فیلم ویگو است که مانند فیلم نمره اخلاق صفر از رنالیسم شاعرانه‌ای برخوردار است و طنز گزنده‌ای در آن موج می‌زند.

رنه کلر که ابتدا با سینمای ناطق مشکل داشت دیدگاه خود را تغییر داد و توانست در سینمای دهه ۳۰ فرانسه تأثیر عمیقی بگذارد. او که در سینمای صامت بسیار موفق

بود و از طنزی مضحک در المارش بهره می‌برد از امکانات سینمای ناطق به این شکل بهره می‌گرفت.

۱. گفت‌وگوها را به صورت ترانه و آواز درمی‌آورد.

۲. شخصیت‌های فیلم اغلب خود را به صورت آواز معرفی می‌کردند.

فیلم‌های زیر بام‌های پاریس (۱۹۲۹م)، میلیون (۱۹۳۱م) و آزادی از آن ماست (۱۹۳۱م) از معروف‌ترین فیلم‌های اوست. او همواره در فیلم‌هایش سلطه دنیای ماشینی و مدرن را بر زندگی انسان با شوخی‌هایش به مسخره می‌گرفت.

ژاک فدر کارگردان دیگر فرانسوی بود که فیلم‌های ارزنده‌ایی در سال‌های سینمای صامت ساخت. اولین فیلم او به نام کرنیبل (۱۹۲۳م) بود و فیلم‌های بعدی او بیشتر موضعی روانی داشتند. صورت بچه‌ها (۱۹۲۵م)، کارمن (۱۹۲۶م) و تروز راکن (۱۹۲۸م) را با الهامات رئالیستی ساخت و فیلم آخر از روی رمان زولا با همین نام ساخته شده است. سپس او به امریکا رفت و بین سال‌های ۳۱-۱۹۲۹م پنج فیلم در آنجا ساخت و بار دیگر به فرانسه بازگشت و نخستین اثر شخصی خود را به نام بازی بزرگ (۱۹۳۴م) را ساخت.

مارسل کارنه و چند کارگردان سرشناس دیگر همچون رفوار در حوالی سال ۱۹۳۵م عصر جدیدی را در سینمای فرانسه رقم زدند. در آثار آن‌ها یک دیدگاه مشترک وجود دارد و از بیانی رئالیستی خبر می‌دهد.

مرجع شمردن آن سوی تاریخ زندگی، علاقه و توجه به محرومان، توجه به مسایل اجتماعی و به ویژه تعارض‌های میان فرد و جامعه و تجزیه و تحلیل افراد در محیط‌های خاص از مشخصات این فیلم‌هاست. از آنجا که تاریخ دهه ۳۰ تاریخ انتقاد اجتماعی و رادیکال شدن دیدگاه‌های سیاسی بود، کارگردانان این دوره با دیدگاهی رمانتیک و فانتورالیستی فیلم می‌ساختند. این مساله واکنش آنان را به بحران اقتصادی جهان و تضادهای درونی حاصل از آن در جامعه نشان می‌دهد.

مارسل کارنه که خود دستیار ژاک فدر بود اولین فیلم دلخواه خود را به نام درام خنده‌دار (۱۹۳۷م) ساخت. ساحل مه‌آلود (۱۹۳۸م)، روز آغاز می‌شود (۱۹۳۹م) فیلم‌هایی هستند که در آن کارنه دنیا را به دو دسته خیر و شر تقسیم می‌کند.

ژان رنوار کارگردان معروف دهه ۳۰ فرانسه است. اگر رنه کلر کارگردانی طنزپرداز و مارسل کارنه کارگردانی رمانتیک به حساب آیند، باید پذیرفت که رنوار یک رئالیست است. فیلم‌های او درباره روابط اجتماعی سخن می‌گوید و اغلب امپرسیونیستی است. سینمای سال‌های قبل از جنگ فرانسه در آثار رنوار، غنی‌ترین شکل بیان خود را یافته بود. رنوار ابتدا فیلم دختر آب (۱۹۲۴م) و سپس فیلم دختر کوچولوی کبریت فروش (۱۹۲۸م) را ساخت. او در این دو فیلم تحت‌تأثیر آوانگاردها که در آن زمان در فرانسه رشد یافته بود قرار داشت. فیلم فانا (۱۹۲۶م) را براساس رمان امیل زولا در آلمان ساخت. اما مهمترین فیلم‌های او چهارراه (۱۹۳۲م)، مادام بوواری (۱۹۳۴م) و نجات بودو (۱۹۳۲م) است. رنوار در این فیلم‌ها استعداد خود در پدید آوردن میزانش‌های ریتمیک، بازیگران و ترسیم دقیق محیط به اثبات رساند. او در ۱۹۳۶م فیلم در اعماق را براساس کتاب پناهگاه شب اثر ماکسیم گورکی ساخت. عاقبت او یکی از مهمترین فیلم‌های خود توهم بزرگ (۱۹۳۷م) را ساخت که در آن مساله تضاد طبقاتی به خوبی آشکار است. سپس در ۱۹۳۹م فیلم قاعده‌بازی را ساخت که شاهکار او به حساب می‌آید.

طلوع فیلم‌های مستند انگلیسی

سینمای انگلستان بدون هیچ دستاوردی دوره صامت را پشت سر گذاشت. در سال ۱۹۲۷م دولت انگلیس برای حمایت از تولیدات داخلی، امتیاز توزیع فیلم‌های پرسود هالیوود را تنها به شرکت‌هایی می‌سپرد که فیلم انگلیسی تولید می‌کردند. به این ترتیب از مرگ سینمای انگلیس جلوگیری کرد. در سال ۱۹۲۹م که ضربه سینمای ناطق و بحران اقتصادی با هم به سینمای انگلیس وارد شد اکثر استودیوها ورشکست شدند و این روند همچنان ادامه داشت تا جنگ جهانی دوم آغاز شد و سینمای مستند شکل گرفت. در اوایل دهه ۳۰ کارگردان مجاری‌الاصل که در انگلستان فیلم می‌ساخت و الکساندر کوردا نام داشت فیلم زندگی خصوصی هانری هشتم (۱۹۳۳م) را ساخت. این فیلم که در آن یک ستاره نامدار انگلیسی بازی می‌کرد فروش بسیار بالایی کرد و

انگلیس‌ها فکر کردند که با شرکت ستارگان هالیوودی در فیلم‌های انگلیسی پرزرق و برق موفقیت این فیلم تکرار می‌شود اما این‌طور نشد.

۱. کم‌دی انگلیسی ۲. خودداری و حجب و حیای انگلیسی ۳. لهجه انگلیسی
هرگز نمی‌گذاشت که فیلم‌های پرزرق و برق انگلیسی جذابیت فیلم‌های هالیوودی را بیابند. دولت که با وجود این شکست‌ها به نتایج جدید می‌رسید در سال ۱۹۳۸م قانونی گذاشت که براساس آن استودیوهای انگلیسی باید فیلم آبرومند می‌ساختند تا بتوانند حق توزیع فیلم‌های هالیوودی را به‌دست آورند. پس از تصویب این قانون فیلم‌های انگلیسی با فهم و بینایی خاص به مسایل اجتماعی و سیاسی انگلستان نگاه می‌کردند. در مدت کوتاهی که تا جنگ جهانی دوم باقی بود، استودیوهای انگلیسی جای پای خود را محکم کرد. در خلال این احوال، نهضت فیلم مستند مستقلی نیز پدید آمد که در سال ۱۹۲۹م و با تاسیس سازمان بازاریابی فیلم‌های امپراتوری انگلستان توسط جن گویرسون به‌طور رسمی کار خود را آغاز کرد. آن‌ها دوست نداشتند که فیلم‌های مستندشان حالتی عبوس و پندآموز داشته باشد بلکه می‌خواستند واقعیت، شکل‌گیرا و پرهیجانی بیابد. بنابراین برای مدتی به مطالعه پرداختند. کارهای آنان عبارت بود از:

۱. این گروه چند ماه به مطالعه و ارزیابی فیلم‌هایی که واقعیت را نشان می‌دهد پرداخت. شاهکارهای رابرت فلاهرتی، فون اشتروهایم، ایزنشتاین، پودفکین و سترن‌های امریکایی که زمینه واقعی و طبیعی داشتند از این جمله است.
۲. آهنگ‌های شهری که هنرمندان پیش‌تاز اروپایی ساخته بودند را تحت بررسی قرار دادند.

۳. فیلم‌های خبری و علمی همه کشورها را به دقت مطالعه کردند.
از همه این مطالعات یک زمینه نظری زیبایی‌شناسی پدید آمد که نهضت فیلم مستند انگلستان براساس آن استقرار یافت. هدف این نهضت عبارت بود از نشان دادن حقایق زندگی در یک جامعه دموکرات و روش آن عبارت بود از نشان دادن انسان در ارتباط با سازمان‌ها، البته جریان فیلم مستند در طول زمان دچار تغییرات فراوانی شد. تفاوت

این فیلم‌ها با فیلم‌های داستانی که هم‌زمان تولید می‌شد در شیوه تهیه فیلم نبود بلکه در طرز برخورد آن‌ها با موضوع بود. مایه و موضوع فیلم مستند واقعیت است. شیوه کارگردانی در فیلم‌ها به گونه‌ای است که روشنگری و رساندن معنی و مطلب به تماشاگر بر سرگرم شدن او رجحان دارد. در سال ۱۹۳۳م سازمان بازاریابی فیلم امپراتوری با اداره پست ادغام شد و وسایل ارتباط جمعی را به بهترین شکل به مردم شناساند. فیلم پست شبانه (۱۹۳۶م) از این جمله است. این فیلم که توسط هری وات ساخته شده سفر شبانه قطار سریع‌السیر پستی از جنوب انگلستان تا ادینبورگ است. البته نهضت فیلم مستند در انگلستان در ابتدا وجود خود را مدیون حمایت‌های دولت بود، اما رفته‌رفته استقلال یافت. پس از پیوستن اداره پست به سازمان فیلم این مکان اداره پست نام گرفت. در سال ۱۹۳۷م گریسون از ریاست این اداره جدید کناره گرفت و خود کانون فیلم لندن را تشکیل داد که باز هم به تهیه و توزیع فیلم کوتاه می‌پرداخت و بزرگ‌ترین مستندسازان در آن فعال بودند. پل روتا، بازیل رایت، هری وات، آلبرتو کاوالکانتی از مهمترین آن‌ها هستند. با شروع جنگ جهانی دوم فیلم‌های مستند از لحن هنری خود تا حدی دور شده و حالت تبلیغی یافتند. برخی از کارگردانان فیلم مستند شروع به ساخت فیلم داستانی کردند و برعکس آن نیز اتفاق افتاد. پس از پایان جنگ چه در فیلم‌های واقعی و چه در فیلم‌های داستانی موضوعات تغییر یافتند. فیلم‌های مستند به مسایل روز از جمله ترمیم و تجدید خرابی‌های جنگ، وضع مسکن و بهداشت و البته مسایل حادث‌تری از جمله بازگشت سربازان، بیماری‌های روحی و روانی آنان می‌پرداختند. در پس این فیلم‌ها مستندهای آموزشی که در زمینه خدمات اجتماعی ساخته می‌شد سربرآورد. همچنین فیلم‌های آموزشی به مسایل روزمره، آموزش نگهداری کودک، نواختن ساز و غیره نیز می‌پرداختند و طرفداران زیادی به آن‌ها روی آوردند. این جریانات سینمای مستند و پراوازه انگلستان را تا حدی از مسیر خود خارج کرد و از ۱۹۵۱م پایه‌های انحلال آن شکل گرفت و مستندسازان به استودیوهای تولید فیلم داستانی رفتند.

در این میان سینمای داستانی انگلیس که به صورت واقع‌گرایانه فوهمی‌ها و ادبیات

انگلیسی را به تصویر می کشید پس از جنگ و با جذب کارگردان بزرگ رونق خود را حفظ کرد. کارول رید در آثاری همچون برخورد کوتاه (۱۹۴۵م)، جدا افتاده (۱۹۴۷م) و مرد سوم (۱۹۴۹م) از زندگی معاصر اطرافش برای فیلم سازی الهام می گرفت. فیلم داستانی تا مدتی پس از جنگ توانست رونق خود را حفظ کند اما کم کم دچار افول شد. دلایل این کار را به سازمان صنعت سینمای انگلستان نسبت می دهند. دولت ابتدا در سال ۱۹۴۸م مقدار زیادی وام بین شرکت های فیلم سازی تقسیم کرد تا فیلم های پرزرق و برقی برای بازارهای بین المللی بسازد اما با شکست این فیلم ها بلافاصله این وام ها را از شرکت ها پس گرفت. با این کار بسیاری از شرکت های کوچک بسته شد و کارگردانان مطرحی چون لارنس اولیویه، الک گینس، دیوید لین کارول رید به هالیوود رفتند.

رناليسم سوسياليستي و سينماي شوروي

در سال ۱۹۳۰م برای نخستین بار سازمان متمرکز سرپرستی فیلم در شوروی پدید آمد که تولید و پخش و نمایش فیلم ها را در سراسر اتحاد شوروی نظم بخشید. این سازمان زیر نظر بوریس شومیاچسکی تا سال ۱۹۳۷م اداره شد. ورود فیلم ناطق سینمای شوروی را دستخوش تزلزل کرد. البته سینمای شوروی میان سال های ۳۵ — ۱۹۳۰م به تولید فیلم صامت و ناطق به صورت هم زمان می پرداخت.

در میان همه کارگردانان دهه سی همچون یولی رایزمن، گریگوری کوزینتسوف نام یک نفر بیشتر توجهات را به خود جلب می کند. پودوفکین در کنار آیزنشتاین بیشتر از سایر کارگردانان با مسایل هنری تازه سینمای ناطق درگیر شدند. زندگی بسیار زیباست در سال ۱۹۲۹م توسط الکساندر رفه شوسکی نوشته شد و توسط پودوفکین ساخته شد. چون این فیلم با اقبال عمومی مواجه نشد. بسیاری، فرادی ۱۹۳۳م را اولین فیلم پودوفکین می دانند. در این فیلم او موضوع جنبش کارگری آلمان را مطرح می کند که البته این فیلم ناطق است و منتقدان شوروی برخورد سردی با آن داشتند. او در سال ۱۹۳۸م فیلم پیروزی را ساخت و در سال ۱۹۳۹م فیلم تاریخی می نین و یوژارسکی را ساخت که فیلم های چندان درخشانی نبودند.

رنالیزم سوسیالیستی

در آغاز دهه ۳۰ سینمای شوروی دگرگون شد. در دوران صامت سینمای شوروی حال و هوای شاعرانه‌ای داشت و بهای کمی به قصه‌های روایتی و قهرمانان انفرادی می‌داد. اما پس از دهه ۳۰ بار دیگر داستان‌ها پررنگ شدند و قهرمانانی که از نظر روانی به‌طور عمیق تجزیه و تحلیل می‌شدند وارد فیلم‌ها شدند. موتاژهای پیچیده و فیلمبرداری‌های نامتعارف جای خود را به بیان سینمایی دقیق‌تری داد و موضوعات تازه و نو وارد سینما شد. در پس این دگرگونی‌ها دو دلیل عمده نهفته است.

۱. ورود سینمای ناطق سبب شد تا تماشاگران واقع‌گراتر شوند و قهرمانان فردی را دوست بدارند.

۲. فضای فرهنگی کشور به کلی تغییر کرد. آیزنشتاین با فیلم قدیم و جدید (۱۹۲۹م) و داژنکو با فیلم زمین (۱۹۳۰م) وارد این وادی شدند. در دهه ۳۰ سینمای شوروی به سوی توصیفی خشک گرایش یافته بود اما داژنکو و آیزنشتاین سعی کردند تا اسلوب بیانی خود را حفظ کنند.

آثار ناطق داژنکو به مسایل سیاسی روز می‌پرداخت و به صورت سفارشی ساخته می‌شد و لطف آثار صامت او را نداشتند. آیزنشتاین نیز در ۱۹۲۹م شوروی را ترک کرد و به دعوت پارامونت به امریکا رفت اما در آنجا نیز توفیقی به دست نیاورد تا این‌که به خاطر علاقه خودش فیلمی به نام زنده باد مکزیک درباره کشور مکزیک کار کرد. این کار ناتمام ماند و او بار دیگر به شوروی بازگشت و در سال ۱۹۳۸م فیلم الکساندرنوسکی را ساخت که فیلمی درخشان در کارنامه کار او به حساب می‌آید.

هالیوود در دوره بحران اقتصادی

ورود سینمای ناطق در خلال سال‌های ۲۸-۱۹۲۶م و بحران اقتصادی ناشی از ورشکستگی بانک‌ها در ۱۹۱۹م تأثیر عمیقی بر سینمای امریکا گذاشت. در اوایل سال‌های سی نوعی بازگشت به واقعیت در سینمای امریکا اتفاق افتاد. کارگردانی چون مروین لروی، هاوارد هاگز، لونیس مایلستون از صوت به عنوان عامل واقعی سبک خود بهره جستند.

مروین لروی با ساخت فیلم سزار کوچک (۱۹۳۰م) پایه‌های ساخت فیلم

گانگستری را بنا نهاد. گانگسترها در مقام ضدقهرمان بهترین جواب برای مردم پیکار و بحران‌زده امریکا به حساب می‌آمدند و این فیلم‌ها با داستان‌های اصیل و گروه‌های تهیه حرفه‌ای بلافاصله جایگاه خود را در میان تماشاگران باز کرد. ویلیام ولمن در فیلم دشمن مردم (۱۹۳۱م) در پی شناخت علل و اسباب گانگستریسم بود. فیلم صورت زخمی (۱۹۳۲م) اثر هاوارد هاگز به توصیف گانگستری به نام آلن کاپون می‌پردازد. کارگردان دیگری که در دهه ۳۰ در امریکا کار می‌کرد فریتس لانگ آلمانی بود که در سال ۱۹۳۴م وارد امریکا شد. او سه فیلم خشم (۱۹۳۶م)، تو فقط یک بار زندگی می‌کنی (۱۹۳۷م) و ترومن (۱۹۳۸م) را ساخت. اعتقاد او به سرنوشت محتوم، استفاده از نور سایه‌دار، حرکات دوربین بی‌چون و چرا و تأثیر آن بر شخصیت‌های داستان در سینمای ناتورالسیم آلمان به وفور یافت می‌شود و لانگ آن‌ها را با خود به امریکا آورد. همچنین در دهه ۳۰ با آمدن صوت به سینما تعدادی از تئاترهای موزیکال برادوی به شکل ناطق فیلم‌برداری شد و به روی صحنه آمد. بازی برکلی طراح رقصی بود که بلافاصله جذب هالیوود شد. کارگردانی چون ارنست لوییچ و روبن مامولیان نیز بلافاصله وارد این ژانر شده و شروع به فیلم‌سازی کردند. تا پایان سال‌های ۳۰ سینمای موزیکال نتوانست عناصر گوناگون داستان رقص و موسیقی را به ترکیبی کامل بدل سازد. برکلی حرکات رقص را با حرکات دوربین آمیخت و ترکیب داستان و رقص را مهیا کرد تا این که در سال‌های دهه ۴۰ سینما موزیکال توسط وینسنت مینه‌لی به اوج شکوفایی رسید.

والث دیسنی

از خلال سال‌های دهه ۳۰ و ۴۰ امریکا نقاشی متحرک جایگاه خاصی یافت. والث دیسنی ۶۶-۱۹۰۱م نقاش کارهای تبلیغاتی بود که در سال‌های ۲۴-۱۹۲۲م به هالیوود آمد و با ساخت سری داستان‌هایی چون پلوتو (۱۹۳۷م)، دانلد داک (۱۹۳۷م)، گوئی (۱۹۳۹م) معروف شد. او با خلق قهرمانی به نام میکی‌موس که موشی شکست‌ناپذیر بود به اوج شهرت رسید. در آثار فیلم‌های افسانه‌ای والث دیسنی کارگردانی به نام فرانک کاپرا نیز کار می‌کرد که ابتدا با کم‌دین معروف، هری لنگدون کار می‌کرد و همواره به شیوه اسلپ استیک که بسیاری از کم‌دین‌های شرکت کی‌ستون از آن بهره می‌بردند وفادار بود. در یک شب اتفاق افتاد (۱۹۳۴م)،

آقای دیدز به شهر می‌رود (۱۹۳۶م)، آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود (۱۹۳۹م) همگی از این جمله است.

جان فورد (۱۹۷۳-۱۸۹۵م) کارگردان برجسته آمریکا ابتدا با فیلم‌هایی درباره سرزمین آبا و اجدادی خود ایرلند شروع به کار کرد تا این‌که در سال ۱۹۳۴م فیلم گروه گمشده را ساخت و این فیلم بنیان‌گذار سبکی شد که بعدها به فورد نسبت دادند. فیلم بعدی‌اش خبرچین (۱۹۳۵م) بیشتر اسکارهای سال را ربود و جان فورد را تبدیل به یک کارگردان آمریکایی کرد. او در سال ۱۹۳۹م فیلم دلبران را ساخت که فیلمی وسترن به شمار می‌آید. فورد علاقه‌ایی به درهم شکستن خطرات پیرونی نداشت بلکه انعکاس آن را در داخل گروه بررسی می‌کرد. فورد خصلت‌ها و انگیزه‌های شخصیت‌های فیلم‌هایش را تجزیه و تحلیل نمی‌کرد بلکه به ضبط و ثبت شجاعت، ترس، خیانت، آزمایش و غیره می‌پرداخت. قهرمانان فورد تنها در عمل ماهیت خود را نشان می‌دادند و در نتیجه همواره مرد بوده و شاید همین موضوع دلیل اصلی کشش او به ژانر وسترون است.

او در سال ۱۹۴۰م فیلم خوشه‌های خشم را ساخت و بار دیگر موضوع دلخواه خود یعنی گروه را در آن مطرح کرد. او شیوه وسترن سازی خود را در فیلم‌های کلمانتین عزیزم (۱۹۴۶م)، قلعه آپاچی (۱۹۴۷م)، دختری با روبان زرد (۱۹۴۹م) و جوبندگان (۱۹۵۶م) به کار بست.

چاپلین نیز پس از ورود صدا همچنان در سینما باقی‌ماند. او دو فیلم روشنایی‌های شهر (۱۹۳۱م)، عصر جدید (۱۹۳۶م) را در عصر سینمای ناطق ساخت. چاپلین در این دو فیلم با ریشخند سردمداران جامعه و اخلاق دوگانه صاحبان سرمایه به شرایط و عوامل ایجاد این پدیده‌ها می‌تازد. او نخستین بار در فیلم دیکتاتور بزرگ لب به سخن می‌گشاید.

پس از بررسی دهه ۳۰ سینمای جهان به سراغ دهه بعد رفته و وضعیت سینما در کشورهای صاحب سینما بررسی می‌شود.

۱۹۵۰-۱۹۴۰م

ظهور نئورئالیسم در ایتالیا

در نخستین دهه‌های به قدرت رسیدن موسولینی در سال ۱۹۲۲م تماشاگران ایتالیایی فیلم امریکایی را بر سایر فیلم‌ها ترجیح می‌دادند. به منظور گسترش صنعت سینمای ایتالیا در سال ۱۹۳۷م مرکز بزرگی برای تولید فیلم تاسیس شد که چینه چیتا نام داشت. البته در سال ۱۹۳۵م نیز در رم مرکزی برای تعلیم و تربیت سینماگران تاسیس شد که مرکز تجربی سینما توگرافی نام داشت و بعدها محرک اصلی در پدید آمدن نئورئالیسم شد. آغاز جنگ جهانی دوم تاثیر بدی روی سینمای ایتالیا گذاشت و آن را به نابودی کشاند. در این بحبوحه فیلم رم شهری دفاعی اثر روسلینی در سال ۱۹۴۵م کامیابی بزرگی به دست آورد.

در دوران فاشیست کارگردانانی که از شیوه فرمالیستی برای فرار از جنگ سانسور استفاده می‌کردند، گروهی به نام کالیگراف‌ها را به راه انداختند. کاستلانی، لاتوادا، کیارینی، سولداتی پوجولو از اعضای این گروه بودند. در این مکتب آن‌ها به ساخت گرافیکی تصویر بسیار اهمیت می‌دادند و به همین دلیل به آن‌ها کالیگراف می‌گفتند.

در کنار کالیگراف‌ها، مستندسازان قرار داشتند. روبرتو روسیلینی که ابتدا مستندسازی می‌کرد بعدها با نوشتن فیلم‌نامه وارد سینما شد. نخستین فیلم او کشتی سفید (۱۹۴۲م) است. بعدها او فیلم خلبان بازمی‌گردد (۱۹۴۳م) و مودی با صلیب (۱۹۴۳م) را ساخت و در نهایت معروف‌ترین فیلم خود رم شهری دفاعی را در سال ۱۹۴۵م ساخت.

در شکل‌گیری جنبش نئورئالیسم چند فیلم‌ساز چون دسیکا، بلازتی، ویسکونتی و چند منتقد جوان که در مجلات سینمایی نقد می‌نوشتند نقش داشتند. در سال ۱۹۴۳م اصطلاح نئورئالیسم توسط امبرتو باربارو منتقد مجله فیلم در باره آثار کارنه به کار رفت.

چزاره زاواتینی بزرگ‌ترین فیلم‌نامه‌نویس جنبش نئورئالیسم بود. او بسیاری از فیلم‌نامه‌های معروف نئورئالیستی را نوشته است. مهمترین فیلم‌نامه‌های او توسط دسیکا به فیلم درآمده است.

فیلم وسوسه ۱۹۴۶م اثر ویسکونتی یکی از فیلم‌های سهم جنبش نئورئالیسم است و

در آن بر وابستگی آدمی به محیط اجتماعی خود و طبیعت اطراف تأکید می‌شود. فیلم‌های پافیزا از روسیلینی ۱۹۴۶م و واکسی ۱۹۴۶م از دسیکا نیز از دیگر فیلم‌های مهم نئورئالیستی است. جهانی و انسانی بودن، ریشه عمیق در واقعیت تاریخی و اجتماعی زمان داشتن موجب کامیابی فیلم‌های نئورئالیستی در دنیا شد. زوج دسیکا و زاواتینسی در مقام کارگردان و نویسنده نیز آثاری چون واکسی (۱۹۴۶م) و دزدان دوچرخه (۱۹۴۸م) را رقم زد. فیلم دزد دوچرخه بیشتر به تضاد طبقاتی و بی‌رحمی و بیگانگی انسان در محیط اطرافش می‌پردازد فیلم زمین می‌لرزد (۱۹۴۸م) اثر ویسکونتی نیز از فیلم‌های معروف این جنبش است.

سینمای فرانسه

در سال ۱۹۴۰م جنگ جهانی تولیدات سینمای فرانسه را فلج کرد. مقامات اشغالگر آلمان صنایع سینمایی فرانسه را در کنترل خود گرفتند. در این دوران شرکت کتینانتال که شعبه‌ای از شرکت فیلم‌سازی اوفای آلمان بود در فرانسه تاسیس شد. جنگ و دوران اشغال برخلاف انتظار به توسعه و پیشرفت سینمای فرانسه کمک کرد زیرا ۱. تعداد سینماها در طول جنگ افزایش یافت ۲. تحریم فیلم‌های آلمانی که تنها رقیب خارجی فیلم‌های فرانسوی بودند سبب شد تا درآمد تولیدکنندگان افزایش یابد.

ژان کوکتو که در سال ۱۹۳۰م با فیلم خون شاعر کار خود را آغاز کرده بود پس از نوشتن چند فیلم‌نامه از جمله زنان جنگل بولونی اثر روبر برسون در سال ۱۹۴۶م نخستین فیلم خود به نام دیو و پری را کارگردانی کرد. او در سال ۱۹۴۸م یکی از آثار خود به نام والدین شرور را به فیلم درآورد. او عاقبت در سال ۱۹۵۰م شاهکار خود اورفه را ساخت. او در سال ۱۹۶۰م فیلم وصیت‌نامه اورفه را نوشت و خود در آن بازی کرد. سبک کار او در بیشتر آثارش سوررئالیستی بود. در کنار ژان کوکتو، روبر برسون و هانری ژرژ کلوزو نیز از بزرگ‌ترین فیلم‌سازان فرانسه در خلال سال‌های اشغال بودند. روبر برسون فیلم‌های فرشته‌های گناه (۱۹۴۳م) و زنان جنگل بولونی (۱۹۴۵م) را ساخته است. اما روحیات کلوزو در مغایرت کامل با برسون قرار دارد. او سازنده فیلم‌هایی همچون قاتل در شماره ۲۱ زندگی می‌کند، کلاغ (۱۹۴۳م) و بندر زرگران (۱۹۴۷م) است. بیشتر آثار او از حال

و هوای جنایی برخوردار است. در آثار این فیلم‌سازان جریانانی نیز وجود داشته است. از جمله این‌که برخی کارگردانان می‌کوشیدند تصویر واقعیت‌های معاصر را در شکل التزام سیاسی بیان کنند. ژان گره میون در فیلم‌های آسمان مال شماس (۱۹۴۳م) و مکاشفه‌های هستی (۱۹۴۹م) از آن جمله است. رنه کلمان نیز از جمله کارگردانانی است که از شیوه نئورئالیستی برای فیلم‌سازان بهره می‌برد. فیلم معروف او *فبرد راه آهن* است.

مستندگرایی بریتانیا

در زمانی که سینمای آلمان و ایتالیا تحت فشار تبلیغات به سر می‌برد، سینمای فرانسه توسط اشغالگران در تنگنا قرار داشت و سینمای امریکا و شوروی هنوز برنامه‌های صلح خود را پیش می‌بردند، سینمای انگلیس به علت شرایط زمانی ناچار به مواجهه با جنگ شد. در سال ۱- ۱۹۴۰م موضوع جنگ پیوسته در قالبی ملودراماتیک در فیلم‌ها ظاهر شد. عاقبت در سال ۳- ۱۹۴۲م بود که جنگ از حالت ملودراماتیک خارج شد و در فیلم‌ها به واقعیت آن پرداخته شد. همفری جینینگز شاعر و نقاش سوررئالیستی بود که به سینما پیوست و در فیلم *وقت آزاد* (۱۹۳۹م) جامعه انگلستان را نقد کرد. همچنین لیدی سرمشق بود (۱۹۴۳م) و دهکده ساکت (۱۹۴۳م) فیلم‌هایی هستند که به تاثیر جنگ بر مردم دهکده‌های کوچک می‌پردازد. سبک کار جینینگز از نظر ظاهری بسیار شبیه سنت سینمای مستند انگلیس است و با آثار بازیل رایت به لحاظ زمان و فضا، مونتاژ بر گفتار متن و موسیقی شباهت فراوانی دارد.

از سال ۱۹۴۴م سینمای انگلستان شیوه دیگری را در پیش گرفت و فیلم‌های تجملی و پرهیجان باب روز شد. در میان کارگردانانی که پس از جنگ فیلم می‌ساختند سه تن به نام‌های کارول رید، دیوید لین، لارنس الیور بسیار معروف شدند. کارول رید از ۱۹۳۴م شروع به ساخت فیلم کرد و در دوران قبل از جنگ، جنگ و پس از آن فیلم‌های زیادی ساخت. سه فیلم *مخالف خوان* (۱۹۴۷م)، *بت سقوط کرده* (۱۹۴۸م) و *مرد سوم* (۱۹۴۹م) باعث شهرت جهانی او شد. دیوید لین نیز در هر سه دوره قبل و پس از جنگ و همچنین خود جنگ فیلم ساخت. مهمترین آثار او *آرزوهای بزرگ* (۱۹۴۶م) *الیور توئیست* (۱۹۴۷م) و *دوستان پرشور* (۱۹۴۸م) است. لارنس الیور که از

دنیای بازیگری وارد دنیای نمایش شده بود در فیلم‌هایش نیز از نمایش‌نامه‌های تئاتری الهام می‌گرفت هنری چهارم (۱۹۴۴م)، ریچارد سوم (۱۹۵۵م) و شاهزاده و رقاصه (۱۹۵۷م) از مهمترین فیلم‌های اوست.

سینمای روسیه در دوران استالین

استودیوهای فیلم‌سازی شوروی در دوران جنگ شروع به ساخت فیلم‌های تبلیغاتی کردند همه کارگردانان معروف دهه ۳۰ در سال‌های دهه ۴۰ نیز فیلم ساختند. فیلم‌های آن‌ها درباره جبهه و مردان دوران جبهه بود. آیزنشتاین در دهه ۴۰ فیلم معروف خود ایون مخوف را ساخت.

سینمای امریکا و بازگشت به واقعیت

جنگ در دهه ۴۰ سبب شد که سینمای امریکا بازار قاره اروپا را به صورت موقت از دست بدهد. آن‌ها برای جلوگیری از ضرر، آثار خود را با خواسته‌های بازار منطبق کردند و صادرات خود را به کشورهای امریکای لاتین گسترش دادند و تولیدات‌شان را محدود کردند. هالیوود که از دهه ۳۰ تحت تأثیر مسایل سیاسی قرار گرفته بود تأثیر این جریان را در دهه ۴۰ نشان داد. در دهه ۴۰ زندگی فرهنگی تا اندازه زیادی به سیاست کشیده شده بود. اقدامات کمیسیون سنای امریکا در سال ۱۹۳۸م درباره بررسی فعالیت‌های غیرامریکایی شدیدترین ضربه را به نیروهای چپ‌گرای سینمای امریکا زد. در اکتبر ۱۹۴۷م به هنگام آغاز عصر جنگ سرد کمیسیون سنا دادگاه‌های علنی برای بررسی فعالیت‌های زیرزمینی هالیوود تشکیل داد. در دهه ۴۰ جریانات مختلفی در سینمای امریکا در حال شکل‌گیری بود.

پس از ۱۹۴۳م ساختن مستندهایی درباره زندگی هفتگی بسیار متداول شد. این فیلم‌ها هیچ عقاید ذهنی درباره زندگی روزمره نمی‌دادند بلکه یک سری اطلاعات عمومی درباره تاریخچه و علل پیدایی هر موضوع مطرح می‌کردند. در کنار آن‌ها فیلم‌سازان مستند روشنفکری هم بافت می‌شدند که به مطرح کردن مسایل روز می‌پرداختند. یودیس ایونس و

پل استفراوند از معروف‌ترین آن‌ها به حساب می‌آیند دیدگاه انتقادی آنان در فیلم‌هایشان سبب شد که کنگره امریکا بار دیگر سازمان فیلم امریکا را منحل کند.

کارگردانانی که پس از شرکت امریکا در جنگ توسط ارتش استخدام شده بودند، کار به نسبت مستقل‌تری داشتند و ابزار کافی در اختیارشان گذاشته می‌شد. ویلیام وایلر، جان هیوستن از این جمله بودند.

ویلیام وایلر در فیلم، بهترین سال‌های زندگی ما به مساله جنگ می‌پردازد. جان هیوستن نیز در فیلم نبرد سن پیترو (۱۹۴۴م) و بگذار آنجا روشن بماند (۱۹۴۵م) وضعیت اسفبار سربازان درحین جنگ و اختلالات روانی آن‌ها پس از جنگ را نشان می‌دهد. سازمان‌های مستندسازی پس از جنگ به حال تعطیل درآمدند. پس از نابسامانی در وضعیت فیلم‌های مستند، دانشجویان سینما در کالج‌ها و سینماها به سوی فیلم‌های تجربی روآوردند در این میان کارگردانان بزرگی نیز سربرآوردند که از مهمترین آن‌ها می‌توان به اورسن ولز اشاره کرد.

اورسن ولز (۱۹۸۵-۱۹۱۵م) در سال ۱۹۳۹م با موسسه R.K.O قرارداد بست و وارد هالیوود شد او در سال ۱۹۴۱م فیلم همشهری کین را ساخت که سینمای هنری را دچار تغییرات شگرف کرد. در این فیلم اورسن ولز خود نقش چارلز کین را بازی می‌کند. موضوع فیلم درباره مردان خود ساخته امریکایی در عصر سرمایه‌داری است. ساختار فیلم شکل نوعی بررسی روزنامه نگارانه را دارد. خبرنگاری برای کشف راز آخرین کلام کین قبل از مرگ که نام رزباد را به زبان آورده است به تحقیق می‌پردازد. خبرنگار به خاطرات قیم او مراجعه می‌کند، با مشاور تجاری، دوست دوران کودکی کین، همسر دوم و خدمتکار معتمد کین صحبت می‌کند اما نمی‌تواند پاسخی بیابد و دست از کار می‌کشد. در آخرین صحنه فیلم تماشاگر متوجه می‌شود که رزباد نام اسباب‌بازی کین بوده است که او هنگام جدایی از خانواده‌اش با آن بازی می‌کرد است.

او در این فیلم از ایجاز استفاده می‌کند. نماهای طولانی با عمق میدان زیاد که با عدسی واید انگل فیلم‌برداری شده است در این زمینه به او کمک می‌کند. شیوه نورپردازی در این فیلم اکسپرسیونیستی است. او پس از همشهری کین فیلم‌های

امبرسون‌های باشکوه (۱۹۴۲م)، تماس شیطان (۱۹۵۷م)، بیگانه (۱۹۴۶م)، مکبث (۱۹۴۷م)، اتللو (۱۹۵۲م) و گزارش محرمانه (۱۹۵۵م) را ساخت. اما دیدگاه انتقادی و شیوه و سبک شخصی‌اش سبب شد که بتواند بسیاری از فیلم‌هایش را خود مونتاژ کند.

کارگردان مطرح دیگر در این دوران ویلیام وایلر بود. فیلم بهترین سال‌های زندگی ما در سال ۱۹۴۶م از معروف‌ترین فیلم‌های اوست. او بر موضوع تاکید خاصی داشت و در شیوه کارگردانی نیز سبک شخصی خود را به کار می‌برد. آندره بازن منتقد معروف درباره کار ولز و وایلر که همزمان با هم کار می‌کردند می‌نویسد:

«برای ولز صافی عمق میدان صحنه به خودی خود نوعی زیبایی‌شناسی است، اما برای وایلر شفافیت داستان به نسبت نیازهای دراماتورژی کارگردانی در درجه دوم اهمیت قرار دارد.»

فیلم‌های دیگر وایلر عبارت است از: داستان کارآگاه خصوصی (۱۹۵۱م)، تعطیلات رومی (۱۹۵۳م)، ساعات دلهره، اغوای دوستانه (۱۹۵۶م) و بن‌هور (۱۹۵۹م). آلفرد هیچکاک کارگردان مهم دیگر در این دوران است. او در بسیاری از زمینه‌ها فیلم ساخت. کمدی امریکایی را در فیلم خانم و آقای اسمیت (۱۹۴۰م)، جنگ را در فیلم قایق نجات (۱۹۴۳م)، مسائل جاسوسی را در بدنام (۱۹۴۶م)، مسائل روانی را در فیلم طلسم شده (۱۹۴۵م) و زرق و برق را در فیلم در برج جدی (۱۹۴۹م) به کار بست. اما مهم‌ترین آثار او فیلم‌های دلهره‌آور است.

همچنین فیلم‌های دیگر او در ژانر وحشت سایه یک تو دید (۱۹۴۳م)، بیگانه‌ای در ترون (۱۹۵۱م)، مرد اشتباهی (۱۹۵۵م)، سرگیجه (۱۹۵۸م)، روانی، پنجره عقبی و طناب... هستند. وحشت در آثار او از تلفیق حرکات افقی و عمودی دوربین و ایجاد تعلیق در روایت داستانی ایجاد می‌شود. این وحشت نوعی وحشت رئالیستی است و از زندگی روزمره و جنایات روزمره ناشی می‌شود و از وحشت اکسپرسیونیستی که در سینمای اکسپرسیونیست آلمان دیده می‌شود در آن‌ها خبری نیست.

کارگردان معروف دیگر آن زمان چارلی چاپلین بود که با دو فیلم دیکتاتور بزرگ (۱۹۴۰م) و آقای وردو (۱۹۴۷م) که قبل و پس از جنگ ساخت به تحلیل موقعیت

سیاسی اطراف خود پرداخت. پس از جنگ او فیلم‌های لایم لایت (۱۹۵۲م) و سلطان در نیویورک (۱۹۵۷م) را ساخت.

کمدی‌ساز معروف پرستون استرجس نیز در این دوران فعال بود. او کمدی‌های اقتصادی علیه جامعه آمریکا و هالیوود و حتی کمدی‌های دیگر می‌ساخت و فیلم‌های خانم ایو (۱۹۴۱م)، سفرهای سالیوان (۱۹۴۱م)، معجزه مورگان گریک (۱۹۴۳م)، چهارشنبه دیوانه (۱۹۴۷م) و... را ساخته است.

در میان سال‌های ۹-۱۹۴۱م فیلم‌های رئالیستی با سه گرایش عمده پدید می‌آمدند. فیلم‌های سیاه که فیلم‌های جنایی بودند، فیلم‌های انتقادی اجتماعی که ادامه فیلم‌های گانگستری دهه ۳۰ آمریکا بود و شیوه زندگی آمریکایی را به سبکی که هالیوود بازنمایی می‌کرد نقد می‌کرد. غرامت مضاعف (۱۹۴۴م) اثر بیلی وایلر و شاهین هالت (۱۹۴۱م) اثر جان هیوستون از مهمترین فیلم‌های این ژانر هستند، فیلم‌های مستند جنایی پس از جنگ، این فیلم‌ها همگی براساس پرونده‌های پلیسی ساخته می‌شد. این آثار با فیلم‌های سری سیاه از نظر موضوع جنایی اشتراک داشت اما تاکید آن‌ها نه بر نمایش جنایت بلکه بر تشریح آن بود. خانه خیابان ۹۱ (۱۹۴۵م)، سمت شمالی ۷۷۷ (۱۹۴۷م)، بوسه مرگ (۱۹۴۷م)، خیابان بی‌نام (۱۹۴۸م) و وحشت بی‌اساس در خیابان (۱۹۵۰م) از این جمله است. مهمترین کارگردانان این فیلم‌ها هنری هاتاوی، ویلیام کایلی، ژول داسن هستند.

۱۹۵۹-۱۹۵۰م

پس از اتمام جنگ، فشارهای مختلف اقتصادی و سیاسی نیز کم‌رنگ شد و سینما در سراسر دنیا جان تازه‌ای گرفت.

سینمای ایتالیا: در ایتالیای پس از جنگ موجی از بازسازی به راه افتاد که شامل سینما هم می‌شد و تصمیم گرفته شد که به سینما وام داده شود. همچنین سانسور نیز تا حدی از فضای سینما دور شد یا شکل مناسبتری به خود گرفت.

نئورئالیسم: در سال ۱۹۵۰م دوران شکوفایی نئورئالیسم پایان گرفت. کارگردانی که پس از سال ۱۹۵۰م همچنان به شیوه نئورئالیستی فیلم می‌ساختند قصد داشتند تا از آن به شیوه اعتراض نسبت به مسایل سیاسی و اقتصادی استفاده کنند.

جوژپه دسانتیس در فیلم رم، ساعت ۱۱ (۱۹۵۲م) و کارلو لیتزانی در فیلم تاریخچه زندگی عشاق فقیر (۱۹۵۴م) از مهمترین کارگردانان و فیلم‌های این دوره هستند. مکتب فولکوریک از ابتدا در ایتالیا وجود داشته و از کمدی دل‌آرته آمده است. مهمترین کارگردانان این مکتب بوکاجیو، رفاتو کاستلانی، لونیجی کوفسچینی و ماریو کامرین بودند. ویتوریو دیسکا: دیسکا پس از ساختن راکی و دزد دوچرخه تصمیم گرفت که تا حدی از نئورئالیسم فاصله بگیرد و به ساخت فیلم معجزه در میلان (۱۹۵۰م) پرداخت. فیلم معروف دیگر او در دهه ۵۰ امبرتو. دی (۱۹۵۲م) نام دارد. دیسکا تا سال ۱۹۶۱م فیلم ساخت اما هیچ یک از فیلم‌هایش عمق و تاثیر فیلم امبرتو دی را تکرار نکرد.

فدریکو فلینی: فلینی نئورئالیسم ایتالیا را با سبک شخصی خود آمیخت و ترکیب جدیدی تولید کرد. اولین فیلم او در مقام فیلم‌ساز روشنائی‌های وارسته (۱۹۵۰م) نام دارد. شیخ سفید (۱۹۵۲م) فیلم بعدی اوست که در آن از شیوه‌ای انتقادی بهره گرفته است. در فیلم بعدی‌اش جاده (۱۹۵۴م) است که شهرت بسیار زیادی یافت. کلاهبرداری (۱۹۵۵م) شب‌های کابریا (۱۹۵۷م)، زندگی شیرین (۱۹۶۰م) و ۸/۵ از مهمترین فیلم‌های او هستند. او در فیلم‌هایش شیوه‌ای انتقادی-فلسفی را در پیش می‌گیرد.

لوکینو ویسکونتی: ویسکونتی پس از زمین می‌لرزد به طرز پربراری سنت نئورئالیسم را ادامه داد و آن را پربرتر کرد. ویسکونتی سبک بدوی نئورئالیسم را که تنها به توصیف

می پرداخت پشت سر گذاشت و به جای آن شیوه بیان سینمایی فوق‌العاده دقیقی را پایه‌ریزی کرد.

او فیلم‌های مازن‌ها (۱۹۵۳م)، سنسو (۱۹۵۴م)، شب‌های سفید (۱۹۵۷م)، روکو و برادران (۱۹۶۰م) را پس از زمین می‌لرزد ساخت و همواره از دیدگاهی انتقادی و تصاویری شاعرانه در فیلم‌هایش بهره برد.

میکل آنجلو آنتونیونی: درون‌گرایی وجه مشترک همه آثار آنتونیونی است. او جامعه مرفهی را به تصویر می‌کشد که به تدریج در خود فرو می‌رود، سخت می‌شود و به از خود بیگانگی و خودپسندی می‌رسد. او از حرکات طولانی و پیچیده دوربین که شخصیت‌ها را دور می‌زند و امکان مونتاژ در درون تصویر را فراهم می‌کند استفاده کرده و در این سبک پیرو ویسکونتی، رنوار و ولز است.

تکنیک بیان سینمایی آنتونیونی شبیه تکنیک رمان نو است. او که در فیلم‌های اولش همواره تنهایی و غم انسان‌ها در دنیای مدرن را به نمایش می‌گذارد پس از مدتی به روابط انسانی روی می‌آورد و درباره خوشبختی از دست رفته و در معرض خطر بودن مناسبات انسانی در جوامع پیشرفته فیلم می‌سازد. آنتونیونی در فیلم‌های رفیقه‌ها (۱۹۵۵م)، فریاد (۱۹۵۷م)، ماجرا (۱۹۶۰م)، شب (۱۹۶۱م)، کسوف (۱۹۶۲م) و آگران‌دسیمان به خاطر استفاده از معماری در آثارش به کارگردان معمار معروف شده است.

پی‌یر پائولو پازولینی: یکی از فیلم‌سازان برجسته سینمای نئورئالیسم ایتالیا است. وی نویسنده‌ای تجربه‌گرا بود و بعد به فیلمسازی روی آورد. از فیلم‌های معروف او می‌توان به آکاتونه (۱۹۶۱م)، ماما‌ما (۱۹۶۲م)، انجیل به روایت متی (۱۹۶۴م)، پرندگان بزرگ، پرندگان کوچک (۱۹۶۵م)، تئوری (۱۹۶۸م) اشاره کرد. نظریات وی درباره نشانه‌شناسی سینما حائز اهمیت است.

بازگشت به شیوه‌های قبلی در فرانسه

پس از جنگ در بین سال‌های ۵۹ - ۱۹۵۰م در فرانسه چند گروه فیلم می‌ساختند. یکی از این گروه‌ها کسانی همچون «پی‌یر پره‌ور» بودند که به ساخت کمدی

می‌پرداختند. همچنین سنت انتقادی اجتماعی نیز در کار چند کارگردان به چشم می‌خورد که معروف‌ترین آن‌ها کایات و اوتان-لارا بودند که به آن‌ها اخلاق‌گرایان می‌گفتند. درست در نقطه مقابل آن‌ها سبک‌گرایان قرار داشتند که از مهمترین کارگردانان آن می‌توان به روبر بروسون و ماکس افولس اشاره کرد. اخلاق‌گرایان به محتوا اهمیت ویژه‌ای می‌دادند در حالی که سبک‌گرایان تنها به فرم اهمیت می‌دادند در این میان گرایش‌های متعدد فردی و مکتب‌هایی وجود داشت که به سختی می‌توان نامی برای آن‌ها در نظر گرفت اما فیلم‌هایی که به این ترتیب ساخته می‌شد بسیار متنوع و ارزشمند بودند. رنه کله، رنه کلمان، ژاک بکر، کلوزو و از این جمله بودند.

در این میان چند فیلم‌ساز با فیلم‌های خود سنگ بنای موج نو را نهادند. الکساندر آستروک ابتدا در مجلات سینمایی نظریه دوریین-قلم خود را مطرح کرد. او معتقد بود دوریین باید به قلم هنرمند تبدیل شود. او طبق این نظریه چندین فیلم ساخت. روزه وادیم نیز چند فیلم ساخت اما فیلم‌ساز برجسته دیگر در این دوره آنیس واردا بود. او از پیشگامان اصلی موج نو فرانسه به حساب می‌آید و فیلم تحسین شده کلئو از ۵ تا ۷ را ساخته است. این فیلم به صورت مستند دو ساعت از زندگی یک خواننده جوان را که می‌ترسد سرطان گرفته باشد و برای غلبه بر ترس‌هایش به پرسه‌زنی در خیابان‌های پاریس می‌پردازد نشان می‌دهد.

سینمای سایر کشورها

سوند: با ظهور فیلم زندان (۱۹۴۹م) نخستین فیلم اینگمار برگمن و فقط یک مادر (۱۹۴۹م) اثر آلف شوبرگ سینما جانی دوباره گرفت.

اینگمار برگمن فیلم‌ساز برجسته سوئدی در طول دوران کارش چندین فیلم ساخت. آثار او فلسفی است و همواره درباره هستی / نیستی، زندگی / مرگ، تولد / پیری به کنکاش می‌پردازد. همه این اندیشه‌ها به دور مرکزی به نام «خدا» می‌چرخد که البته این مرکز همواره خالی است. البته فیلم‌های او همواره پرسش‌های مذهبی را درباره معنا و مفهوم مرگ مطرح می‌کند. او در آثارش از سبک مونتاز بهره می‌برد که عناصر مجزا

را با هم درمی آمیزد و بینش و تصور، حال و گذشته، عینیت و ذهنیت و رویداد و انتقاد از هم قابل تفکیک نیستند.

مهر هفتم (۱۹۵۶م)، توت فرنگی های وحشی (۱۹۵۷م)، در آستانه زندگی (۱۹۵۸م)، چهره (۱۹۵۹م)، چشمه باکرگی (۱۹۶۰م)، همچون در یک آینه (۱۹۶۲م) و فریادها و نجواها از مهمترین آثار او به شمار می آید.

اسپانیا: تصویر سینمای اسپانیا در سال های دهه ۵۰ شبیه تصویر سینمای ایتالیا در سال های آخر فاشیسم است. با وجود فشارهای شدید سانسور برخی کارگردانان جوان فیلم هایی درباره واقعیت می ساختند. از مهمترین کارگردانان این دوره آنتونیو باردیم و جی. برلانگا بودند.

یونان: سینمای یونان در این سال ها رونق گرفت و کارگردانی به نام میکائیل کوکایانیس از آن سربر آورد. فیلم درخشان او الکترا (۱۹۶۲م) است که تراژدی اورپید را به تصویر کشید.

آلمان: در سال ۱۹۴۹م و پس از دو تکه شدن خاک آلمان فضای سینمای این کشور نیز تغییر کرد. بدینی فلسفی در این فیلم ها موج می زد. نگهبان شب (۱۹۴۹م) و ستاره گمشده ۱۹۵۰م از بهترین نمونه های این فیلم هاست.

شوروی: سینمای شوروی پس از جنگ دستخوش رکود و سکون شد. مبانی اولیه رئالیسم سوسیالیستی به شکلی جزئی به اجرا گذاشته شد، به طوری که از او اغلب به اشکالی مثبت یا منفی به نمایش درمی آمدند. در این سال ها کارگردانی همچون داوژتکو و شولوکوف ... نیز فیلم می ساختند اما سینمای شوروی از سال های درخشان دهه ۳۰ فاصله گرفته بود.

پیدایش قهرمانان فردی با خصوصیات متضاد، به کارگیری زندگی خصوصی در حیطه موضوعات و استفاده از امکانات هنری فرمالیسم از خصوصیات اصلی فیلم های روسی در این زمان بود.

در این سال ها گرایش به رمانتیسیم و نئورئالیست بیش از بقیه به چشم می خورد. کشف دوباره عشق در ابعاد فردی مهمترین دستاورد سینما نوین شوروی است.

لهستان: در این سال‌ها عده‌ای از فارغ‌التحصیلان مدرسه سینمایی لودز کار خود را آغاز کردند. آندره وایدا با ساخت نسل (۱۹۵۴م)، خاکستر و الماس (۱۹۵۸م)، عشق در بیست سالگی (۱۹۶۰م)، مردی روی خط راه‌آهن (۱۹۵۶م) و لوویشکا (۱۹۵۷م) از دیگر کارگردانان این دوره است. همچنین رومن پولانسکی با فیلم دو مرد و یک گنج (۱۹۵۸م) در همین دوران کار خود را آغاز کرد.

چکسلواکی: در چکسلواکی سینمای تروکازیک از اهمیت خاصی برخوردار شد. توانکا، زمن، تیرلووا از مهمترین کارگردانان این دوره هستند.

مجارستان: زولتان فابری از معروف‌ترین کارگردانان مجاری در این دوره است که با فیلم چرخ و فلک (۱۹۵۶م) به اوج شهرت رسید.

سینمای امریکا و مبارزه با تلویزیون:

در سال ۱۹۵۰م سینمای امریکا دچار شدیدترین بحران‌های تاریخ خود شد. علت اصلی این بحران رونق تلویزیون بود که در سال ۱۹۴۷م به شکل برق‌آسایی گسترش یافت.

موقعیت سینمای هنری در امریکای سال‌های دهه ۵۰ تحت تأثیر تضاد قرار داشت. از یک سو ساختار جدید اقتصادی به صنایع سینمایی و کارگردانان آزادی‌های بیشتری نسبت به گذشته می‌داد و از سوی دیگر تأثیرات جنگ همچنان باقی بود. (فعالیت‌های سنا برای بررسی اقدامات ضد امریکایی در هالیوود)

از جمله کارگردانان تاثیرگذار این دوران می‌توان به برخی آدم‌ها اشاره کرد که عبارت است از: جان هیوستن که در فیلم‌های شاهین مالت (۱۹۴۲م)، گنج سیرامادره (۱۹۴۷م)، جنگل آسفالت (۱۹۵۰م)، نشان سرخ شجاعت (۱۹۵۱م) و مویی دیک (۱۹۵۶م) قهرمانی آزادی‌خواه را برمی‌گزیند که درگیر سرتوشت و قدرت‌های اجتماعی می‌شود و ترس و ناامیدی و تنهایی را تجربه می‌کند اما در پایان به وظایف خود وفادار می‌ماند.

کارگردان مشهور دیگر در این زمان الیا کازان است. او آثار اصلی‌اش را با همکاری سه نویسنده معروف تنسی ویلیامز، جان اشتاین بک، پاد شولبرگ پدید آورد.

فیلم‌های اتوبوسی به نام هوس (۱۹۵۱م)، بچه عروسک (۱۹۵۶م)، دربارانداز (۱۹۵۴م)، چهره‌ای در جمع (۱۹۵۷م)، شرق بهشت (۱۹۵۵م)، زنده‌باد زاپاتا (۱۹۵۲م)، رودخانه وحشی (۱۹۶۰م) و شکوه علفزار (۱۹۶۱م) از مهمترین فیلم‌های او هستند. او در دوران مک کارتیسم به طرفداری از چپ‌گرایان متهم شده بود اما با ساخت فیلم ضد کمونیستی مردی روی بند (۱۹۵۳م) تا حد زیادی از خود رفع اتهام می‌کند.

کارگردان دیگر این دوران ییلی وایلر است که در دوران مک کارتیسم فیلم‌های غرامت مضاعف، تعطیلات از دست رفته، سانست بلوار (۱۹۵۰م) و کارناوال بزرگ (۱۹۵۲م) را ساخت و از نویسندگان جنایی‌نویس آمریکایی همچون چندلر و کین الهام می‌گرفت.

فرد زینه‌مان کارگردانی بود که در دوران طولانی در سینمای آمریکا کار کرد. آثار او همچون هفتمین صلیب (۱۹۴۴م)، جست‌وجو (۱۹۴۸م) و مردان (۱۹۵۰م) هستند. او پس از ساختن ماجرای نیمروز (۱۹۵۲م) به اوج شهرت رسید. در این فیلم زمان روانی و زمان فیزیکی با هم برابرند. او سپس فیلم از اینجا تا ابدیت (۱۹۵۳م) را ساخت. آخرین کارگردان مطرح این دوره آنتونی مان است که سینمای وسترون به او مدیون است. وینچستر ۷۳ (۱۹۵۰م)، مهمیز برهنه (۱۹۵۳م) و ستاره حلبی (۱۹۵۷م) از مهمترین فیلم‌های اوست.

وینسنت مینه‌لی کارگردان موزیکال بسیار معروف این دوران بود. او در سه زمینه فعالیت می‌کرد. فیلم‌های تفریحی، فیلم‌های ملودرام و فیلم‌های موزیکال؛ ولی فیلم‌های موزیکال او بسیار معروف و مشهور شد. یک آمریکایی در پاریس (۱۹۵۰م) جوایز اسکار زیادی را نصیب او کرد و او را به اوج شهرت رساند. او پیوسته در فیلم‌هایی موفق بود که در آن‌ها از افسانه‌ها و خاطرات آمریکایی یا واقعیات آمریکایی سخن می‌گفت. در آثار او همواره نوعی طنز جریان داشت که در برخورد با پدیده‌های اجتماعی لحنی کنایی به خود می‌گرفت. او فیلم‌های مه‌رویای زیگفیلد (۱۹۴۵م)، شور زندگی (۱۹۵۵م)، بریگان دون (۱۹۵۳م) و زنگ‌ها برای که به صدا درمی‌آیند (۱۹۶۰م) را در کارنامه خود دارد.

فیلم‌های موزیکال مهرویان زیگفیلد، آواز در باران و همیشه هوای خوشی است از معروف‌ترین فیلم‌های این ژانر هستند که بازیگران اصلی زن و مرد این فیلم‌ها یعنی جین کلی و استانی داتن نیز در معروفیت این فیلم‌ها نقش تاثیرگذاری دارند. همچنین در سال‌های دهه‌ی ۵۰ بسیاری از کارگردانان جوان دست به تهیه فیلم زدند که از جمله آن‌ها می‌توان به رابرت آلدریج، نیکلاس ری، ریچارد بروکز، استنلی کوبریک، رابرت کانن، سیدنی لومت، مارتین رایت، رابرت هالیگان، جان فرائکن هایمر و بک گارفین اشاره کرد.

سینمای دیگر کشورهای جهان در دهه‌ی ۱۹۵۰

از کشورهایی که پس از جنگ دست به تولید سینمای ملی زدند در قاره امریکا می‌توان به مکزیک، برزیل و آرژانتین اشاره کرد. البته آن‌ها از دوران سینمای صامت، صنایع سینمایی داشتند اما در برابر سینمای قدرتمند امریکا قادر به رقابت نبودند. مکزیک: مهمترین کارگردان مکزیکی پس از جنگ امیلیو فرناندز است که با فیلم ماریا گانده لاریا (۱۹۴۶م) در جشنواره کن شرکت کرد. مهاجرت جمهوری خواهان اسپانیایی به مکزیک خون تازه‌ای در رگ‌های سینمای مکزیک جاری کرد. یکی از این مهاجران لوئیس بونوئل بود و البته مدتی نیز آیزنشتاین روسی در مکزیک فیلم می‌ساخت.

برزیل: سینمای برزیل تا سال ۱۹۴۹م راکد بود تا این که در این سال کارگردان معروف برزیلی آلبرتو کوالکانتی به کشورش بازگشت.

آرژانتین: تولید سینمای آرژانتین در دوران حکومت پرون به تولید درام‌های شبک و مجلسی می‌پرداخت. لنوپولد توره نیلسن تنها کارگردان معروف آن‌ها در این دوران بود که فیلم‌های پایان جشن (۱۹۶۰م)، دست در قله (۱۹۶۱م) را ساخته است.

چین: تاریخ سینمای چین به سال‌های قبل از جنگ جهانی اول برمی‌گردد. در سال‌های دهه‌ی ۲۰ و ۳۰ شانگ‌های به صورت مرکزی برای تولید فیلم‌های با ارزش درآمد. در اواخر دهه‌ی ۳۰ مرکز دیگری در هنگ‌کنگ ایجاد شد. دختری با موهای سپید (۱۹۵۰م) و عشق لیانگ‌شان پو (۱۹۵۳م) از این جمله است.

ژاپن: پیش از جنگ جهانی دوم سینمای ژاپن از رونق خوبی برخوردار بود. فیلم تحسین شده راشامون (۱۹۵۱م) در این سال‌ها ساخته شد. آکیرا کوروساوا و کنجی میزوگوشی با فیلم‌های خود همواره در جشنواره‌های جهانی حضور داشتند. از مهمترین فیلم‌های کوروساوا می‌توان به ابله (۱۹۵۱م)، زندگی (۱۹۵۲م)، هفت سامورایی (۱۹۵۴م)، گزارش درباره یک موجود زنده ۱۹۵۵، سریر خون و پناهگاه شب اشاره کرد. همچنین مهمترین فیلم‌های کنجی میزوگوشی عبارت است از: زندگی زنی از سایکاکو (۱۹۵۲م)، به سوی توکیو (۱۹۲۹م)، سمفونی شهر بزرگ (۱۹۲۹م)، اگستو قصه‌های ماه پریده رنگ (۱۹۵۳م)، سانچو (۱۹۵۴م)، داستانی از چیکاماتسو (۱۹۵۴م) و یوکی‌هی (۱۹۵۴م) است. مهمترین مضمون او روابط زن و مرد است. یاسوجیرو ازو با فیلم سرگذشت توکیو (۱۹۵۳م) به عنوان ژاپنی‌ترین کارگردان ژاپنی در غرب شناخته شد. همچنین هانیو سوکه‌گوشو با فیلم جایی که دودکش‌ها نیستند (۱۹۵۳م) نشان داد که تحت‌تاثیر دیسکا است.

هند: در سینمای هندوستان نیز با وجود جو تجاری آن یکی دو کارگردان برجسته و هنری دیده می‌شوند. ساتیا جیت‌رای با فیلم آپو و دو هکتار خاک (۱۹۵۳م) و شانتارام با فیلم دو چشم و دوازده دست (۱۹۵۷م) از این جمله است.

کانادا: نورمن مک‌لارن از سوی سازمان فیلم کانادا مجموعه فیلم‌های تروکاوی خود را پدید آورد. او و همکارانش بر استفاده از تکنیک عادی مولتی پلان نقاشی متحرک کار می‌کردند. سبک کار آن‌ها خطوط موجز، حرکت در تمامی سطوح و حرکات مستقیم تقریباً شبیه فیلم‌های U. P. A بود موفق‌ترین فیلم‌های مک‌لارن داستان شاعرانه حمل و نقل (۱۹۵۲م) نام دارد که داستان شیرینی از تاسیسات حمل و نقل کانادا است.

پس از ۱۹۶۰م

از اواخر دهه‌ی ۵۰ در سینمای بسیاری از کشورها نوعی تجدید حیات و دگرگونی به چشم می‌خورد. این تحرک این بار مانند گذشته نتیجه شرایط عمومی اقتصادی و دگرگونی‌های سیاسی نبود بلکه قبل از حمله ناشی از بحران‌های بود که اقتصاد سینمایی در نتیجه صعود تلویزیون دچار آن شده بود. بیشتر کارگردانان نسل جدید از نظر منشا پرورش و تحصیل با نسل قدیمی‌تر متفاوت بودند. برخلاف نسل قدیم که با دستکاری و به صورت تجربی سینما را آموخته بودند نسل جدید از طریق فیلم‌خانه‌ها و مجلات اختصاصی سینما به این امکان دست یافتند و با فیلم‌های کوتاه تجربیات خود را به منصفه ظهور رساندند. میان سال‌های ۹-۱۹۵۸م فرانسویان جوان در قالب موج نو موقعیت خود را تثبیت کردند. آن‌ها با ارزش‌های سنتی به مخالفت برخاستند و قواعد سینمایی سنتی را زیر پا گذاشتند.

کارگردانان جوان انگلیسی از جنبش سینمای آزاد برخاستند. آن‌ها نیز مانند فرانسویان تاکید چندانی بر استقلال مولف نداشتند. با حضور جمهوری فدرال آلمان در جشنواره کن به سال ۱۹۶۲م و شرکت فیلم فان آن سال‌ها اثر وسیلی این واقعیت آشکار شد که حکومت نیز با کنار زدن سینمای متعارف موافق است.

موج نو: در پایان سال‌های دهه‌ی ۵۰ سایه سینمای هنری همچنان بر سر سینمای فرانسه بود. مجله پاریسی کایه دوسینما شروع به نوشتن مقالات انتقادی نسبت به سنت‌های سینمایی فرانسه کرده بود و سردبیر آن آندره بازن از منتقدان نقد نو در فرانسه به شمار می‌آمد. در کنار نقدهای او جوانی به نام فرانسوا تروفو قرار داشت که در سال ۱۹۵۴م مقاله مشهور خود تحت عنوان گرایشی انکارناپذیر در سینمای فرانسه، سینمای سنتی فرانسه را به باد انتقاد گرفت. در این زمان کسانی چون فرانسوا تروفو، کلود شابرول، ژاک لوک گدار و اریک رومر جوانانی بودند که دور هم جمع شدند و به نقادی سینمای سنتی پرداختند. پس از مدتی همگی دست به کار تهیه فیلم به شیوه‌ای که خود می‌گفتند زدند.

فرانسوا تروفو کارگردان معروف موج نو است که فیلم‌های معروفش عبارت است

از: چهارصد ضربه (۱۹۵۸م)، به پیالیست شلیک کنید (۱۹۶۰م)، ژول و ژیم (۱۹۶۲م) و عشق در بیست سالگی (۱۹۶۲م) که همگی از ساختاری نو و غیرستی برخوردارند. او تحت تاثیر هیچکاک قرار داشت.

کلود شابرول نیز دارای آثار معروفی از جمله سرژ زیبا (۱۹۵۸م)، پسرعموها (۱۹۵۹م)، محکم کاری (۱۹۵۹م) و زن های خوش قلب (۱۹۶۰م) است.

ژان لوک گدار بزرگ ترین کارگردان موج نوی فرانسه است. او فیلم های زیادی پدید آورده است که از جمله آنها می توان به از نفس افتاده (۱۹۶۰)، سرباز کوچولو (۱۹۶۰م) و زن، زن است (۱۹۶۱م) اشاره کرد؛ البته او فیلم های معروف دیگری نیز دارد.

آلن رنه هم که در آن زمان فیلم می ساخت بعدها یکی از بزرگ ترین کارگردانان فرانسه شد. او که با فیلم کوتاه کار خود را آغاز کرد فیلم های وان گوگ (۱۹۴۸م)، گوگن (۱۹۵۰م)، گنورنیکا (۱۹۵۰م) و قندیس ها نیز می میوند (۱۹۵۱م) را ساخته است. فیلم های بلند آلن رنه که بسیار معروف هستند عبارت است از: هیروشیما عشق من ۱۹۵۹ و سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱م).

ژان روش نیز کارگردان دیگری است که آلن رنه دستیار او بود. او مستندسازی متعلق به جنبش سینما حقیقت است.

«روش» در آثارش می کوشد که به جستجو پردازد و تا آنجا که ممکن است دخالت کارگردان را از بین می برد. او را اغلب دنباله روی ژیگا ورتوف کارگردان روس دانسته اند. مهمترین فیلم های او فرزندان آب (۱۹۵۳م)، اربابان دیوانه (۱۹۵۵م)، مورو نابا (۱۹۵۹م)، هرم انسانی (۱۹۶۰م) و وقایع یک تابستان (۱۹۶۱م) است. هدف اصلی او همواره همان واقعیت در تعارضات اجتماعی، روانی و ایدئولوژیکش است.

تداوم نئورئالیستی:

در سینمای ایتالیا هم زمان با موج نوی فرانسه کارگردانان جوان به عرصه آمدند. مسیر اصلی و واقع گرایانه ای که در سینمای ایتالیا از دوران نئورئالیسم شکل گرفت در آثار کارگردان های جوان ادامه یافت. نخستین نمایندگان این نسل سینمایی جدید فرانچسکو مازلی بود. نخستین اثر مستقل او گمراهان (۱۹۵۴م) بود. فیلم های دیگر او عبارت است از: زن روز (۱۹۵۶م) و وارثین تخت و تاج (۱۹۶۰م).

کارگردانان سینمای آزاد انگلیس:

در سینمای انگلیس نیز مانند سینمای فرانسه سینمای آزاد از دل انستیتوهای سینمایی انگلیس، مجله سایت‌اند ساند و بولتن ماهیانه فیلم شکل گرفت. کارگردانی همچون لیندسی آندرسون، کارل راتس، تونی ریچاردسون در این دوره سربرآوردند. مکتب نیویورک:

در خلال سال‌های دهه‌ی ۵۰ در سایه سینمای رسمی امریکا، سینمای مستقلی در نیویورک شکل گرفت. آن‌ها بیرون از نظام اقتصادی امریکا کار می‌کردند و از نظر جغرافیایی و اعتقادی در نقطه مقابل هالیوود قرار داشتند. مهمترین سنت این مکتب جنبش فیلم‌سازی مستند و تجربی بود و افرادی مانند پل استواند، یوریس ایونس، رابرت فلاهوتی در آن فعال بودند، آن‌ها بیشتر تحت‌تأثیر کارگردانان هنری اروپایی قرار داشتند. بعدها کارگردانانی همچون مایا درن، جان کاساویتس، شرلی کلارک راه آن‌ها را ادامه دادند.

سینمای جهان از دهه‌ی ۱۹۷۰م تاکنون

اروپای غربی

از دهه‌ی ۱۹۷۰م تا ۱۹۸۰م اروپا دچار رکود اقتصادی شد. در دهه‌ی ۱۹۸۰م اقتصاد اروپای غربی بهبود پیدا کرد. در دهه‌ی ۱۹۷۰م بسالا رفتن بهای بلیط سینما، ورود تلویزیون و ویدئوی خانگی باعث کاهش تعداد تماشاگران و بسته شدن بسیاری از سالن‌های سینمایی شد. در این سال‌ها فیلم‌های هالیوودی که به وسیله‌ی یک شبکه‌ی توزیع نیرومند به سینماها راه پیدا می‌کردند مانع ورود فیلم از کشورهای دیگر می‌شد و رقیب سرسختی برای فیلم‌های کم تولید اروپای غربی به‌شمار می‌آمد. البته این وضعیت سینمای اروپا، با حمایت مالی تلویزیون از تهیه‌کنندگان سینما اندکی بهبود پیدا کرد. اما به هر حال وضعیت عمومی سینما طوری شده بود که دست‌اندرکاران سینما به فکر جلب کمک‌های بین‌المللی و سرمایه‌ی خصوصی بودند. در این فضا فیلم‌های هامه‌پسند اروپایی ثبات خود را حفظ کرده بود. فیلم‌های نان و شکلات (۱۹۷۳م) ساخته‌ی فرانکو برتوزی، دزد لیدیل‌های یخ (۱۹۹۰م) ساخته‌ی

ماریز یونیچتی و جانی استچینر (۱۹۹۲م) به کارگردانی روبرتو بنینسی از این فیلم هستند. در کنار این فیلم‌ها فیلم‌های قبیحه نگاری مانند امانوئل (۱۹۷۴م) نیز بازار گرمی داشت.

برخی از کارگردانان نیز به ساخت فیلم‌های هنری به سبک فیلم‌های دهی ۵۰ و ۶۰ رو آوردند. فیلم‌های یک روز به خصوص (۱۹۷۷م) و مجلس رقص (۱۹۸۳م) ساختهی «اتوره اسکولا»، رقصندگان والس (۱۹۷۳م)، دستمال‌هایت را دریاور (۱۹۷۸م) و برای تو زیادی زیباست ساختهی برتران بلیه از این قبیل است.

«ویتوریو و پائولو تاویانی» که در دهی‌های ۶۰ و ۷۰ مبلغ نوعی سینمای سیاسی انسان‌گرا و پوپولیستی بودند با موفقیت پدرسالار (۱۹۷۷م) به کارگردان‌های معتبری بدل شدند. فیلم‌های شب سن لورنزو (۱۹۸۲م)، کائوس و صبح‌به‌خیر بابل از دیگر فیلم‌های این دو برادر کارگردان است.

در همین زمان است که ریتر فاسیندر است به ساخت فیلم‌های پرخرجی بانام ازدواج ماریا براون (۱۹۷۸م) و لولا (۱۹۸۱م) دست زد. وی همچنین در فیلم‌های در سال سیزده ماه (۱۹۷۸م) و نسل سوم (۱۹۷۹م) با ترکیب صدا برنامه‌های رادیو، تفسیرهای تلویزیونی و گفت‌وگوی آدم‌ها یک فضای شنیداری فشرده خلق کرد. فیلم‌های او یادآور نازیسم است. در بریتانیا کارگردانان رئالیست زندگی طبقه‌ی کارگر را دست‌مایه‌ی ساخت فیلم‌هایشان قرار دادند. فیلم قوش (۱۹۶۹م) ساخته‌ی کن لوچ نمونه‌ای از این فیلم‌هاست.

در این دوران مارگریت دوراس و مارگارت فون ترونا به‌عنوان کارگردانان زن جدید وارد سینما شدند. دوراس که از دهی ۱۹۵۰ به‌عنوان نویسنده موقعیت مستحکمی داشت، فیلم‌نامه هم می‌نوشت. مهم‌ترین فیلم‌نامه‌ی او هیروشیما عشق من (۱۹۵۹م) بود. دوراس در سال ۱۹۶۶م شروع به کارگردانی فیلم کرد و با زن گفت نابودش کن (۱۹۶۹م) در جامعه‌ی سینمای شناخته شد. فیلم‌های مشهورش عبارت است از: ناتالی گرنجر (۱۹۷۳م)، زن رود گنگ (۱۹۷۴م)، کامیون (۱۹۷۷م) و آواز هند (۱۹۷۵م).

مارگارت فون تروتا نیز در ابتدا به عنوان بازیگر در سینما فعالیت می‌کرد. فیلم‌های شرافت ازدست رفته کاترینا بلوم (۱۹۷۵م)، دومین بیداری کریستا کلاگس (۱۹۷۷م)، خواهران آلمانی (۱۹۸۱م)، دوستان و شوهران (۱۹۸۲م)، روزا لوکزامبورگ (۱۹۸۶م) و سه خواهر (۱۹۸۸م) از آثار معروف او به شمار می‌آیند.

دوراس کارگردانی تجربه‌گرا بود و تروتا در فیلم‌هایش مشکلات زنان جامعه را مطرح می‌کرد.

از دیگر فیلم‌سازان زن می‌توان به اینس واردا با فیلم معروف نه بام، نه قانون (۱۹۸۵م) و شانتال آکرمن با فیلم‌های ژان دیلمان (۱۹۷۵م)، قرار ملاقات با آنا (۱۹۷۸م) تمامی شب (۱۹۸۲م) و شب و روز (۱۹۹۱م) اشاره کرد.

در کنار سینمای هنری و فمینیستی کارگردانان جافتاده به ساخت فیلم‌های متعادل مدرنیستی روی آوردند.

فرانسوا ترفو با فیلم‌های شب آمریکایی (۱۹۷۳م) و آخرین مترو (۱۹۸۰م) موفقیت‌های بزرگی به دست آورد و آلن رنه که قبلاً دست به ساخت فیلم‌های خوش ساخت هیروشیما عشق من و موریل زده بود، در این دوران فیلم‌های عمومی آمریکایی من (۱۹۸۰م) و مشیت الهی (۱۹۷۶م) را ساخت.

تعدادی از کارگردانان جوان مانند پدرو آلمادورا در فیلم‌های خود تقلید هنری و طنز را به نمایش می‌گذاشتند. زنان در آستانه‌ی فروپاشی عصبی (۱۹۸۸م) فیلمی مشهور از وی است. در همین سال آکی کوریسماکی فنلاندی با فیلم‌های آوریل (۱۹۸۹م) و دخترک کارخانه‌ی کبریت‌سازی (۱۹۸۹م) به شهرت جهانی رسید. «فیلم اروپایی» نو در این زمان به تغییرات زمانی شناور بازگشته بود که فلینی، بونونل و دیگران در آن پیشتاز بودند. فیلم توتوی قهرمان ساخته‌ی وان دورمل نمونه‌ی خوبی از این فیلم‌هاست البته در این دوران نوعی گرایش به «بازگشت به تصویر» در میان کارگردانان دیده می‌شود. به عنوان مثال ورنر هرتزوگ و ویم وندرس به خاطر توجه به نماهای با حالت و بیانگر به عنوان کارگردان‌های «حس‌گرا» شناخته شدند.

از بین فیلم‌های هرگز وگ می‌توان به نشانه‌های زندگی (۱۹۶۸م)، حتی کوتوله‌ها هم از کوچکی شروع کردند (۱۹۷۰م)، آگوییره، خشم خداوندگار (۱۹۷۲م) هر کس برای خودش، خدا علیه همه (۱۹۷۵م) و قلب شیشه‌ای (۱۹۷۶م) اشاره کرد. فیلم‌های معروف ویم وندرس نیز عبارت است از: الیس در شهرها (۱۹۷۳م)، حرکت اشتباه (۱۹۷۳م)، دوست آمریکایی (۱۹۷۷م)، فرشتگان بر فراز برلین (۱۹۸۷م) و پاریس-تکناس (۱۹۸۷م).

بعضی از کارگردانان نیز در این زمان متمایل به بازگشت نقاشی به سینما شدند. درک جارمن با فیلم کارواجیو (۱۹۸۶م)، چاک ریوت با فیلم لاس زیبا (۱۹۹۱م)، ژان لوک گدار با فیلم شور (۱۹۸۲م)، نام کوچک کارمن (۱۹۸۳م)، مریم مقدس (۱۹۸۵م)، کارآگاه (۱۹۸۵م)، شاه‌لیر (۱۹۸۷م) و موج نو (۱۹۹۰م) جزو این کارگردانان محسوب می‌شود.

اروپای شرقی و شوروی

در دهه‌ی ۷۰ کشورهای اروپای شرقی خود مختار شدند و کمونیسم در این کشورها پایان یافت. متناسب با این اوضاع، سینمای کشورهای اروپای شرق مانند مجارستان با کمک کارگردانان مشهور فیلم‌هایی تولید می‌کرد.

فیلم‌های راپسودی مجار (۱۹۷۸م)، آگرو باربارو (۱۹۷۸م)، شرهای خصوصی (۱۹۷۶م)، راهی دیگر (۱۹۸۲م)، مفیستو (۱۹۸۱م) و سرهنگ ردل (۱۹۸۳م) از جمله‌ی این فیلم‌ها هستند.

در این دوران مارتا شاروس مجاری یکی از موفق‌ترین کارگردانان بود. وی در رشته فیلم‌های داستانی‌اش خاطرات خود از بزرگ شدن تحت حکومت استالین را دراماتیزه کرد. این رشته فیلم‌ها شامل یادداشت‌های روزانه برای فرزندانم (۱۹۸۴م)، یادداشت‌های روزانه برای عشق‌هایم (۱۹۸۷م)، یادداشت‌های روزانه برای پدر و مادرم (۱۹۹۱م) می‌شد.

از بین کارگردانان چک نیز می‌توان به ژیری منزل اشاره کرد که دست به ساخت

چند فیلم کمدی با نام‌های گوشه‌نشینی نزدیک یک جنگل (۱۹۷۶م)، کوتاهش کن (۱۹۸۰م) و دهکده‌ی کوچک شیرینم (۱۹۸۶م) زد.

از فیلم‌های مشهور این دوران سینمای اروپای شرقی می‌توان مرد آهنین (۱۹۸۰م) و مرد مرموزین (۱۹۷۶م) ساخته‌ی آندره وایدا نام برد که به شیوه‌ی همشهری کین ساخته شده بود. این فیلم در کنار فیلم استار (۱۹۷۶م) ساخته‌ی کریستوف زانوسی نشان‌دهنده‌ی افزایش سطح نارضایتی از رژیم استالین بود.

برجسته‌ترین کارگردان لهستانی در این دوران کریستوف کیسلوفسکی بود. نام او در دهه‌ی ۱۹۷۰ با مستندهای تلویزیونی گزنده و فیلم نیشدار زخم (۱۹۷۶م) مشهور شد. سری فیلم تلویزیونی ده فرمان (۱۹۸۸م) وی در قالب ترکیب گزنده‌ای از نگاه دینی و این دنیایی، برای هر یک از فرمان‌های ده گانه‌ی دین یهود داستانی طرح می‌کند. دیگر فیلم مطرح او که به موفقیت بزرگی دست پیدا کرد زندگانی دو گانه‌ی ورونیکا (۱۹۹۱م) نام داشت.

در شوروی نیز فیلم‌های مشهوری مانند مسکو اعتقادی به گریه ندارد (۱۹۸۰م) ساخته شد.

نماینده‌ی سینمای هنری شوروی در این سال‌ها آندری تارکوفسکی کارگردان استاکر (۱۹۷۹م)، نوستاگلیا (۱۹۸۳م) و و اینک آخرالزمان است.

سینمای سال‌های واپسین شوروی شاهد ساخت فیلم‌های موفق بود که از جمله‌ی آن فیلم‌ها می‌توان به غم ناله‌های تاکسی (۱۹۹۰م) ساخته‌ی پاول لونگین، یخ بزن، بمیر، زنده شو (۱۹۹۰م) ساخته‌ی ویتالی کانوسکی و فیلم دریاچه‌ی قو منطقه (۱۹۹۰م) به کارگردانی بوری ایلنکو اشاره کرد.

سینمای آمریکا

از فیلم‌سازان مهم دهه‌ی ۷۰ هالیوود می‌توان فرانسیس فورد کاپولا، جرج لوکاس، استیون اسپلبرگ و مارتین اسکورسیزی را نام برد. همچنین تیم برتون با فیلم‌های ماجرای بزرگ پی-وی (۱۹۸۵م) و بیتل جویس (۱۹۸۸م)، جیمز کامرون با فیلم‌های

تومیناتور ۱ (م ۱۹۸۴) و تومیناتور ۲ و جان هیبوز با فیلم ۱۶ شمع (م ۱۹۸۴) از کارگردانان قابل توجه دهی هشتاد به شمار می آیند.

در کنار این ها فیلم های علمی-تخیلی مانند مهاجمان غریب (۱۹۸۱) و دخترهای زمین راحت اند (م ۱۹۸۹) نیز ساخته می شود. در فیلمی مثل آرواره ها ساخته ی استیون اسپیلبرگ شگردهای سبک دوران طلایی هالیوود در زمان هیچکاک به کار گرفته شد. سینمای دهه های ۷۰ و ۸۰ هالیوود می خواست با نمایش قدرت تکنیکی خود از گذشتگانش متمایز شود.

از دهی ۸۰ به بعد در آمریکا کارگردانان دست به ساخت کلان فیلم ها (megapic) می زدند. کلان فیلم در واقع فیلمی است که با استفاده از تبلیغات وسیع و در اختیار گرفتن بازارهای جانبی مانند شبکه ی خانگی، تلویزیون کابلی و سی دی های صوتی فروش بالایی تضمین شده ای دارد.

فیلم هایی از قبیل پارک ژوراسیک (م ۱۹۹۳)، جنگ های ستاره ای اپیزود اول، تهدید روح (م ۱۹۹۹) و روز استقلال (م ۱۹۹۶) و قایتانیک از این قبیل است. سازنده ی اکثر کلان فیلم ها جیمز کامرون بوه است. این زمان در هالیوود آژانسی به نام آژانس هنرمندان خلاق (CAA) تشکیل شده که به ساخت کلان فیلم ها کمک می کرد. رابرت ردفورد، داستین هافمن، سیلوستر استالونه و جین فاندای جزو هنرمندان عضو آژانس بودند. آژانس هنرمندان خلاق به رهبری مایکل اوبتز فیلم هایی مانند توتسی (م ۱۹۸۲) گوریل های درمه (م ۱۹۸۸)، رین من (م ۱۹۸۸) و با گرگ ها می رقصد (م ۱۹۹۰) را تولید کرد. علاوه بر جیمز کامرون که در ساخت کلان فیلم ها موفق بود می توان از کارگردانان زیر نام برد. رابرت زمه کیس سازنده ی فارست گامپ (م ۱۹۹۴) و مطرود، استون با فیلم قاتلین بالفطره (م ۱۹۹۴)، اسپایکلی با چند فیلم مشهور به نام های مالکوم ایکس (م ۱۹۹۲) و کار را درست بکن (م ۱۹۸۹) تیم برتون با فیلم های بیتل جوس (م ۱۹۸۸)، ادوارد دست قیچی (م ۱۹۹۰)، بتمن (م ۱۹۸۹) و سیاره ی میمون ها (م ۲۰۰۱) مایکل مان با فیلم های شکارچی آدم (م ۱۹۸۶)، التهاب (م ۱۹۹۵) و خودی (م ۱۹۹۹).

در کنار کلان فیلم‌ها فیلم‌های مستقلی در ژانر هنری هالیوود نیز ساخته می‌شد، که از آن جمله می‌توان به فیلم‌های مخمل آبی (۱۹۸۶م)، مرد فیل نما (۱۹۸۰م)، بزرگراه گمشده (۱۹۹۷م) و مالهند درایو (۲۰۰۱م) ساختی دیوید لینچ و فیلم‌های سگدانی و داستان‌های مبتدل اثر کوئنتین تارانتینو، سکس، دروغ، نوار و ویدئو (۱۹۸۹م) اثر استیون سودربرگ نام برد.

سینمای ایران

در اوایل سال ۱۲۷۹ ه. ش سینما توگراف وارد ایران شد. در این سال «میرزا ابراهیم خان عکاس باشی» به دستور مظفرالدین شاه سینما توگراف را خریداری کرد. وی اولین فیلمبردار و مستندساز ایرانی است.

در سال ۱۲۸۳ ه. ش «میرزا ابراهیم خان صحاف باشی» اولین سینمای ایرانی را در خیابان چراغ گاز تأسیس کرد.

«خان بابا معتضدی» در سال ۱۲۹۹ ه. ش به هنگام بازگشت از اروپا با خود دوربین فیلمبرداری آورد و از مراسم تاج گذاری شاه فیلمبرداری کرد.

در سال ۱۳۰۹ ه. ش «آوانس اوگانیانس» با همکاری معتضدی اولین فیلم صامت داستانی طولانی را ساخت. این فیلم آبی و رابی نام داشت.

اردشیر ایرانی اولین فیلم ناطق ایرانی به نام دختر لُر را در سال ۱۳۱۱ ه. ش در هند ساخت؛ فیلم نامی این فیلم را عبدالحسین سپتا به نگارش درآورده بود.

دکتر اسماعیل کوشان - اولین تهیه کننده ی ایران - اولین فیلم دوبله ی سینمای ایرانی را که فیلمی فرانسوی به نام دختر فراری بود در ترکیه دوبله کرد.

اولین فیلم رنگی ایران به نام گرداب در سال ۱۳۳۲ ه. ش ساخته شد. فیلم دختر شیوازی به کارگردانی ساموئل خاچیکیان اولین فیلم در تاریخ سینمای ایران بود که آنونس آن در سینماها پخش شد.

در سال ۱۳۳۴ ه. ش فیلم امیرارسلان نامدار ساخته ی شاپور یاسمی به عنوان پربیننده ترین فیلم شناخته شد. در سال بعد اولین فیلم پلیسی ایران به نام هفده روز به اعدام به کارگردانی دکتر هوشنگ کاووسی ساخته می شود.

در سال ۱۳۳۷ ه. ش مجید محسنی با ساخت فیلم لات جوانمرد و با بردن دوربین فیلمبرداری از استودیو به کوچه و خیابان کلاه مخملی ها را به سینما ایران معرفی می کند. در همین سال فرخ غفاری کانون فیلم را پایه گذاری می کند و دست به ساخت

فیلم جنوب شهر می‌زند.

«جناایی سازی» در سینمای ایران با ساخت فیلم‌های فریاد نیمه شب و یک قدم تا مرگ به کارگردانی ساموئل خاچیکیان در سال ۱۳۴۰ ه. ش رواج پیدا کرد.

فروغ فرخزاد، شاعر نیز با ساخت فیلم مستند این خانه سیاه است در سال ۱۳۴۰ ه. ش موفق به کسب جایزه از فستیوال آلمان می‌شود. فرخ غفاری فیلم دیگر خود به نام شب قوزی را براساس یکی از داستان‌های هزار و یک شب در سال‌های بی‌رونت سینمای ایران یعنی سال ۱۳۴۲ ه. ش و ۱۳۴۳ ه. ش می‌سازد.

در سال ۱۳۴۴ ه. ش دو فیلم به نام خشت و آینه با کارگردانی ابراهیم گلستان و گنج قارون به کارگردانی سیامک یاسمی ساخته می‌شود اما از این دو فیلم، دومی به فروش بسیار بالایی دست پیدا می‌کند و باعث ساختن فیلم‌های زیادی به سبک «سینمای آبگوشتی» می‌شود.

اما دو فیلم قیصر (۱۳۴۸ ش) به کارگردانی مسعود کیمیایی و گاو به کارگردانی داریوش مهرجویی «موج نو»ی سینمای ایرانی را به وجود آوردند.

در اواخر دهه‌ی ۴۰ نیز فیلم‌های سیاوش در تخت جمشید به کارگردانی فریدون رهنما و شوهر آهوخانم به کارگردانی داوود ملاپور و فیلم کوتاه سازدهنی اثر امیر نادری ساخته شدند. علی حاتمی نیز دو فیلم موزیکال خود به نام حسن کچل و طوقی را در همین سال‌ها می‌سازد.

در سال ۱۳۵۰ ش نیز فیلم‌های مهمی همچون فرار از قله به کارگردانی جلال مقدم، درشکه‌چی به کارگردانی نصرت کریمی، آدمک اثر خسرو هریتاش، داش آکل به کارگردانی مسعود کیمیایی و خدا حافظ رفیق به کارگردانی امیر نادری ساخته می‌شود. فیلم‌های درخور توجه سال ۱۳۵۱ ش فیلم رگبار به کارگردانی بهرام بیضایی و پستیچی ساخته‌ی داریوش مهرجویی هستند.

در سال ۱۳۵۲ ش کامران شیردل به تقلید از فیلم از «نفس افتاده‌ی ژان لوک گدار» فیلم صبح روز چهارم و ناصر تقوایی اولین فیلم خود به نام آرامش در حضور دیگران را می‌سازد.

تنگنا به کارگردانی امیر نادری، خاک به کارگردانی کیمیایی و یک اتفاق ساده به کارگردانی سهراب شهید ثالث در سال ۱۳۵۳ش ساخته می‌شود.

امیر نادری بعد از تنگنا فیلم قنقیر را می‌سازد که با استقبال تماشاگر عام و خاص روبه‌رو می‌شود.

فیلم‌های قابل توجه اسرار گنج دره‌ی جنی ساخته‌ی ابراهیم گلستان و شازده احتجاب ساخته‌ی بهمن فرمان آرا نیز از ساخته‌های درخشان اوایل دهه‌ی ۵۰ محسوب می‌شود.

در سال ۱۳۵۳ش فیلم‌های مهمی مانند طبیعت بی‌جان اثر سهراب شهید ثالث، غریبه و مه اثر بهرام بیضایی، سرایدار اثر خسرو هریتاش و گوزن‌ها اثر مسعود کیمیایی ساخته می‌شود.

در سال ۱۳۵۵ش علی حاتمی دست به ساخت فیلم سوت‌دلان می‌زند. بعد از سال ۱۳۵۷ش با وقوع انقلاب اسلامی واردات فیلم محدود شده و بازیگران و فیلمسازان تصفیه می‌شوند؛ اما در این بین چند فیلم مهم ساخته می‌شود که از بین آن‌ها می‌توان به چریکه‌ی قارا و مرگ یزدگرد اثر بهرامی بیضایی، جستجو اثر امیر نادری، دایره‌ی مینا به کارگردانی داریوش مهرجویی و سفر سنگ به کارگردانی مسعود کیمیایی اشاره کرد.

در سال ۱۳۶۱ش «بنیاد فارابی» از طرف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای اداره‌ی روند ورود و صدور فیلم و حمایت از تولیدات داخلی تأسیس می‌شود.

فیلم‌های برجسته‌ی باشو غریبه‌ی کوچک اثر بهرام بیضایی، دهنده اثر امیر نادری، در سال ۱۳۶۳ش و فیلم‌های ناخدا خورشید به کارگردانی ناصر تقوایی، اجاره‌نشین‌ها به کارگردانی داریوش مهرجویی و دستفروش به کارگردانی محسن مخملباف در سال ۱۳۶۴ش ساخته می‌شود.

همچنین فیلم‌هایی از قبیل عروسی خوبان (۱۳۶۹ش) و ناصرالدین شاه آکتور سینما به کارگردانی محسن مخملباف، فارونی (۱۳۷۰ش) به کارگردانی سمید ابراهیمی فر، در مسیر تندباد (۱۳۷۰ش) به کارگردانی مسعود جعفری جوزانی، دندان‌مار (۱۳۷۲ش)

ساخته‌ی مسعود کیمیایی، مدرسه‌ای که می‌رفتیم و هامون (۱۳۷۲ش) به کارگردانی داریوش مهرجویی، مشق شب (۱۳۷۰ش)، کلوزآپ (۱۳۷۲ش) و زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۴) به کارگردانی عباس کیارستمی و نیز فیلم مسافران (۱۳۷۴ش) به کارگردانی بهرام بیضایی از فیلم‌های موفق سینمای دهه‌ی هفتاد ایران محسوب می‌شود که در چند جشنواره‌ی بین‌المللی جوایزی کسب کرده‌اند.

اما سرشناس‌ترین کارگردان ایرانی در سطح بین‌المللی عباس کیارستمی است که با ساخت فیلم خانه‌ی دوست کجاست در سال ۱۳۶۶ش توجه همگان را به سینمای نوی ایران جلب کرد.

سینمای مستند ایران

اولین فیلم مستند ایرانی جشن گل‌ها نام دارد که توسط میرزا ابراهیم خان هکاس‌باشی ساخته شد. این فیلم درباره‌ی مراسم گل‌افشانی زنان فرانسوی در هنگام ورود مظفرالدین شاه به پاریس است. در سال ۱۳۰۴ ه. ش نیز «مربان سی‌کوپر» فیلم مستند علفزار را براساس طبیعت ایران می‌سازد.

فیلم‌سازان مطرح در زمینه مستندسازی ایران عبارتند از:

کامران شیردل با فیلم‌های اون شب که بارون اومد، تهران پایتخت ایران، قلعه، بوم سیمین، گهواره‌ی خورشید، ندامتگاه زنان، جنوب شهر و تنهایی.

ابراهیم گلستانی: موج، مرجان، خارا، چشم‌انداز، از قطره تا دریا.

مرتضی آوینی: روایت فتح

منوچهر طبیب: همراه باد در دل تنهایی کویر، ریتیم، مسجد جامع و ابنیه‌ی تاریخی اصفهان.

خسرو سینایی: مرثیه‌ی گمشده (درباره‌ی مهاجران لهستانی)، حاجی مصورالملکی (درباره‌ی نقاشی به همین نام)، کوچه‌ی پاییز (درباره‌ی ژازه طباطبایی، مجسمه‌ساز و طراح و نقاش)، گیزلا (درباره‌ی نقاشی به همین نام)، آن سوی هیاهو (درباره‌ی کودکان ناشنوا)، سردی آهن (درباره‌ی نصیری ورزشکار وزنه‌بردار)، در کوچه‌های عشق (درباره‌ی آبادان بعد از جنگ).

ناصر تقوایی: باد جن، لخل، مسجد اردهال
پرویز کیمیاوی: پ مثل پلیکان، ضامن آهو، تپه‌های قیطریه.
سهراب شهید ثالث: طبیعت بی جان، غربت، بلوغ، اتوپیا.
امیر نادری: جستجوی ۱، جستجوی ۲.
محمدعلی نجفی: لیلای القدر (درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری انقلاب اسلامی).
عباس کیارستمی: قضیه شکل اول، قضیه شکل دوم، بهداشت دندان، به ترتیب یا
بدون ترتیب، همشهری، مشق شب، اولی‌ها، کلوزآپ، زیر درختان زیتون.
محمود بهاری: یربال ملائک، خرّمهر شهر خون، شهر عشق، نبرد حق.
حمید سهیلی: به سوی سیمرغ، معماری ایرانی
رخشان بنی‌اعتماد: تمرکز، این فیلم‌ها را به کی نشون می‌دین، شهر سالم، بهار ۷۳
و فیلم داستانی مستند زیر پوست شهر.
مجید مجیدی: یک روز زندگی با اُسرا، آفتاب و عشق، پابره‌نه تا هرات.
ابراهیم اصغرزاده: سکوت طولانی، وقایع نگاری یک فیلمنامه ناتمام،
کاغذهای بی‌جواب، شناسایی.
ایرج کریمی: مکان‌های پنهان تهران.
بهمن قبادی: زندگی در مه.
نادر طالب‌زاده: والعصر، خنجر و شقایق.

کارگردانان برجسته‌ی سینمای داستانی ایران:

مسعود کیمیایی

فیلم‌شناسی: بیگانه بیا (۱۳۴۷ش)، قیصر (۱۳۴۸ش)، رضا موتوری (۱۳۴۹ش)،
داش آکل (۱۳۵۰ش)، بلوچ (۱۳۵۱ش)، خاک (۱۳۵۲ش)، گوزن‌ها (۱۳۵۴ش)، غزل
(۱۳۵۵ش)، سفر سنگ (۱۳۵۷ش)، خط قرمز (۱۳۶۱ش)، تیغ و ابریشم (۱۳۶۵ش)،
مُرب (۱۳۶۷ش)، دندان مار (۱۳۶۸ش)، گروه‌بان (۱۳۶۹ش)، ردپای گرگ
(۱۳۷۳ش)، تجارت (۱۳۷۳ش)، ضیافت (۱۳۷۳ش)، سلطان (۱۳۷۵ش)،
مرسدس (۱۳۷۶ش)، لره‌باد (۱۳۷۷ش)، سربازان جمعه (۱۳۸۳ش)، حکم (۱۳۸۳ش).

علی حاتمی:

طوفی (۱۳۴۹ش)، بابا شمل (۱۳۵۰ش)، قلندر (۱۳۵۱ش)، خواستگار (۱۳۵۱ش)، ستارخان (۱۳۵۱ش)، سوتهدلان (۱۳۵۶ش)، حاجی واشنگتن (۷۷-۱۳۶۱ش)، کمال‌الملک (۱۳۶۳ش)، مادر (۱۳۶۸ش)، دلشدگان (۱۳۷۰ش)، جهان پهلوان نخعی (۱۳۷۴ش).

بهمن فرمان‌آرا:

شازده احتجاب (۱۳۵۳ش)، سایه‌های بلند باد (۱۳۵۸ش)، بوی کافور عطر یاس (۱۳۷۸ش)، خانه‌ای روی آب (۱۳۸۰ش).

ناصر تقوایی:

آرامش در حضور دیگران (۵۲-۱۳۴۷ش)، صادق کُرده (۱۳۵۱ش)، نفرین (۱۳۵۲ش)، ناخدا خورشید (۱۳۶۵ش)، ای ایران (۱۳۶۷ش)، قصه‌های کیش / کشتی یونانی (۱۳۷۷ش)، کاغذ بی‌خط (۱۳۸۰ش).

داریوش مهرجویی:

گاو (۱۳۴۸)، آقای هالو (۱۳۴۹)، پستیچی (۱۳۵۱ش)، دایره‌ی مینا (۵۷-۱۳۵۴ش)، مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۶۸-۵۹ش)، سفر به سرزمین آرتور رمبو (۱۳۶۵ش)، شیرک (۱۳۶۶ش)، هامون (۱۳۶۸ش)، بانو (۱۳۷۰ش)، سارا (۱۳۷۱ش)، پری (۱۳۷۳ش)، لایلا (۱۳۷۵ش)، درخت گلابی (۱۳۷۶ش)، قصه‌های کیش / دختر دایی گمشده (۱۳۷۷ش)، میکس (۱۳۷۸ش)، بمانی (۱۳۸۰ش).

بهرام بیضایی:

رگبار (۱۳۵۰ش)، غریبه و مه (۱۳۵۲ش)، کلاغ (۱۳۵۵ش)، مرگ یزدگرد (۱۳۶۰ش)، باشو غریبه کوچک (۶۸-۱۳۶۴ش)، شاید وقتی دیگر (۱۳۶۶ش)، مسافران (۱۳۷۰ش)، قصه‌های کیش / گفتگو با باد (۱۳۷۷ش)، سگ کُشی (۱۳۷۹ش).

عباس کیارستمی:

گزارش (۱۳۵۷ش)، اولی‌ها (۱۳۶۳ش)، خانه دوست کجاست (۱۳۶۵ش)، مشق شب (۱۳۶۷ش)، زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰ش)، طعم گیلان (۱۳۷۶ش)، باد ما را با خود خواهد برد (۱۳۷۸ش)، *ABC of Africa* (۱۳۸۰ش).

امیر نادری:

تنگنا (۱۳۵۲ش)، تنگسیر (۱۳۵۲ش)، سازدهنی (۱۳۵۲ش)، مرثیه (۵۷-۱۳۵۴ش)،
دونده (۱۳۶۳ش)، آب، باد، خاک، آتش (۷۰-۱۳۶۶ش)، منهن از روی شماره (۱۳۷۱ش).

ابراهیم حاتمی کیا:

هویت (۱۳۶۵ش)، دیده بان (۱۳۶۷ش)، مهاجر (۱۳۶۸ش)، وصل نیکان (۱۳۷۰ش)،
از کرخه تا راین (۱۳۷۱ش)، خاکستر سبز (۱۳۷۲ش)، بوی پیراهن یوسف (۱۳۷۴ش)،
برج مینو (۱۳۷۴ش)، آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶ش)، روبان قرمز (۱۳۷۷ش)، موج مرده
(۱۳۷۹ش)، ارتفاع پست (۱۳۸۰ش).

رخشان بنی‌اعتماد:

خارج از محدوده (۱۳۶۶ش)، زرد قناری (۱۳۶۷ش)، پول خارجی (۱۳۶۸ش)،
نرگس (۱۳۷۰ش)، روسری آبی (۱۳۷۳ش)، بانوی اردیبهشت (۱۳۷۶ش)،
قصه‌های کیش / بومی و باران (۱۳۷۷ش)، زیر پوست شهر (۱۳۷۹ش).

مجید مجیدی:

بدوک (۱۳۷۰ش)، پدر (۱۳۷۴ش)، بچه‌های آسمان (۱۳۷۵ش)، رنگ خدا
(۱۳۷۷ش)، باران (۱۳۷۹ش).

محسن مخملباف:

نوبه‌ی نصوص (۱۳۶۱ش)، دو چشم بی‌سو (۱۳۶۲ش)، بایکوت (۱۳۶۴ش)،
دستفروش (۱۳۶۵ش)، بای سیکل ران (۱۳۶۷ش)، عروسی خوبان (۱۳۶۷ش)،
نوبت عاشقی (۱۳۶۹ش)، شب‌های زاینده رود (۱۳۶۹ش)، ناصرالدین شاه آکتور سینما
(۱۳۷۰ش)، هنرپیشه (۱۳۷۱ش)، سلام سینما (۱۳۷۳ش)، گبه (۱۳۷۴ش)،
نون و گلدون (۱۳۷۴ش)، قصه‌های کیش / در (۱۳۷۷ش)، سکوت (۱۳۷۹ش)،
سفر به قندهار (۱۳۸۰ش).

درک فیلم

عنصرهای تصویری:

دانه و تضاد (grain - contrast)

دانه و تضاد از جمله خصوصیات فیلم خام است که بیشترین تأثیر را بر شمای فیلم می‌گذارد. دانه اشاره بر اندازه‌ی اجزای سازنده‌ی تصویر فیلم است. منظور از تضاد، تفکیک درجات متغیر شدت یا رنگ‌هایی است که فیلم خام می‌تواند ضبط‌شان کند. در فیلم‌های مستند و دارای صحنه‌های خشن از فیلم‌های درشت دانه که زمختی مطبوعی به تصاویر فیلم می‌بخشد استفاده می‌شود و برای صحنه‌های لطیف و رمانتیک از فیلم‌های ریزدانه استفاده می‌شود.

در بعضی از زمینه‌ها فیلم خامی مطلوب است که دارای تضاد شدیدی باشد. به‌طور مثال در آنجا که تضاد کامل میان سیاه و سفید نمودار قطبی بودن موقعیت‌هاست.

رنگی و سیاه و سفید

هر فیلم‌ساز به اقتضای تأثیرهایی که از لحاظ درون‌مایه، شخصیت و کنش و صحنه‌آرایی منظور نظرش است، از فیلم سیاه و سفید یا رنگی برای ساختن فیلمش استفاده می‌کند.

اختلاف در ارزش درجات شدت و ضعف یک رنگ باعث می‌شود که مابه‌ی فیلم بیشتر به وجهی تصویری منتقل شود تا روایتگری به عنوان مثال رنگ‌های خاکستری آبی و خاکستری مایل به زرد اشاره به وضعیت ناروشن تصویرهای خاطره است و از هم گسیختگی خاطره با درهم و برهم شدن رنگ‌ها منتقل می‌شود.

در نماهای خارجی رنگ اغلب حس مکان را خیلی راحت‌تر از سیاه و سفید پدید می‌آورد. رنگ آبی متمایل به «دور شدن» و رنگ سرخ «متماایل به نزدیک شدن» سوژه در صحنه است.

عامل زمان نقش قاطعی در کاربردهای جمال‌شناختی رنگ در سینما ایفا می‌کند. در فیلم، کارگردان باید ترتیب و مدت زمان تصویر رنگی را با دقت فراوان تحت توجه قرار دهد.

پوزتियो یا نگاتیو

در فیلم‌های سیاه و سفید تصور پوزتियो رایج‌ترین نوع است و در واقع همه‌ی این تصویر را به کار برده‌اند. تصویر نگاتیو از آن جمله عنصرهای تأثیرگذار فیلم است که به خاطر خصوصیات مؤکدانه‌اش باید سخت با احتیاط به کار رود. یکی از کارکردهای تصویر نگاتیو ایجاد کیفیتی ناواقعی است. کارکرد دیگر برای صحنه‌هایی است که می‌خواهد حالتی خوفناک القا کند.

صافی‌ها (filter)

با استفاده از صافی‌ها می‌توان هم فیلمبرداری رنگی و هم سیاه و سفید را شدت بخشید. کار صافی‌ها عبارت است از جبران این امر که رنگمایه‌های بدون صافی اغلب با مشاهدات چشم غیرمسلح مطابقت ندارد و یا تغییر دادن ظاهر چیزها به قصد پدید آوردن جلوه‌ای اکسپرسیونیستی. صافی‌ها همچنین می‌توانند درجه‌بندی‌هایی در رنگمایه‌ی فیلم‌های سیاه و سفید مشخص سازد.

عدسی‌ها

عدسی‌ها اغلب به منظور کم کردن وضوح تصویر دستکاری می‌شود. انواع عدسی‌ها عبارت است از: چشم ماهی، زاویه‌ی باز، عادی، بلند، کانون و زوم. عدسی چشم ماهی (fish-eye) ظاهر بسیار غیر واقعی به چیزها می‌دهد و برای القا یک موقعیت غریب یا دیدگاه تحریف شده به کار می‌رود.

عدسی زاویه‌ی باز (wide angle) برای منظورهای گوناگون از جمله شکستن زوایا و موج‌دار کردن تصویر، برای غیر قابل اطمینان نشان دادن به کار می‌رود. عدسی عادی (normal) برای ضبط خطوط سخت و جسمیت محیط‌های روزانه است. عدسی تله فوتو (tele-photo) می‌تواند حوزه‌ی دید را به هم بفشارد و بدین ترتیب در ظاهر تصاویر تغییر ایجاد کند.

عدسی‌های زوم (zoom) می‌توانند چنین وانمود سازند که دوربین در حال نزدیک شدن یا دور شدن از موضوع است.

زاویه‌ی فیلمبرداری

کارگردان به انتضای هدفش زوایای گوناگون برای فیلمبرداری استفاده می‌کند. بسیاری از زوایای غیرهادی و کج دوربین که در فیلم مرد سوم (۱۹۵۰م، کارل رید) به کار رفته می‌خواهد بر سرشت نمایشی و مشنوم و عجیب و غریب فیلم تأکید کند.

فاصله‌ی دوربین از موضوع

وضعیت‌های گوناگون دوربین نسبت به موضوع در یک نما از نزدیک تا دور در نوسان است، که فاصله‌ی متوسط از موضوع، گونه‌ای چشم انداز «عادی» ارایه می‌دهد. از نماهای خیلی نزدیک در فیلم فریاده‌ها و نجواها (۱۹۷۲م، برگمان) برای نشان دادن لحظه‌های عذاب آور و غیر قابل تحمل زندگی سه خواهر استفاده شده است.

قاب‌بندی

قاب‌بندی در فیلم باعث تکوین فضای تصویری می‌شود. وقایعی که درون این فضا روی می‌دهند اهمیتی دارند که وقایع فضای نامحصور ندارند. برای مثال به هم نزدیک شدن حرکات شخصیت‌ها روی پرده اغلب بیانگر این است که امر مهمی در شرف وقوع است. درون فضای صحنه اندازه‌ی نسبی آدم‌ها و اشیا نیز از اهمیت برخوردار است.

تصویر خارج از صحنه

تصویرهای خارج از صحنه و کنش خارج از صحنه می‌تواند در هفت محل، بیرون از فضا پرده واقع شود: بالا، پایین، سمت راست و چپ فضای قاب، آن قدر دور که درون قاب دیده نشود، درون قاب اما پنهان از دید به وسیله‌ی یک مانع و پشت دوربین.

بعد خارج از صحنه بودن تصویر پاره‌هایی از اشیا و یا قسمت‌هایی از اندام شخصیت‌ها و کنش‌هایشان است که بیرون از حوزه‌ی دید قرار می‌گیرد.

فضاهای پشت دوربین به نحو برجسته‌ای در فیلم وحشتزا به کار گرفته شده است. در ژانر وسترن نیز تصویر خارج از قاب استفاده می‌شود.

حرکت دوربین و شی:

دوربین ثابت و متحرک

قابلیت بیانی دوربین ثابت عبارت است از چرخش افقی (pan) حول محور ثابت آن، که در این پاره دوربین چرخشی یکنواخت و بی‌وقفه‌ای در طول یک شیء یا مکان

انجام می‌دهد، چرخش عمودی حول محور ثابت (tilt) که در آن دوربین به سمت بالا و پایین حرکت می‌کند تا موضوع را ضبط کند.

دوربین متحرک برای ارایه دیدگاه خود در قبال موضوع می‌تواند با تراولینگ به جلو، راست یا چپ حرکت کند. به جلو یا عقب رفتن دوربین در طول یک مکان، لهما در تماشاگر توهم حرکت در فضای صخره را ایجاد می‌کند و این «حس حرکت» بسیاری از کیفیات فضای معماری را به فضای سینمایی می‌دهد.

دوربینی که روی دالی یا سطح متحرک دیگری که از زمین فاصله دارد سوار شده باشد نوعی حرکت را پدید می‌آورد که باعث می‌شود تماشاگر کنش را هموار ببیند، چنان که توجهش معطوف به حرکت دوربین شود و یا حواسش از کنش منحرف شود. دوربین متحرک روی دست اغلب تصویری لرزان و نامتوازن به دست می‌دهد.

استفاده از حرکت دوربین در کنار خاصیت رنگی یا سیاه و سفید بودن فیلم می‌تواند برای خلق احساس زمان گذشته برای مخاطب به کار رود. (همانند فیلم شب و مه اثر آلن رنه)

حرکت کند شده و تند شده

حرکتی که با سرعتی بیش از ۲۴ قاب در ثانیه فیلمبرداری شود و با سرعت عادی روی پرده به نمایش در آید، جلوه‌ی تصویری پدید می‌آورد به نام حرکت کند شده (slow motion) عکس این مطلب درباره حرکت تند شده (fast motion) صادق است. حرکت کند شده قابلیت این را دارد که توجه ما را به خود حرکت معطوف کند.

نما: عبارت است از آنچه یک عمل واحد دوربین به وجود می‌آورد. یعنی چیزی که از لحظه‌ی روشن شدن دوربین تا خاموش شدنش می‌بینیم.

تدوین: انتقال از نمایی به نمای دیگر و هر نوع عمل موثر دیگری که ناظر بر نماهای گوناگون باشد و به وسیله‌ی تدوین صورت می‌گیرد. (cutting, Editing) برش مستقیم با قطع تدریجی؛ انتقال از نمایی به نمای دیگر از طریق برش مستقیم (straight cut) انجام می‌پذیرد.

قطع مستقیم در یک آن، تصویری را با تصویر دیگری جا به جا می‌کند. این قطع

برای عوض کردن یک صحنه‌ی موضوعی با صحنه‌ی موضوعی دیگری یا برای رفتن به صحنه‌ها به زمان یا مکان به‌طور کامل متفاوت به‌کار می‌رود.

قطع جهشی (jump cut) شکل دیگری از قطع مستقیم است که در آن پاره‌ای از یک کنش حذف می‌شود و در نتیجه تماشاگر فقط بخشی از حادثه را می‌بیند. در فیلم‌های خیال پردازانه یک رشته قطع‌های جهشی می‌تواند کیفیتی غیر طبیعی به حوادث ببخشد.

قطع‌های تدریجی نیز اشکال گوناگونی دارند. یکی از آن‌ها فید (Fade) است که تصویر روی پرده را به تدریج محو می‌کند (Fade - out) یا ظاهر می‌کند (Fade - in). نوع دیگر آیریس کردن (irising) است. در این شگرد، یک سطح مدور روی پرده سیاه باز می‌شود (Iris - in) تا صحنه‌ای را نشان دهد، یا بسته می‌شود (Iris - out) تا این که صفحه محو شود؛ و سپس پرده سیاه می‌شود. این شیوه‌ی برش در فیلم اکسپرسیونیستی مطب دکتر کالیگاری (۱۹۱۹م، روبرت وینه) استفاده شد.

وایپ (wipe) شیوه‌ای از تدوین تدریجی است که در آن، عمده‌ی تصویر جدید به آرامی در طول پرده به حرکت درمی‌آید و به تدریج تصویر قبلی را از پرده خارج می‌کند. دیزالو (dissolve) نوعی قطع تدریجی است که اغلب علت کاربرد آن وحدت بخشی به فیلم است. در این قطع، تصویر قبلی به تدریج از روی پرده محو می‌شود، در حالی که تصویر جدید هم به تدریج جای آن را می‌گیرد. در فیلم (آخرین برنامه‌ی سینما، ۱۹۷۱م، پتر باگدانویچ) از دیزالو به عنوان عاملی وحدت بخش استفاده‌ی فراوانی شده است.

شکل دیگری از برش تدریجی، همپوشی (overlap) است؛ در این نوع انتقال، پاره‌ای از کنش، که پیش از قطع نمایش داده شده، دوباره بعد از قطع تکرار می‌شود. در فیلم اکتبر (۱۹۲۷م، ایزنشتاین) نمونه‌های زیادی از این روش تدوین دیده می‌شود.

انتقال بدون قطع

حرکت چرخشی سریع دوربین در مسیر افقی که با سرعت زیاد از روی یک شی یا مکان روی دیگر می‌رود، سطح محو و تاری به وجود می‌آورد که معادل قطع است.

مبنای برش یا قطع

ایجاد تنوع و تغییر صحنه‌ها در جایی که داستان فیلم اقتضا می‌کند؛ حذف پاره‌های ناخواسته‌ی کنش؛ به وجود آوردن روابط هیجان‌انگیز یا پر از کنش مکشی که به شکل‌های دیگر امکان ندارد؛ از عوامل لزوم تدوین به شمار می‌رود.

جنبه‌های زیباشناختی تدوین

تدوین قداومی: تدوین می‌تواند باعث ایجاد تداوم و حفظ آن شود؛ همچنین سبب به هم خوردن تداوم شود. تداوم در این برش به این نحو حفظ می‌شود که پایان نما با آهاز نمای بعدی، از لحاظ شباهت یا تضاد، مقایسه شود. یکی از شیوه‌های پر استعمال تدوین که بر اساس شباهت و به انگیزه‌ی حفظ تداوم صورت می‌گیرد قطع در حرکت است. (cut on motion) در یکی از صحنه‌های فیلم Z (۱۹۶۹م، گوستا گاوراس) از این شگرد استفاده‌ی زیادی می‌شود.

صدا، گفت‌وگوها و عدم تشابه نیز می‌توانند مبنای وصل نماها باشد. موسیقی اغلب کار انتقال میان صحنه‌ها را انجام می‌دهد. گفت‌وگوهایی که با یکدیگر همپوشی دارد نیز گاهی برای «هموار کردن» نمونه‌های دشواری از انتقال نماها، در عین حفظ جریان حوادث، به کار می‌رود.

در عدم تشابه نیز، «تضاد» است که از طریق برش، امکان وصل نماها را فراهم می‌آورد. تدوین بر اساس عدم تداوم: نیز روشی برای پیوندهاست که کاربردهایی جمال‌شناختی دارد. تدوین بر این اساس، تغییر چشمگیری در جنبه‌های گوناگون کنش به وجود می‌آورد.

صحنه ممکن است ناگهان به مکان یا زمان متفاوتی برده شود. کنش‌های فیلم ممکن است چند پاره یا به‌طور کامل گسسته به نظر آید.

شگردی در تدوین به نام عدم تطابق (mismatching)، ساز و کار ساده‌ای برای رسیدن به عدم تداوم است. هر جا که به اقتضای زمینه‌ی فیلم یکی از وجوه آن باید پریشان یا گسسته شود، تدوین بر اساس عدم تداوم می‌تواند راه حل درستی از جنبه‌ی هنری باشد. از این فن در فصل تعقیب فیلم از نفس افتاده (۱۹۵۹م، گدار) استفاده‌ی زیادی شده است.

تدوین گرافیکی:

این فن بر اساس ترکیب‌بندی‌های دو بعدی که خیلی مشابه نظایرشان در نقاشی و مثل آن‌ها برخوردار از خصایصی مانند توازن، تناسب و تقارن است، به وجود آمده است. تدوین گرافیکی، نماها را بر مبنای الگوهای دو بعدی که درون آن‌هاست به هم می‌پیوندد. در فصل «پلکان اودسا» از فیلم رزمناو پوتمکین، ایزنشتاین حمله‌ی سربازان به مردم پایین پلکان را به شیوه‌ای نشان می‌دهد که زمان بندی‌اش، با کیفیات گرافیکی پلکان هماهنگی دارد. حرکات سربازان، با آهنگ ماشین‌وارشان در آن حال که با آرایش نظامی پا می‌کوبند، ریتم و انتظامی مشابه فواصل بین پله‌ها دارد که با آشفتنگی و بی‌نظمی مردم رو به فرار در تعارض است.

واژه‌ی فصل (سکانس) sequence همواره جایگاهی مرکزی در اصطلاحات ویژه‌ی تدوین داشته است. هر چند واژه‌ی تدوین تا حدی ابهام دارد، می‌توان آن را در باره تصویر کردن یک کنش کامل، یعنی تسلسل رخدادهایی با یک شروع و وسط و پایان، واژه‌ی مناسبی دانست.

تدوین تجسمی (plastic editing) در این شیوه‌ی تدوین، نماها بر اساس کیفیات سه بعدی محتوای‌شان، یعنی از طریق تطبیق دادن حجم‌ها، ارتباط‌های عمقی، حرکات و نظایر آن به هم پیوند می‌خورد.

تدوین ریتمیک: تدوین به گونه‌ی الگوی ریتمیک به وجود می‌آورد. کثرت و سرعت برش‌ها، که منجر به تدوینی با ضرب مقطع شود، کیفیتی پر تب و تاب به از نفس افتاده می‌بخشد.

جلوه‌های اپتیکی (optical effects)

جلوه‌های اپتیکی به غیر از فنون تدوین عبارت است از: تغییر در اندازه‌ی تصویر، تغییر در وضعیت مکانی تصویر، زوم اپتیک، قلاب‌بندی، قلاب‌بندی مضاعف، باز ایستادن قلاب، بر هم گذاری تصویرها، پیوند کردن درون قلاب.

بخشی از تصویر را می‌توان از لحاظ اپتیکی چنان تغییر داد که اندازه‌اش بزرگ‌تر و یا کوچک‌تر شود و با عناصر ناخواسته‌اش محو شود. همچنین نما را می‌توان طوری

چاپ کرد که وضعیت مکانی آن بدون قاب فیلم تغییر یابد. آرنه‌ایم اشاره می‌کند که ترکیب‌بندی‌ها وقتی بهترین کارایی را دارد که پراهمیت‌ترین چیزها در طول خطی مورب از انتهای چپ قاب در پایین تا منتهی‌الیه راست آن در بالا قرار گیرد.

در قاب‌بندی مضاعف هر قابی دو بار چاپ می‌شود و بدین ترتیب به آن روی پرده زمان بیشتری داده می‌شود و جلوه‌یی از حرکت کند شده را به تماشاگر القا می‌کند، هرچند که این حرکت در اینجا ناگهانی است.

در شگرد باز ایستادن قاب، یک قاب واحد چندین بار تکرار می‌شود و کنش را به‌طور کامل متوقف می‌سازد.

در شگرد اپتیکی بر هم گذاری تصاویر (super imposition) جلوه‌یی که حاصل می‌شود، چیزی است در ردیف جلوه‌ی بعضی از استعاره‌ها، که در آن‌ها چند فکر شاعرانه در یک تصویر واحد فشرده می‌شود.

پیوند کردن درون قاب (matting) نیز نوعی شگرد برهم گذاری است که در آن نمایی از یک کنش در یک مکان به عنوان پیش‌زمینه قرار می‌گیرد و در پس‌زمینه‌ی همین نما، نماهایی از مکان یا زمان دیگری قرار دارد.

میزانسن

اصطلاح میزانسن (mise en sene) که خاستگاهش تئاتر بوده است، اشاره دارد بر تأثیر ترکیب حاصل از:

۱. بازیگران، بازی‌ها، چهره آرای و نوع لباس آن‌ها و ۲. زمینه‌ی صحنه، از جمله وسایل صحنه و نورپردازی
 خصایص استوار به بازیگر:

بازیگران احساسات، نیت، امیال و افکار شخصیت‌ها را به انحاء گوناگون منتقل می‌کنند. گفت‌وگوهای بازیگران، بیشتر اوقات از مهم‌ترین روش‌های این انتقال است. بازیگران می‌توانند درباره‌ی شخصیت‌شان و درباره‌ی موقعیت فیلم نکات بسیاری را از طریق مشخصات صوتی مانند شدت، بافت، زیر و بم بودن و ریتم منتقل سازند.

حالات و شیوه‌های بدنی، وجه دیگری از انتقال خصوصیات توسط بازیگر است. خصایصی نیز در بازیگران برای سینما هست که منفک از بازیگری در تئاتر است. این خصایص بر رابطه‌ی بازیگر با دوربین تمرکز دارد. یکی از این‌ها خوش عکس بودن است. واژه‌ی «خوش عکس» تنها به معنای «جذاب» نیست، بلکه بدین معناست که بازیگر قابلیت داشته باشد تا به بهترین شکل خود را جلو دوربین نمایش دهد. یکی از ویژگی‌های ذکر شده ممکن است از زیبایی مریلین مونرو یا خشونت و سردی بوگارت باشد.

چهره‌آرایی و لباس بازیگر باید با شخصیت به فیلم درآمده هماهنگ باشد و ممکن است در باره نقش خلق شده اهمیت اصلی داشته باشد و حتی ممکن است مهم‌ترین ویژگی میزانشن فیلم باشد.

صحنه‌آرایی و نورپردازی

فیلم‌سازان از زمینه‌های داخلی و خارجی به روش‌های گوناگون استفاده می‌کنند. به عنوان مثال فیلمبرداری در محل واقعی به صحنه‌ی فیلم اصالت می‌بخشد. رنگ کردن یا به کار بردن شیوه‌ی دیگری برای تغییر رنگ اشیا و مکان‌های طبیعی نیز تقویت بعضی از جلوه‌های تصویری استفاده شود.

فیلم امپرسیونیستی در تلاش دستیابی به خصوصیات سطحی واقعیت است، اما فیلم اکسپرسیونیستی مثل مطب دکتر کالیگاری خصایص تصویری به ما ارائه می‌دهد که تجسم بخش احساس واقعیت است.

نورپردازی در شکل و کیفیت زمینه‌ی صحنه تأثیر زیادی می‌گذارد. نور نه تنها اشیایی را که در فضای فیلم قرار دارند به ما می‌نمایاند؛ بلکه همچنین برایمان روشن می‌سازد که چگونه شکل می‌پذیرند، در چه جهاتی می‌گردند و چه فاصله‌هایی بین آن‌ها برقرار می‌شود. مساله اصلی درباره القای این کیفیات و روابط میان اشیا اثر متقابل سایه و روشن بر یکدیگر است.

مهم‌ترین منابع نورپردازی بر حسب کاربردهای جمال‌شناختی نور، نور اصلی (key light) و نور تلطیف‌کننده (fill light) است. نور اصلی در حکم منبع اصلی و شدیدترین منبع است که در کاربرد کلاسیک آن به در بالا و در یک طرف دوربین و در جلو موضوع

قرار داده می‌شود. از این امکان، نور شدید و مستقیمی روی موضوع می‌تابد که سایه‌های تیره و به‌طور کامل واضحی پدید می‌آورد.

کار نور تلطیف‌کننده، که اغلب نزدیک دوربین و در طرف مقابل نور اصلی قرار می‌گیرد، روشن کردن سایه‌ای است که نور اصلی به وجود می‌آورد.

سومین نور عمده، نور پشت (back light) است. در صحنه‌ای که از این نور استفاده می‌شود، نور از پشت و اغلب از بالای موضوع می‌تابد. ترکیب نور پشت وقتی به عنوان نور اصلی در صحنه به کار می‌رود، با نوع دیگری از نور اصلی که در کنار موضوع قرار بگیرد، از طریق جدا کردن آن به نحو تصویری از پس زمینه، عامل سه بعدی بودن را به موضوع می‌افزاید.

برخی فیلم‌ها به دلیل فرم‌هایی که از پهلوی نور می‌گیرند، فضای انتزاعی فراموش‌نشدنی هستند.

در صحبت از نور، از اصطلاح «اصلی» (key) دو مفهوم ضمنی رایج‌تر هم استفاده می‌شود. نورپردازی تیره مایه (low key) که نورپردازی روشن مایه (high key) که هر دو مرتبط است با کیفیات وضع کلی نورپردازی در خصوص اول، بیشتر فضای زمینه‌ی صحنه در سایه قرار دارد و فقط نقاط معدودی به‌طور کامل نور می‌گیرد. در خصوص دوم، برعکس، سایه‌ی به نسبت کمی در زمینه هست و نور صحنه ملایم و در همه جا ساطع و در حالت کلی صحنه درخشان است.

نورپردازی تیره مایه مشخصه‌ی اساسی یک سبک تمام عیار در سینمای آمریکا «فیلم نوآر» بوده است.

نورپردازی روشن‌مایه در موزیکال‌ها و دنیاهایی که در آن فرصت‌های مطلوب خیلی نزدیک است و همه چیز سرانجام خوشی دارد استفاده می‌شود.

صدا

صدا در فیلم مشتمل بر گفت‌وگو و موسیقی است.

گفت‌وگو:

گفت‌وگو به احتمال زیاد آن نوع خصیصه‌ی صوتی است که تماشاگران به

راحت‌ترین شکل به آن واکنش نشان می‌دهند.

موسیقی: موسیقی می‌تواند فضا و لحن بیافریند. همچنین می‌تواند در حکم تمهیدی برای انتقال میان نماها به‌کار رود. همشهری کین حاوی تنوع فراوانی از کیفیات موسیقایی است که شروع آن مارشی است که در تیتراژ فیلم‌های خبری به‌کار می‌رود.

جنبه‌های گوناگون صدای فیلم

بافت: خصایص اساسی مبتنی بر بافت صدا عبارت است از شدت (بلند، آرام)، زیر و بم بودن، شخصیت، پرطنین، خشن ملایم.

موقعیت مکانی: صداهای فیلم به نسبت فاصله‌شان از دوربین در وضعیت نزدیک، متوسط و یا دور قرار دارد. همچنین ممکن است منشأ آن‌ها از درون یا بیرون تصویر به نظر برسد. وقتی از درون تصویر بیرون می‌آید، همراه با عناصر تصویری برای مشخص کردن محدوده‌های مکانی که کنش فیلم در آن جریان دارد به‌کار می‌رود.

نوع: گاه‌به‌گاه، وقتی موسیقی پس زمینه صحنه‌ای را همراهی می‌کند، به کنش کیفیتی غیرواقعی یا غیرطبیعی می‌دهد. گفتار خارج از تصویر هم اغلب نقش مشابه ایفا می‌کند. برعکس صداهایی که جزئی از محیط طبیعی است اغلب لحن واقع‌نمای طبیعی به حوادث روی پرده می‌بخشد. گفتارهای خارج از تصویر لحن واقع‌نمای بسیاری از صحنه‌های فیلم را از هم می‌گسلد.

فقدان صدا یا سکوت: فقدان صدا می‌تواند حال و هوایی ایجاد کند، کنش را به توقف وا دارد، توجه را به عنصرهای اساسی تصویری معطوف سازد و تعلیق را شدت بخشد. نمونه‌ای از شگرد فقدان صدا در فصل افتتاحیه‌ی همشهری کین برای انتقال مفهوم تسلط حضور کین به‌کار می‌رود.

انفعال (افکت) سینمایی:

افکت‌های سینمایی می‌تواند احساس‌های گوناگون در تماشاگر پدید آورند که هیچ ربطی به ماهیت فیلم ندارد؛ در واقع خصوصیتی که باعث می‌شود فیلم قابلیت تأثیرگذاری بر تماشاگران را داشته باشد افکت‌های سینمایی هستند.

به عنوان مثال در فیلم مرد سوم اثر کارول رید احساس پریشان‌خاطری با کاربرد مکرر قاب‌بندی معوج پدید می‌آید. در سراسر فیلم، زاویه‌ی فیلمبرداری با زوایای رو به بالا، رو به پایین مسلط بر نما، با این نوع قاب‌بندی هماهنگ است.

همچنین تدوین صوتی حال و هوایی را که عناصر تصویری فیلم پدید می‌آورد تقویت می‌کند. صدای زن مهمانخانه‌چی، وقتی که بازجوها با او صحبت می‌کنند در تالارها می‌پیچد. این صدا گیج‌کننده و آزارنده است.

اسلوب مونتاز ایزنشتاین:

ایزنشتاین و سایر فیلم‌سازان اولیه‌ی روسی به منظور جداسازی تصویرسازی سینمایی و واقعیت، اسلوب مونتاز را پروراندند. مفهوم «مونتاز» اشاره دارد بر وصل کردن تک تک نماها به یکدیگر، طوری که با هم ارتباط یابند و «کل» معناداری تشکیل دهد.

ایزنشتاین اعتقاد دارد که تکه‌های تدوین نشده‌ای که دورین ضبط‌شان می‌کند نه معنایی دارد و نه خصوصیات جمال‌شناختی، تا وقتی که برحسب اصول مونتاز به هم وصل شود.

به این منظور وی مقایسه‌ای میان فیلم و موسیقی و شعر به عمل می‌آورد تا این همه تأکید بر تدوین و نه فیلمبرداری صرف را توجیه کرده باشد.

هیچ نت موسیقی یا واژه شعری به تنهایی معنا یا کیفیت هنری ندارد. در خصوص تک نماهای فیلم نیز می‌توان همین را گفت.

ایزنشتاین تعارض (conflict) میان نماها را از مبانی هنر سینمایی می‌داند. به عنوان مثال در اکتبر، نسبت اندازه‌ی اجزای تصویر با یکدیگر بیانگر تعارض است، در آن صحنه که جمعیتی از افراد ریز نقش در حال پایین کشیدن پیکره‌ای عظیم هستند که تجسم بخش رژیم مفسوب است.

فیلم‌های ایزنشتاین سرشار از تدوین بر اساس فرم دیالکتیکی است. البته در شیوه‌ی وی، تک نماها به خودی خود هنرمندانه یا پر معنا قلمداد نمی‌شود بلکه فقط در پیوند با نماهای دیگر، از طریق ساختاری از تعارض است که واجد صفات گفته شده می‌شود؛ به همین دلیل درنگ‌های ایزنشتاین که درباره‌ی رابطه (یا جدایی) تصویر فیلم و واقعیت است، تاکید فراوانی روی تدوین می‌شود.

آندره بازن:

بازن برعکس ایزنشتاین شالوده‌ی عکسی سینما را موکد می‌سازد. از دید او معنا و ارزش هنری فراوانی در هر نما وجود دارد و هرچند که تدوین نقشی بسیار مهم در هنر سینما بازی می‌کند، نباید آن را به مشابه اصلی‌ترین ابزار بیانی تصور کرد. به نظر بازن اسلوب سینمایی هنرمندانه و پر معنا استفاده از برداشت بلند و وضوح ژرف (deep focus) است؛ برداشت بلند باید یک کنش کامل را در یک نمای واحد ضبط کند و تدوین وظیفه‌ی وصل کردن کنش‌هایی را به عهده می‌گیرد که هر کدام معنا و کیفیات هنری جداگانه دارد.

منبع ارجاع بازن به فیلمبرداری صرف در یک کنش کامل به شیوه‌ی برداشت بلند، در نگره‌های ارسطو نهفته است. ارسطو چنین استدلال می‌کند که ترازوی امر تام را تصویر می‌کند. امر تام امری است که آغاز، واسطه و نهایت داشته باشد.

به نظر بازن وضوح ژرف شمه‌ای از اسلوب برداشت بلند است. وضوح ژرف چشم‌اندازی از محل کنش پدید می‌آورد که در آن پس زمینه و پیش زمینه، هر دو، وضوح کامل دارد. خصلت اساسی کنش آرام، بر حسب نگاه بازن، داشتن کیفیتی از ابهام یا راز است.

اعتراض بازن به اسلوب مونتاز این است که با چنان قاطعیتی ادراک تماشاگر را سازمان می‌دهد که دیگر فرصت و امکان چندانی برای او نمی‌ماند تا خود به کشف بپردازد؛ به علاوه نه رازی و نه ابهامی به وجود می‌آورد.

اسلوب برداشت بلند، وضوح ژرفا به قابلیت‌های ما برای کشف انگیزه‌ها و درک تعدد وجوه در کنش میدان می‌دهد. وضوح ژرف ما را نسبت به محیط تمام و کمالی

که کنش. در آن رخ می‌دهد حساس می‌سازد و بدین ترتیب دستمایه‌ای را که ذهن ما باید با آن کلنجار برود تا معنای نهفته در پس کنش را بجوید، غنی‌تر می‌کند.

از نظر بازن برش، رویداد مهم، تصویر سیاه و سفید و تخت بودن تصویر روی پرده مانع بازآفرینی واقعیت می‌شود؛ اما از طرفی وی فیلم‌های بدون برش، حذف نمایشی، رویدادهای پر اهمیت و شگردهای دیگری از این قبیل را فیلم‌های هنرمندانه نمی‌داند و این همان «حکم متناقض نمای جمال‌شناختی» است که به کلام بازن در کانون هرگونه سبک واقع‌گرایانه‌ی فیلم هنری نهفته است، یعنی «بازسازی صادقانه‌ی واقعیت، هنر نیست» به باور بازن فیلم هنری باید به صورت «خط مجانب» باشد یعنی هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک شود، اما هیچ‌گاه با آن مطابقت نکند.

به اعتقاد آرنهایم فیلم‌ها نمی‌توانند به‌طور کامل واقعیت‌ها را به تصویر درآورد، بلکه خلق فیلم هنری بستگی به گونه‌ای دور شدن از واقعیت دارد.

در مجموع تأکید می‌کند که فیلم نباید خود را تمام و کمال جدا کند. به نظر وی فیلم‌ها از حیث شماری جنبه‌های حساس، از واقعیت دور می‌شوند. نخست این که فضای فیلم به نسبت تخت است، نه به‌طور کامل دو بعدی است و نه به‌طور کامل سه بعدی، بلکه بینابین این دو است.

دومین نوع انحراف از واقعیت، به تصویر سیاه و سفید، که آشکارا متفاوت با دنیای واقعی است، مربوط می‌شود. اما فقدان رنگ، ترکیب‌بندی‌های تصویر سینمایی را در کانون توجه تماشاگر قرار می‌دهد که این مساله منبع بزرگی از تجربه جمال‌شناختی است.

به گمان آرنهایم، هنرمند از بعضی جهات، باید از طبیعت منحرف شود، اما نه تا حدی که به آن وفادار نماند.

آرنهایم نظر بازن را هم، مبنا بر این که فیلم هنگامی بدل به هنر می‌شود که به واقعیت خیلی نزدیک شود، به باد انتقاد می‌گیرد چون از دور شدن فیلم از واقعیت استقبال می‌کند و قابلیت‌های هنری زیبایی در این امر می‌بیند.

تحلیل نظر آیزنشتاین

استدلال‌های آیزنشتاین حاکی از این عقیده است که تعارض، جان و مایه سینماست. هر چند شیوه‌ی تدوینی که بر اساس اصل تعارض است به نحو درخشانی

در فیلم‌های خود وی به کار رفته شده است، این امر به‌طور الزامی بدین معنی نیست که فیلم‌هایی که از لحاظ اجتماعی پرمعنا و از حیث جمال‌شناسی خشنود کننده است باید بر حسب همین فرم دیالکتیکی سازمان یابند.

پودفکین، فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز معاصر ایزنشتاین در تکامل اسلوب مونتاز سهم مهمی داشت. او نیز هنر و معنا را از وجوه مشخصه‌ای می‌دانست که از ارتباط دادن نماها پدید می‌آید و نه از چیزی که فیلمبرداری صرف در نماهای منفرد به چنگ می‌آورد. اما در شیوه‌ی مونتاز پودفکین اصل حاکم بر تدوین، تداعی است نه تعارض. به نظر او مونتاز مبتنی بر «بناسازی با روی هم گذاشتن آجر است». هر تصویر جدید بر پایه‌ی عنصرهای پیشین بنا گذاشته می‌شود.

فیلم می‌تواند صادقانه واقعیت را به نمایش درآورد. اما این کار را تنها خصوصیات بصری و صوتی انجام نمی‌دهند. قدرت‌های عاطفی فیلم نیز کار ساز است. چنانچه صدا و عنصرهای بعدی را به تنهایی و جدا از سایر عناصر، در نظر بگیریم، فیلم‌هایی که واقعیت را باز می‌نمایند، نمی‌توانند در عین حال اثر هنری باشد. اما اگر قابلیت‌های عاطفی فیلم به خدمت گرفته شود، هنر و بازنمایی واقعیت می‌تواند حضور مشترک داشته باشد.

تحلیل تگره‌ی بازن

بازن معتقد است که تصویر سینمایی باید تا حد ممکن به واقعیت نزدیک باشد و برداشت بلند و وضوح ژرف بهترین راه برای تطبیق هر چه بیشتر تصویر سینمایی و واقعیت است. او معتقد بود با استفاده از این تکنیک تمامیت زمانی مکانی (یک پارچگی) تصویر و حس صحنه حفظ می‌شود. او همچنین به استقلال تک نماها معتقد بود و می‌گفت که هر تک نما درست است اما استدلال‌های او مبنی بر این که یک برداشت بلند با عمق میدان ژرف نزدیک‌ترین تطابق ممکن میان تصویر سینمایی و واقعیت ایجاد می‌کند توسط سایر تئوری‌پردازان رد شد. زیرا امکان دیده شدن کنش از زوایای متعدد در چند وجهی بودن ماجرا در یک برداشت بلند از بین می‌رود، از طرفی کات (برش) و استفاده از زوایای معکوس و مختلف این امکان را به صورت

گسترده‌تری فراهم می‌آورد. البته بازن معتقد بود که کات سبب می‌شود تا هر کارگردان برای القا زاویه دید خود پلان‌ها را پشت سر هم بچیند و به همین دلیل به روش مونتاز روسی همواره خرده می‌گرفت. اما کارگردانانی چون کوروساوا در فیلم سانجورو چنان از آن بهره می‌برد که توانایی مخاطب برای دریافت احساسات و انگیزه‌های شخصیت‌های اصلی افزایش یابد.

همچنین بازن توضیح می‌دهد که در نگاه عادی یک انسان به پدیده‌ها، هیچ قابی پیرامون فضا نیست و هیچ برشی از قسمتی از فضا یا هیچ برشی که تنها بخشی از کنش را نشان دهد وجود ندارد. بازن این کیفیات را وقتی که فیلمی واجد آن‌ها باشد، معارض واقعیت می‌پندارد چون با نگاه روزمره انسان مطابقت ندارد. تئوری پردازان در نقض نظریه بازن گفته‌اند که او انفعال تماشاگر را در درک واقعیت‌های ناشی از دنیای فیلم نادیده می‌گیرد. در فیلم‌هایی که بدون استفاده از برداشت بلند ساخته می‌شود نیز کارگردان با به کارگیری تمهیداتی چون قاب‌بندی، برش، زاویه دوربین و... و ترکیب آن‌ها با هم به مخاطب کمک می‌کند تا حس و حال یک صحنه واقعی را درک کند. فیلم اکتبر اثر ایزنشتاین در این خصوص بهترین مثال است. در صحنه‌ایی که کرنسکی تک و تنها در کتابخانه تزارنیکلای نشسته و به فکر برقراری مجدد مجازات اعدام است، ابتدا او در نمایی باز دیده می‌شود و سپس ایزنشتاین به نمایی می‌رود که زاویه فیلمبرداری‌اش تغییر نکرده اما دوربین به سوژه نزدیک شده و او در نمایی متوسط دیده می‌شود. این نما نیز به نمایی بسته‌تر از کرنسکی قطع می‌شود که او همه قاب را پر کرده و مشغول امضا اسنادی دال بر بازگرداندن مجازات اعدام است. پس از اتخاذ تصمیم اعدام و امضای اسناد به نمای دور اولیه باز می‌گردد. در اینجا با بزرگ شدن تصویر، حالات درونی شخصیت بیشتر نمایان می‌شود و ترتیب نماها پشت سر هم حسی به تماشاگر منتقل می‌کند که به نظر می‌رسد هر لحظه به کرنسکی و افکار درونی او نزدیک‌تر شده است. بدین ترتیب قاب‌بندی، برش و فاصله دوربین تا موضوع در اکتبر، عنصر واقع‌گرایی را به صحنه می‌افزاید.

البته بازن با این قضیه مخالف بوده و می‌گوید: هنر فیلم‌ساز به هنگام بازسازی

واقعیت بسان خط مجانب منحنی است اما مخالفان معتقد هستند که فیلم هر اندازه که واقع نما باشد امکان ندارد که به واقعیت تصویری بدل شود. در نهایت فیلم می‌تواند واقعیت را فقط به نمایش در آورد.

بازن مفاهیم مهمی برای فهم قابلیت‌های بیانی عناصر بصری عرضه می‌دارد. چند جنبه بودن کنش آدم‌ها، معنایی که در مکان و زمان یکپارچه نهفته است و مجال تماشاگر برای دیدن کنش‌ها از زوایای متعدد همگی از این جمله است که تنها با استفاده از برداشت بلند و وضوح ژرف امکان پذیر است. اما بحث در این است که معلوم نیست اسلوب برداشت بلند و وضوح ژرف بهترین وسیله برای رسیدن به این مقصد باشد. مخالفان معتقد هستند که قدرت‌های انفعالی و عاطفی تماشاگران در هنگام استفاده از کات همین احساس را به وجود می‌آورد.

کارل نظریه پردازی است که نظریات بازن را شرح و گسترش داده است. آن‌ها بر فیلمبرداری صرف و برتری آن بر تدوین تاکید داشتند. او می‌گوید: «دنای به نمایش در آمده در حال حاضر وجود ندارد، این یگانه تفاوت تصویر با عالم واقع است.» همچنین به عقیده او «از لحاظ هستی‌شناسی چیزهایی را می‌بینیم که وجود ندارد.»

ریشه دیدگاه بازن در تاکید افراطی روی مبنای عکسی قالب بینایی سینماست. در دیدگاه آن‌ها بیشترین تاکید بر فیلمبرداری است و مونتاز، انفعال حسی تماشاگر در حین تماشای یک فیلم را لحاظ نمی‌کند.

تحلیل نگره آرنهایم

نظریه واگرایی آرنهایم نظریه‌ای میانی بین نگره‌های مونتاز ایزنشتاین و نگره برداشت بلند بازن است. البته به نظر می‌رسد که نظریه او درباره نسبت فیلم با واقعیت از مقوله «واقعیت» تصور محدودی دارد. زیرا او معتقد است که فیلم برای تاثیرگذاری هنری، باید از واقعیت دور شود. او در بحث خویش قابلیت‌های عاطفی و انفعالی قالب بیانی سینما را نادیده می‌گیرد. برای مثال عدسی‌هایی که در فیلمبرداری به کار می‌رود اغلب گونه‌ای تباین میان تصویر فیلم و نمود عادی چیزها به وجود می‌آورد. یا این که عدسی‌های تله فوتو تصویری ارایه می‌کند که از لحاظ عمق «فشرده» می‌نماید و از این

دو حرکت و شکل چیزها و مکان‌ها را از حالت اصلی‌اش دور می‌کند. البته او معتقد است که این تحریف‌ها برای تصویر کردن احساس‌ها و عواطف و اندیشه‌های آدمی به فیلم‌ساز یاری می‌رساند و به همان میزان نمودهای بیرونی چیزها با ارزش است.

به‌طور مثال در فیلم «بودو از غرق شدن نجات یافت» استفاده از عدسی تله فونو سبب می‌شود تا همه اشیاء به صورت فشرده و محو قرار گیرند و بر حس بیگانگی شخصیت اصلی فیلم یعنی بودو در شهر پاریس تاکید شود. یا در فیلم «مرگ در ونیز» اثر ویسکونتی استفاده از این عدسی فواصل مکانی را به هم فشرده کرده و بر نزدیکی و تعقیب تاتسو توسط گوستاو آشنباخ تاکید می‌کند. در فیلم «سانجورو اثر کوروساوا» نیز فشرده‌گی تصاویر بر اتحاد نیروهای دشمن تاکید دارد و آن‌ها را جمع می‌نماید و فشرده نشان می‌دهد.

امروزه نظریات آرنهایم در باب عامل واگرایی و این‌که فیلم نباید از طبیعت سرپیچی کند طرفدار چندانی ندارد. اما نظریه او اتصال تماشاگران و شرکت آن‌ها در درک تمهیدات سینمایی برای خلق حال و هوای فیلم تاکید می‌کند.

دنیای مخلوق فیلم

چگونه می‌توان هرچیز را درون دنیای فیلم واقعی یا ناواقعی کرد؟

واقعی یا ناواقعی بودن رویدادها، شخصیت‌ها و موقعیت‌های یک فیلم به اعتقادات و انتظارات تماشاگر در دنیای خارج از فیلم (اعتقادات بیرونی) و انتظارات اعتقاداتی که خود فیلم می‌آفریند (اعتقادات درونی) بستگی دارد. علت‌هایی که بر عملکرد دنیای فیلم حاکم است، ریشه در قابلیت‌های عنصرهای بصری و آوایی دارد و علت‌هایی که بر پایه انفعال سینمایی و تجربه تماشاگر، مفاهیم را منتقل می‌کند. خلق واقعیت درون دنیای فیلم با چند مثال:

وقتی شخصیتی درون دنیای فیلم واقعی به نظر می‌رسد، می‌توانیم با توجه به شخصیت یا دنیایی که در فیلم شکل گرفته اعمال او را بپذیریم. باور پذیری شخصیت‌ها از رابطه‌شان با تحولاتی که در داستان پیش می‌آید سنجیده می‌شود بنابراین لزومی ندارد که کنش‌های آن‌ها را در مقایسه با واقعیت، ناواقعی بپنداریم. تنها

بر حسب اعتقادهایی که در خود فیلم نکوبین یافته می‌توان آن‌ها را واقعی پنداشت. به‌طور مثال در فیلم پرتقال کوکی که بریک قصد دارد تا به تماشاگر بگوید که آنچه در فیلم گفته می‌شود مربوط به آینده نزدیک است. راه حل هنری آن است که به مکان فیلم ظاهر و حس و حال مکان‌های زندگی روزانه دهد، در عین این که به آن جلوه‌ای غیرعادی می‌بخشد. او برای این کار از سه تمهید استفاده می‌کند:

۱. قابلیت‌های هنری که در ماهیت عدسی زاویه باز است.
 ۲. تمایل تماشاگر برای واقعی انگاشتن صحنه‌هایی که با استفاده از عدسی‌های عادی با وضوح کامل گرفته شده است؛ چون این گونه صحنه‌ها برای تماشاگر بیش از حد آشناست.

۳. این عرف رایج که مکان‌هایی مشابه به مکان‌های زمان حاضر نمی‌تواند حوادث زمان آینده را در خود بگنجاند. البته هیچ یک از این نکات بر پایه اعتقاداتی نیست که خود فیلم آفریده است بلکه کیفیت دنیای پرتقال کوکی از اعتقادات متعارفی می‌آید که بر خیلی از فیلم‌های دیگر حاکم است.

در فیلم دکتر استرنج لائو (۱۹۶۴م) ژنرالی در نیروی هوایی آمریکا با توجه به نقصی که در سیستم فرماندهی رخ می‌دهد، بدون مجوز فرمان بمباران هسته‌ای پایگاه موشکی روس‌ها را صادر می‌کند. اسلیم پیکنز نقش خلبانی را بازی می‌کند که این مأموریت بر عهده اوست. او در آخرین لحظه سوار بمب شده و به پایگاه پرتاب می‌شود. اگر سوار شدن پیکنز روی بمب هسته‌ای همچون عملی واقعی در نظر گرفته شود که همه خلبانان در دنیای واقعی انجام می‌دهند، لحن هجوآمیز فیلم از بین می‌رود. در این فیلم کار پیکنز گرچه در مقایسه با واقعیت، غیر واقعی است اما درون دنیای فیلم واقعی به حساب می‌آید. بنابراین لحن هجوآمیز فیلم در ایجاد واقعیت سینمایی بمب سواری پیکنز سهم دارد.

در فیلم ۲۰۰۱: یک ادیسه فضایی (۱۹۶۸م)، فصل پایانی چنان ترتیب می‌یابد که روابط علت و معلولی زندگی عادی به‌طور کامل تغییر کرده و نمی‌توان آن را نماینده واقعیت دانست. فیلم درباره تکامل زندگی بشر از مرحله بدوی به مرحله عقلانی و

پیشرفته سال ۲۰۰۱ است. همه این اتفاقات این فیلم عجیب و غیرواقعی است اما در محدوده دنیای فیلم پذیرفتنی می‌نماید. فیلم از ابتدا طوری طراحی شده است که فضایی بهت‌آور و آدم‌ها تهی از خصایل انسانی به نظر برسد. فیلم دنیایی می‌آفریند که درون آن، همه صحنه‌های غیر واقعی، به‌طور کامل واقعی جلوه می‌کند.

شخصیت، شی، کنش یا حادثه‌ای که قرار است درون دنیای فیلم ناواقعی باشد باید با ماهیت خود که در همان فیلم بنیان یافته، سازگار باشد. این اعمال گاهی طنزآمیز جلوه می‌کند. به‌طور مثال در فیلم بیگانگان اثر هیچکاک گای سرگرم بازی تنیس است، برونو سعی دارد که فندکی را به عنوان مدرک جرم جاسازی کند که به‌طور تصادفی فندک درون کانال فاضلاب می‌افتد و تلاش‌های برونو برای بیرون کشیدن آن بی‌فایده جلوه می‌کند. در اینجا صحنه کات می‌شود به بازی تنیس و در قطع بعدی برونو دیده می‌شود که فندک را بیرون کشیده است. طنزی که در این موقعیت وجود دارد ایجاب می‌کند که این عمل ناواقعی باشد و تماشاگر به ضرورت‌های صحنه تن در دهد حتی اگر در محدوده دنیای فیلم کار ناممکنی باشد. به‌طور مثال در فیلم شی در کازابلانکا (۱۹۹۵) اثر برادران مارکس یک پلیس نیویورکی بدون هیچ توضیحی در کازابلانکا سبز می‌شود و با هاپو درگیر می‌شود، او را به یکی از دیوارهای شهر می‌کوبد و دیوار خراب می‌شود. ظهور پاسبان نیویورکی در محیط بیگانه کازابلانکا قرار نیست معنی‌دار یا باورکردنی باشد همچنین فرو ریختن ساختمان نیز به این دلیل اتفاق می‌افتد که مفهوم یک متلک قدیمی را لوٹ کند. یا در فیلم مهر هفتم اثر برگمان مرگ در سرزمین طاعون زده‌ای قدم بر می‌دارد و درون دنیای فیلم شخصیتی ناواقعی به حساب می‌آید. نحوه چند بار ظاهر شدن مرگ، وضعیت ناواقعی بودنش درون دنیای فیلم را تقویت می‌کند. شخصیت مرگ، به عنوان شخصیتی که برای آدم‌هایی با دید عادی رویت‌پذیر است یکباره، به‌طور دفعی و غافلگیرانه نمایان می‌شود.

تصادف در دنیای فیلم

شبهه‌ای که عنصر تصادف را در بافت روایی فیلم می‌گنجاند تا حد زیادی خصلت کلی فیلم را مشخص می‌کند. رویداد تصادفی اگرچه متحمل است اما رویدادی است

که تماشاگر به امکان وقوعش باور ندارد. در یک کمدی مردی که در حال سقوط از ساختمان است و چیزی به مرگ حتمی‌اش نمانده در یک کامیون پر که از زیر ساختمان در حال عبور است می‌افتد. این امر البته که می‌تواند اتفاق بیفتد اما کیست که امکان وقوعش را باور کند. در یک فیلم وسترن سرنشینان دلیجان از طرف یک گروه متجاوز محاصره می‌شود. پایان کار نزدیک است که ناگهان سواره نظام (معلوم نیست از کجا) سر می‌رسد. برخی فیلم‌ها بدون زنجیره‌ای از تصادف‌ها و تقارن‌های زمانی غیر قابل تصور هستند. بعضی از فیلم‌سازان نیز تصادف را به عنصری نظارت‌کننده در سبک کارشان بدل کرده‌اند. هیچکاک، بونوئل و شابرول از این جمله هستند. همچنین در ژانرهایی چون موزیکال و وسترن نیز تصادف عنصر اصلی است. ارسطو در کتاب فن شعر در باب کاربرد تصادف در داستان خوش پرداخت می‌گوید:

«یک ناممکن متحمل الوقوع همیشه بر یک ممکن نامتقاعدکننده ترجیح دارد.»

«کار درست آن است که در شخصیت‌ها همچنان که در وقایع نمایشنامه است به

جست و جوی امر ضروری یا متحمل باشیم...»

وقایعی که ترس و شفقت برانگیزند، هنگامی بیشترین تاثیر را دارد که برخلاف

انتظار روی دهد و در عین حال یکی از دیگری ناشی شود.

فیلم دلیجان اثر جان فورد (۱۹۳۹م) به دلیل استفاده ناموجه از عنصر تصادف همواره با انتقاد روبرو است. زیرا بر اساس گفته ارسطو امر تصادفی باید ظاهری تدبیر گونه به خود بگیرد. امر تصادفی گرچه بی منطق به نظر می‌رسد اما باید طوری طراحی شود که با توجه به حال و هوای فیلم تماشاگر آن را ظهوری درست و بی‌قاعده بداند.

در فیلم سی و نه پله (۱۹۳۵م) اثر هیچکاک او از تصادف در جهت پنهان‌سازی و منحرف کردن حواس تماشاگر بهره می‌برده است. بنابراین هر فیلمی می‌تواند واقعیت خود را بیافریند و این کار را بدین منوال انجام می‌دهد که در تماشاگران باورها، انتظارات یا کنش‌های درونی را پدید می‌آورد. تعبیر تماشاگران از حادثه یا کنش فیلم در حکم واقعی یا ناواقعی بودن، متکی بر ارتباط میان عناصر بصری و صوتی و گاهی مبتنی است بر واکنش آن‌ها در قبال آنچه می‌بینند یا می‌شنوند. همچنین اصول ارسطو

در باب توصیف وقایع توصیفی، تنها محدود به برخی از عناصر اثر هنری است. هنگامی که فیلمی قدرت‌های عاطفی سینما را به وجود آورد یا واکنش برانگیزند که آنان را برای امور تصادفی آماده کنند در آن صورت نگره ارسطو به‌طور کامل کفایت نمی‌کند.

فرا واقعیت در سینما چیست؟

جدا کردن حادثه‌ها، کنش‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها از این لحاظ که کدام را باید واقعی یا ناواقعی انگاشت، اهمیت اساسی در جریان تماشای فیلم و تاثیر پذیری از آن دارد. در سوررئالیسم سینمایی به تماشاگر به عمد اطمینان داده نمی‌شود که امور و حوادث گوناگون فیلم را واقعی بیندازد. البته خصلت عدم اطمینان در سوررئالیسم سینمایی را نمی‌توان ابهام دانست.

ابهام: عنصر ابهام‌آمیز عنصری است که تفسیرش سخت است اما به واقعیت یا ناواقعیت آن ربطی ندارد. این مساله (واقعی یا ناواقعی بودن) در سوررئالیسم است که حامل عمده‌ای به شمار می‌آید. انفعال ناشی از عدم اطمینان در زمینه‌های گوناگون و ژانرهای مختلف سینمایی قابل استفاده است اما آثار سوررئالیست‌ها است که به صورت نمادین از آن استفاده می‌کند. این فیلم‌ها به خاطر استفاده از رویا، عنصر تصادف و وقایع هم‌رخداد همجواری اصولی، استحاله، جا به جایی و دگرگونی در هویت از عدم اطمینان استفاده‌های فراوانی می‌کنند.

لونیس بونوئل از معروف‌ترین کارگردانان سوررئالیست است. آثار او از دوران صامت که با همکاری نقاش سوررئالیست، سالوادور دالی، فیلم *سگ اندلسی* (۱۹۲۸م) را ساخت تا زمان مرگش ادامه داشت. در فیلم‌های بونوئل رویا یا رویای ظاهری وسیله‌ای است که به کرات برای بیان امور فراواقعی (سوررئالیستی) استفاده می‌شد. به‌طور مثال بل (۱۹۶۷م) نوعی رویا به حساب آمده که تماشاگر تنها در صحنه نهایی این موضوع را می‌فهد. این فیلم وقایع زندگی زنی شوهرداری از طبقه اشراف است که ساهات روزش را به بطلالت می‌گذرانند. کل فیلم پر از صحنه‌های عجیبی است که به واقعیت پیوند می‌خورند و همگی تفکرات او را هویدا می‌کند. غیرممکن است که

تماشاگر بفهمد که چه قدر از فیلم رویاهای زن است و چه صحنه‌هایی را باید واقعی انگاشت و تماشاگر در هیچ نمایی به پاسخ قطعی دست نمی‌یابد. یا در فیلم نائارین (۱۹۵۹م) یک روس جوان به نام آندرا مرتب اتفاقاتی در رویای خود می‌بیند و بیننده شاهد مراحل از آن اتفاق در جهان واقع است به‌طوری که گاهی ارتباط منطقی بین جهان واقعیت و رویا از بین می‌رود و هر یک می‌توانند به جای دیگری پنداشته شود. در فیلم تریستیانا ساخته بونوئل نیز بار دیگر از عنصر رویا استفاده می‌شود تا همه چیز در یک عدم اطمینان پیش رود. در فیلم توت فرنگی‌های وحشی اثر برگمان نیز مرتب رویاهایی با یک نقطه شروع اما بدون نقطه پایان روی می‌دهد به‌طوری که مخاطب هرگز به قطعیت نمی‌رسد که چه وقت این رویا به پایان رسیده است. در این نوع فیلم‌ها رویاها یا آغازی یا پایانی ندارند. به همین دلیل تماشاگران ممکن است گمان کنند که این رویاها حوادثی هستند که می‌توانند در طول فیلم اتفاق بیفتند. این واکنش‌های متضاد، با یکدیگر برابری می‌کنند تا تماشاگر خاطر جمع نباشد و همواره در عدم اطمینان به سر برد.

تصادف در سینمای فرا واقعی

عنصر تصادف بدین منظور در فیلم فراواقعی به کار می‌رود تا توازنی میان اعتقادات بیرونی و درونی فیلم برقرار سازد. وقایعی که تماشاگر با اتکا بر اعتقادات بیرونی‌اش، تصور رخ دادنشان را هم نمی‌کند، به واقع در فیلم فراواقعی رخ می‌دهد. البته رخ دادن تصادفات در فیلم فراواقعی به دلیل سیر تحولات دنیای فیلم نیست و غیرممکن است که آن‌ها را درون دنیای واقعی یا فراواقعی فیلم بتوان تفسیر کرد. اما وقتی این وقایع تصادفی اتفاق می‌افتد، انفعال ناشی از آن‌ها عدم اطمینان را به وجود می‌آورد. در فیلم ملک‌الموت (۱۹۶۲م) اثر بونوئل در یک ضیافت شام مهمانان پس از صرف غذا متوجه می‌شوند که در آن مکان محبوس شده و از بیرون رفتن عاجز هستند. روزها سپری می‌شود تا این‌که برحسب تصادف آن‌ها در می‌یابند که اگر به جاهای قبلی خود در خانه و قبل از محبوس شدن برگردند همگی نجات می‌یابند. اعتقاد مهمانان به نیروی

این ترسند، آن‌ها را از بند می‌رهانند. این فیلم اعتقادات تماشاگران را به معارضة می‌گیرد. از آنجا که کردار شخصیت‌ها می‌تواند طبیعی تلقی شود، تمایل تماشاگران در این جهت است که در دنیای فیلم محبوس بودن را امری واقعی شمارند. اعتقاد مضحک شخصیت‌ها مبنی بر این که با برگشت همزمان به موقعیت‌هایی که از نظر مکانی قبلاً در اتاق داشته‌اند، می‌توانند از این حبس نجات یابند چندان غیرواقعی می‌نماید که تماشاگر نمی‌داند که چگونه به ماجرا بنگرد. در فیلم بچه رزمی ساخته رومن پولانسکی نیز تصادف پشت تصادف رخ می‌دهد اما اگر تماشاگر فیلم را به منزله چیزی واقعی بگیرد، در آن صورت هیچ قضیه تصادفی در کار نیست. ساختار این فیلم به گونه‌ای است که بیننده همواره در حالتی از عدم اطمینان که مشخصه همه فیلم‌های سوررئالیستی است به سر می‌برد.

همجواری و استحاله در فیلم‌های فراواقعی:

همجواری نیز از تکنیک‌هایی است که در فیلم‌ها سوررئالیستی به میزان فراوان به کار می‌رود. همجواری اغلب بدین طریق صورت می‌گیرد که کارگردان چیزی را در جایی قرار می‌دهد که به نظر نمی‌آید به آنجا تعلق داشته باشد و به این طریق ترتیب واقعیت چیزها و حوادث مساله انگیز است. این مسائل در آثار بونوئل به وفور یافت می‌شود. به طور مثال در فیلم سگ اندلسی همجواری و استحاله (استحاله حالتی است که بر اثر آن چیزی بدل به چیز دیگری می‌شود.) استفاده فراوانی می‌کند تا کیفیات فراواقعی خود را به وجود آورد. تکان‌دهنده‌ترین و معروف‌ترین نمونه آن صحنه سگ اندلسی است که در آن مرد جلوی آینه ایستاده و تیغ صورت تراشی را تیز می‌کند. نوده ابری از جلو ماه می‌گذرد. سپس مرد مردمک چشم زنی را با تیغ می‌برد. آرامش صحنه به دلهره مبدل می‌شود. این فیلم دارای بافتی ناتورالیستی است و هر چیزی به نظر می‌رسد که سر جایش نیست و استحاله‌ای رخ داده است. در این فیلم در کنار هم قرار گرفتن غریب چیزها تماشاگر را گیج می‌کند. زمان نیز در سگ اندلسی عجیب و غیر قابل فهم است. هیچ گونه سیر تحولی از لحاظ ترتیب زمانی در کار نیست. از اولین صحنه به «هشت سال بعد» جهش می‌کنیم، سپس به «۱۶ سال قبل» باز

می‌گردیم. صحنه نهایی «در بهار» اتفاق می‌افتد.

لاس اوردس - سرزمین بی‌نان (۱۹۳۲م) فیلم مستندی ساخته بونونل است که مستندی فراواقعی است. فیلم تصویر مستندی از مردم فلاکت بار منطقه دور افتاده‌ای در اسپانیا است که به اوردسی‌ها معروف هستند. شیوه همجواری و استحاله فیلم اغلب در رابطه میان عنصرهای بصری و گفتار روشن می‌شود. راوی فیلم نماینده فرهنگ متمدن غربی است. فقدان حس و حال راوی به هنگام توضیح نکات متفاوت و لحن فخر فروشانه آن، فکر را می‌آزارد. همچنین وضعیت محیط بسیار عجیب و نامتجانس است. به یک بز تیراندازی می‌شود و او به قعر پرتگاه می‌افتد که فقط نشان داده شود که چگونه بزها گاهی از پرتگاه پایین می‌افتند و جان می‌دهند. طرز کار دوربین آماتوروار، اما از آنجا که بونونل فیلم‌سازی چیره‌دست است، باید فیلمبرداری بد را عمدی دانست. انباشته شدن پیوندهای توضیح ناپذیر عنصرهای بصری و گفتار، طرز تلقی فیلم‌ساز و دگرگونی‌هایی که در اثر ساختار «بله، اما» به وجود می‌آید، دست آخر سبب می‌شود که بیننده نتواند احساس مشخصی نسبت به حوادث فیلم داشته باشد. در فیلم آنتراکت که ساخته رنه کلر در سال (۱۹۲۴م) است هنرمندان سرشناس آن روز فرانسه از جمله مان ری، مارسل دوشان و اریک ساتی بازی می‌کنند. درخشان‌ترین و شاخص‌ترین صحنه آنتراکت صحنه تشییع جنازه است که به طرز خیره‌کننده‌ای پر از چیزهای نامتجانس است.

فیلم اورفه ساخته ژان کوکتو در سال (۱۹۵۰م) از اسطوره باستانی اورفه نشأت می‌گیرد. بر طبق این اسطوره، اورفه با موسیقی‌اش فرمانروای دنیای اموات را می‌فریبد تا همسر مرده‌اش، اوریدیس را دوباره تصاحب کند. این فیلم در حد اسطوره‌ای باستانی که به تمامی در دنیای جدید متجلی می‌شود، استحاله‌ای تمام عیار است. همجواری غربی که از طریق نمایش عوامل نامتجانس و درهم آمیزی آن‌ها صورت می‌گیرد، رفت و آمد بین واقعیت و غیرواقعیت باعث می‌شود تا فیلم باورپذیر باشد و تماشاگران این قراردادها را می‌پذیرند. فیلم دو مود و یک کمر (۱۹۵۸م) که ساخته رومن پولانسکی است همجواری‌های هزل گونه‌ای در بر دارد. فیلم مدام تماشاگران را

به تغییر دیدگاهش وا می‌دارد و این امر به آن نیرو می‌بخشد. در این فیلم دو مرد کمری را از آب دریا در آورده و در خیابان‌های شهر حمل می‌کنند تا دوباره به دریا باز می‌گردند. در این فیلم و همه فیلم‌های سوررئالیستی استحاله و همجواری، تصادف و پیشامدهای هم رخداد، هویت سؤال برانگیز دست‌به‌دست هم می‌دهند تا انفعالی مبتنی بر عدم اطمینان پدید آورند.

هویت و فراواقعیت

پرداخت صحنه‌ها به صورتی که واقعی یا ناواقعی بودن شخصیت‌های فیلم قطعیت و صراحت نداشته باشد، مقوله‌ای است که غالب فراواقعیات سینما در آن تجلی تام می‌یابد. فیلم ساحره (۱۹۵۸م) اثر برگمان یکی از فیلم‌های شاخص این ژانر است. یک شعبده‌باز سیار و دسته‌اش در این فیلم با انجام اعمال جادوگری مردم شهر را تحت تأثیر قرار می‌دهند. با این‌که شعبده‌باز و اعضای گروهش حقه‌های خود را در برابر مردم شهر که به وحشت افتاده‌اند لو می‌دهند اما اتفاقاتی در فیلم می‌افتد که تماشاگر آن‌ها را جادوگر و ساحره می‌پندارد. در این فیلم تماشاگر با واژگونگی مواجه می‌شود. به نظر می‌آید که نه تنها شخصیت‌ها بلکه رویدادها نیز جعلی هستند. آخرین نماهای فیلم تماشاگر را در سردرگمی کامل فرو می‌برد. وقتی گروه شعبده‌باز شهر را ترک می‌کند تا در برابر پادشاه برنامه اجرا کنند، لحن فیلم ناگهان از حالت شوم خارج شده و نور آفتاب شهر را روشن می‌کند و همه چیز به خوبی و خوشی پایان می‌یابد. به نظر می‌رسد که گروه جادوگران شهر را ترک کرده‌اند و نحسی خود را از سر شهر برداشته‌اند. فیلم به ما می‌گوید که دسته شعبده‌باز، مردم عادی و به‌کار خود مشغول هستند اما آثار و شواهد فیلم آن‌ها را جادوگر و ساحره نشان می‌دهد. موقعیت‌های متناقض فیلم همواره تماشاگر را در عدم اطمینان نگه می‌دارد. در فیلم مرگ در ونیز اثر ویسکونتی تماشاگر در کش مکش دائمی آنچه ممکن است رخ دهد و آنچه ناممکن است به سر می‌برد و عدم اطمینان در همه موقعیت‌های آن موج می‌زند. این خاصیت در فیلم قاعده بازی (۱۹۳۹م) اثر رنوار نیز دیده می‌شود. در همه این فیلم‌ها مرگ شومی به صورت‌های گوناگون نقش دارند و درک آن‌ها به انفعال تماشاگر

بستگی دارد. بنابراین به طور کلی می‌توان گفت که منبع سوررئالیسم سینمایی در ناواقعیت‌ها، در واقعیتی ویژه یا در سبک بصری خاصی متمرکز نیست بلکه منزلگاه اصلی‌اش، واکنش متمایز تماشاگران در مقابل دیده‌ها و شنیده‌های خود است. در این فیلم‌ها حوادث به گونه‌ای ترتیب یافته است که نه باورهای درونی به تماشاگر اطمینان می‌دهد که آن‌ها را توجیه کند و نه باورهای بیرونی و در نتیجه عدم اطمینانی پیش می‌آید که سبب می‌شود تماشاگر نتواند آنچه را می‌بیند واقعی یا ناواقعی پندارد.

عدم اطمینان در فیلم‌های سوررئالیستی به این روش حاصل می‌شود که گاهی وقایع یک دفعه تغییر ماهیت می‌دهد و در نتیجه تماشاگر دچار عدم اطمینان می‌شود ولی این‌که تا چه اندازه دچار عدم اطمینان شود، تجربه و احساس هر تماشاگر متفاوت است و به باورهای درونی او بستگی دارد.

نحوه کار منتقدان با فیلم تمام شده به عنوان یک کالای تجاری چیست؟ تشریح سبک فیلم‌ها - تفسیر - تعیین و توصیف عنصرهای سمعی و بصری فیلم‌ها - انفعال‌هایی که یک فیلم در تماشاگران ایجاد می‌کند.

سبک‌های سینمایی:

واقع‌گرایی و اکسپرسیونیسم:

سینما از آغاز پیدایش سبک‌های قابل تشخیص داشته است. برای شناخت سبک یک فیلم باید فرم‌هایی را که برای تصور کردن حوادث فیلم به کار می‌رود را شناخت. فیلم‌های اولیه یا به سبک واقع‌گرا بودند یا به سبک اکسپرسیونیسم به طور مثال لومی‌یر در (۱۸۹۰م) حوادث دنیای اطرافش همچون خروج کارگران از کارخانه یا ورود قطار به ایستگاه را به صورت واقع‌گرایانه ثبت می‌کرد. اما ژرژ م‌لیس به جای ثبت رویدادهای واقعی می‌کوشید چیزی فی‌النفسه جذاب بیافریند. در فیلم جادوگر (۱۸۹۹م) یا معروف‌ترین فیلمش که سفر به ماه (۱۹۰۲م) نام دارد. پس از طی دوران اولیه تاریخ سینما سبک‌های زیادی از این دو سبک اصلی منشا گرفتند.

امپرسیونیسم مستند واقع‌گرایانه، ناتورالیسم، نئورئالیسم همگی از سبک واقع‌گرایانه

با رئالیستی منشا گرفتند. در امپرسیونیسم هدف اصلی به دست آوردن خصلت آنی و ظاهری چیزها، وقایع و کنش‌ها است. از مهم‌ترین فیلم‌های امپرسیونیستی اولیه آگستو مونو گاتاری (۱۹۵۳م)، میزوگوجی لولا مونتز (۱۹۵۵م) و ماکس افولس است. فیلم‌های مستند واقع‌گرایانه می‌کوشند ظاهر، صدا و حال و هوای رویدادهای واقعی را به چنگ آورند و در عین حال خود را درگیر ماجرا نکنند. از بهترین نمونه‌های آن مستندهای رابرت فلاهرتی مانند داستان لوئیزیانا (۱۹۴۸م) و نانوک شمالی است. مهم‌ترین جنبش‌های واقع‌گرایانه آن زمان نیز جنبش واقع‌گرایانه آسمان در اواخر دهه ۱۹۲۰م با فیلم‌های طلوع (۱۹۲۷م) و آخرین مرد (۱۹۲۴م) از مورنائو و عشق ژان نی (۱۹۲۷م) از پابست است. همچنین جنبش واقع‌گرایی جدید انگلیس در دهه ۱۹۵۰م با فیلم‌هایی همچون اتاق طبقه بالا (۱۹۵۸م جک کلی) و با خشم به گذشته بنگر (۱۹۵۸م نونی ریچاردسون) سبک ناتورالیسم نیز تصویرگر وقایع با شیوه‌ای افراطی در نمایش جزئیات ملموس و عینی است. فیلم‌های دسته وحشی (۱۹۶۹م) و در سرزمین بلند بتاز (۱۹۶۲م) از سام پکین‌پا از این جمله است.

سبک اکسپرسیونیسم را می‌توان در فیلم‌های زیر یافت: کمدی‌های برادران مارکس، چاپلین، کیتن، همچنین فیلم‌های وحشتزای راجر کورمن، جیمز ویل و تاد براونینگ و مستندهای انتزاعی روتمان (برلین-سمفونی یک شهر بزرگ ۱۹۲۷م) و در فیلم‌های فریتس لانگ (مترو پلیس ۱۹۲۷م) البته سبک اکسپرسیونیسم در کل به عنوان نهضت اکسپرسیونیسم آلمان در اواخر دهه ۱۹۱۰م در آلمان شکل گرفت و معروف‌ترین فیلم آن مطب دکتر کالیگاری (۱۹۱۹م) بود. همچنین فیلم‌های نوآر آمریکایی نیز ادامه سینمایی اکسپرسیونیست آلمان به حساب می‌آید.

سبک‌های سینمایی به دو دسته دوره‌ای و نوعی تقسیم‌بندی می‌شود:

سبک دوره‌ای سبک یا جنبشی است که در خلال یک دوره زمانی به حدی چیره می‌شود که تمامی دوره نام آن را می‌گیرد. مانند اکسپرسیونیسم آلمان در دهه ۱۹۲۰م فیلم‌های مهم این دوره عبارت است از مطب دکتر کالیگاری، آدام مصنوعی / گولم، لوسفرائو / سمفونی وحشت و کارگردانان معروف آن مورنائو و پابست هستند.

سبک نوعی سبک مکرری است که ممکن است در هر زمانی ظاهر شود. به طور مثال اکسپرسیونیسم و واقع گرایی نمونه سبک‌هایی هستند که در هر دوره‌ای می‌توانند رخ دهد. لومی‌یر در سبک واقع گرایی و ملی‌یس در سبک اکسپرسیونیست از این جمله هستند. از مهم‌ترین فیلم‌های اکسپرسیونیستی تاریخ سینما می‌توان به مطلب دکتر کالیگاری و سال گذشته در مارین باد اشاره کرد. از خصوصیات سبک اکسپرسیونیست که در این فیلم‌ها یافت می‌شود می‌توان به مسائل زیر اشاره کرد:

- تصرف و دگرگونی در شکل‌ها و فرم‌ها، به از شکل افتادگی ذهنیت یک شخصیت و همچنین از شکل افتادگی فرهنگ جامعه تجسم عینی می‌بخشد.

- مکان‌های داخلی و خارجی عاری از سطوح مستطیل شکل و زوایای قائمه هستند. همه سطوح کج و شیبدار و از شکل افتاده است.

- نور تند و خیره‌کننده از زوایای غریبی بر صحنه می‌تابد.

- فیلم اکسپرسیونیستی از دوربین سوژکتیو بهره می‌گیرد و نه از دوربین ایزکتیو، این شیوه فیلمبرداری، صحنه را از زاویه دید شخصیت نشان می‌دهد و نه از دیدگاهی بی‌طرف.

- سبک اکسپرسیونیست بیشتر بر فضا و حال و هوا تاکید دارد تا جزئیات ملموس صحنه، صورت‌گوتیک، خطوط ناهموار و صحنه‌های تاریک با سایه‌های رنگ شده فضایی مشغوم می‌آفریند.

- تاکید به مفهوم بیگانگی از دیگر خصوصیات این سبک است.

- هر بیان سیال ذهن نیز گونه‌ای از شیوه بیان اکسپرسیونیستی است.

- در این سبک همه وقایع و کنش‌ها پاره‌هایی از خاطرات، رویاها، خیالپردازی‌ها، کابوس‌ها و افکار نمادین در جریان ذهن شخصیت‌هاست.

- میزانشن اکسپرسیونیستی دارای سبک‌پردازی و افراط فراوانی است. زمینه صحنه‌ها، بازیگری، چهره‌آرایی و نوع لباس‌ها همگی در این چارچوب طراحی می‌شوند. واقع گرایی در نقطه مقابل اکسپرسیونیسم قرار دارد. وقتی منتقدی سبک فیلمی را واقع‌گرا می‌خواند خصایصی از این قبیل را مد نظر دارد:

- روپادهای واقعی صادقانه تصویر می‌شوند.

- استفاده از نماد به حداقل رسیده است.
- میزانشن می‌کوشد ظاهر و فضای زندگی روزانه را تداعی کند.
- جای دوربین، زاویه دوربین و حرکات دوربین به ندرت غیرعادی است.
- فیلم به جزئیات مرموز و مشخص تاکید می‌ورزد.

تفسیر انتقادی:

در شیوه انتقادی اولین سطح توصیف خصوصیات سمعی و بصری و عاطفی فیلم است. از نگاه تفسیری منتقد، فیلم چیزهایی از قبیل حقایق مذهبی، افکار اساطیری، مایه‌های بشر دوستانه و نمادهای عام را تجسم می‌بخشد.

از این منظر هر فیلم در چهار سطح تفسیر می‌شود:

سطح ۱: فیلم‌ها از خصایص جمال‌شناختی برخوردارند و میان عناصر بصری، صدا و بار عاطفی آن‌ها رابطه‌هایی برقرار است.

سطح ۲: یک فکر اساطیری یا یک تم یا درون مایه به ساختار فیلم مفهوم سطحی می‌بخشد.

سطح ۳: خصایص جمال‌شناختی فیلم همچون یکپارچگی، گسستگی، طنز، هیجان و درام در این سطح معین می‌شود.

سطح ۴: با پیدا شدن همه خصوصیات یک فیلم در سه سطح گفته شده در بالا، در این سطح درباره فیلم قضاوت می‌شود.

سوزان سونتگ در مقاله معروف خود «علیه تفسیر» این شیوه نقد فیلم را مردود می‌شمارد.

فیلم‌های اساطیری

در بسیاری از فیلم‌ها حضور ساختارهای اساطیری جنبه مهمی به شمار می‌رود. شخصیت‌ها، اشیا و رویدادهای فیلم نه تنها از نظر جسمی و مادی که از نظر درون مایه نیز می‌توانند از حد واقعیت عینی فراتر روند. عناصر اساطیری بدین دلیل در فیلم اهمیت دارند که به منزله ساختارهای بنیادین در رشد کنش و ماجرا عمل می‌کنند.

وجه اساطیری صورت‌های بسیاری به خود گرفته‌اند. در دنیای باستان، داستان‌های اساطیری به خدایان یا موجودات فوق طبیعی یا رویدادهای خارق‌العاده می‌پرداخت. در طول تاریخ صور دنیوی شده این اسطوره‌ها به قالب آدم‌ها یا رویدادهای زندگی روزمره در آمدند. اسطوره‌ها در تمام ژانرهای سینمایی نقش ساختاری دارند. سینمای وحشت، وسترن، گانگستری، جنایی، کارآگاهی، پرماجرا، کمدی، داستان‌های عشقی و تراژدی و حماسی.

آدم مصنوعی / گولم (۱۹۲۰م) و نوسفراتو / سمفونی وحشت دو فیلم ژانر وحشت هستند که از اسطوره‌های یهودی الهام گرفته‌اند.

فرشته آبی و کاباره دو فیلم موزیکال با الهام از اسطوره‌ها هستند. هاتاوی (۱۹۶۰م، هاوارد هاکس) وسترنی با الهام از اساطیر است. همچنین وسترن‌هایی چون شین (جورج استیونز) کلماتین عزیزم (۱۹۴۶م، فورد) از مهمترین نمونه‌ها هستند و کابوی نیمه شب فیلمی گانگستری با الهام از اسطوره‌هاست.

ساختارنگری و تفسیر دیالکتیکی

گونه دیگری از صور تفسیری مفهوم دیالکتیک است. یعنی تاثیر متقابل نیروهایی که باعث پدید آمدن دیالکتیکی می‌شود. ساختارنگری که نگره برجسته و پر نفوذی در زمینه تفسیر فیلم است بر ساختارهای دیالکتیکی در درک فیلم‌ها تاکید بسیار دارد. اسطوره‌ها در زمره این ساختارها به شمار می‌آیند، زیرا عنصر اساطیری غالب بر مفهوم تقابل استوار است. مهمترین ساختارگرایان فیلم عبارت است از: نوئل بورچ فیلم‌ساز و نگره پرداز فیلم، کلود-لوی استروس انسان‌شناسی که روی مناسک و اساطیر مطالعه می‌کرد و کریستیان متز زبان‌شناس و نشانه‌شناس هستند. رویکردهای ساختارنگر از هر زمینه‌ای که باشد در ضد تاریخی بودن وجه اشتراک دارد. پتر وولن توضیح می‌دهد که ساختارنگران به جای تعمیق در جزئیات به‌طور کامل مشهود و ملموس فیلم‌ها یا دلایلی که به استناد آن‌ها تماشاگر در زمان خاصی به شیوه‌ی خاص واکنش بروز می‌دهد، در جستجوی خصلت‌های ساختاری به اصطلاح ژرف هستند. فیلم‌های هاوارد هاکس در این زمینه مشهود است. همچنین فیلم‌های رنوار نیز به خاطر ساختار متضاد و متناقض خود مثال‌های خوبی برای نقد دیالکتیکی است.

ساختار به خود اندیش Self = Reflective

از دیگر اشکال پر اهمیت تفسیر ساختار به خود اندیش است. این نوع نقد در خصوص فیلم‌هایی کاربرد دارد که مضمونشان خود قالب بیانی فیلم است. این ساختار به طور کلی خصلت هنر نو است و غالب شکل غربی از تفکرات درباره نفس هنر را اتخاذ کرده است. در این نوع نقد، منتقد به جای بهره‌گیری از قالب بیانی معینی برای خلق شی هنری که تماشاگر به ارزیابی آن بنشیند، او را متوجه ماهیت قالب بیانی می‌کند. در این نوع گرایش هنری، فیلم‌های اندی وارهول مثال‌های خوبی است. خواب، بوسه، کوتاه کردن مو و ساختمان امپایر استیت از مهمترین فیلم‌های وارهول است.

ایهام و شناخت

فیلم‌هایی که محتوای‌شان چند پهلوست مساله شناخت دنیا را مطرح می‌کنند و توانمندی‌های تفسیری منتقد را به مبارزه می‌طلبند. این نوع نقد بیشتر متعلق به فیلم‌هایی است که در آن‌ها سؤال اصلی این است که واقعیت چیست؟ راشامون (۱۹۵۰م، کوروساوا) آگران‌دیسمان (آنتونیونی)

برای این که فیلمی خوب توصیف شود باید دارای خصوصیات زیر باشد:

۱. سینمایی باشد: یعنی در آن از عناصر و ابزار سینمایی همچون نورپردازی، حرکات دوربین، میزانشن‌های سینمایی، بازیگران و دوربین و غیره استفاده شود.
۲. رسانه‌ای توده‌گرا باشد: فیلم در حکم یک هنر عامه پسند، باید توجه توده‌ای از مخاطبان را برانگیزد و بیشترین لذت از تماشای یک فیلم وقتی حاصل شود که فیلم به صورت گروهی دیده شود.
۳. دارای نشانه‌ها باشد: برطبق نگره نشانه‌شناختی سینما، منتقد و نگره پرداز فیلم باید به فیلم همچون گونه‌ای زبان بنگرند و قوانین حاکم بر نحوه بیان فیلم‌ساز را با استفاده از نشانه‌های سینمایی کشف کند.

نظريات اساسی فيلم

هر پریشی درباره‌ی سینما دست کم تحت یکی از این عناوین قرار می‌گیرد: ماده‌ی خام، روش‌ها و تکنیک‌ها- شکل‌ها و صورت‌ها و مقصود و ارزش.

اول از هر چیز باید عناصر یا جوانب سازنده‌ی سینما تعریف شود:

۱. «ماده‌ی خام»: هر چیز که هستی‌اش گویای روابطی است که سینما از آن آغاز می‌شود به رده‌بندی ماده خام مربوط می‌شود؛ مانند زمان، مکان، رنگ، صدا و حتی ساختمان سالن سینما.

۲. «روش‌ها و تکنیک‌ها»: مربوط به فرآیند خلاقه‌ای می‌شود که سینماگر از طریق آن‌ها ماده‌ی خام را تشکیل می‌دهد. این رده‌بندی شامل بحث‌هایی درباره‌ی تحول فنی سینما تا روان‌شناسی می‌شود.

۳. «شکل‌ها و صورت‌های سینمایی»: مربوط به گونه فیلم‌های ساخته شده یا فیلم‌هایی که می‌توانند ساخته شوند می‌شود.

توانایی سینما برای اقتباس از سایر کارهای هنری یا اثر فیلم بر بیننده در این رده، تحت بررسی قرار می‌گیرد.

۴. مقصود و ارزش سینمایی رده‌ای است که هدف سینما را در جهان توجیه می‌کند. در این مبحث سعی شده است که این عناوین در نظریات، نظریه‌پردازان مختلف سینما تحت بررسی قرار گیرد.

شکل‌گرایی

در ابتدا نظریه‌پردازان سینما تلاش کردند به سینما جدای از تصور عامه مقام یک هنر را اعطا کنند. اما مقاله‌های بی‌شماری منتشر شد که سینما را از تئاتر متفاوت اعلام می‌کرد. جنبش آوانگارد دهه‌ی بیست، موسیقی، شعر و مهم‌تر از همه دنیای تخیل را بخشی از عناصر ذاتی تجربه‌ی سینمایی به شمار می‌آورد. دلوک تلاش می‌کرد تصور

خود را از این هنر جدید در واژه‌ی عرفانی-فتوژنی- خلاصه کند. «فتوژنی» کیفیتی ویژه‌ی سینماست که به تنهایی جهان و بشریت را در حرکتی ساده دگرگون می‌کند. همزمان با ظهور و شکل‌گیری سینمای شاعرانه‌ی فرانسه صنعت سینمایی Establishment یا بیان‌گرایی در آلمان در حال شکل‌گیری بود.

وقتی در سال ۱۹۲۵م این جنبش نیروی اولیه‌اش را از دست داد، جنبش سینمایی آوانگارد فرانسه نیز از هم گسیخت، کانون افکار مرفعی به مسکو منتقل شد. در سال ۱۹۲۰م مدرسه‌ی دولتی سینما در شوروی شکل گرفت و نظریه پردازانی مانند کولشوف، ژیگا ورتف، پودوفکین و آیزنشتاین نام‌های این دوره هستند. این گروه تمام مسایل سینمایی را در چهارچوب تدوین ارایه می‌کردند. آغاز دوران ناطق نشانگر نزول دوران بزرگ شکل‌گرایی نظریات سینمایی است.

هوگو مانستربرگ

مانستربرگ مقاله‌های «فتوپلی» و «بررسی روانشناسانه» را در سال ۱۹۱۶م نوشت. کتاب او به دو بخش زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی سینما تقسیم می‌شود. از او بیشتر به عنوان یکی از بنیان‌گذاران روانشناسی جدید یاد می‌شود.

ماده و وسیله:

در مقدمه‌ی تاریخی که وی در کتابش آورده معتقد است که فن‌آوری سینما، کالبد این پدیده را فراهم آورده و جامعه آن را به حرکت درآورده و مجبور به ایفای نقش‌های عملی کرده است. به اعتقاد وی میل جامعه به آگاهی، آموزش و سرگرمی است که به سینما هستی می‌دهد. از نظر وی سینما بدون عنصر روایت، وسیله‌ی مکانیکی است. تنها وقتی این وسیله‌ی مکانیکی بر اساس قابلیت‌های داستان‌گویی ذهن عمل کند، «فتوپلی» هستی می‌یابد. (فتوپلی نامی است که مانستربرگ در دوران خود بر رسانه‌ی فقه‌گوی سینما نهاد).

وی معتقد است که قدرت‌های نهفته در فن‌آوری سینما و جامعه است که از طریق فیلم‌ساز، فیلم‌های سینمایی را شکل می‌دهند. اصل و اساس کارکرد این قدرت‌ها و

آنچه فیلم‌سازان با به‌کارگیری فیلم‌های‌شان به وجود می‌آورند، یعنی ذهن انسان، موضوع توجه و مبدأ کار مانستربرگ است.

مانستربرگ بر این باور بود که تجربه‌ی انسانی عبارت است از رابطه‌ی بین جزء و کل و بین شکل و زمینه. ذهن دارای این قابلیت است که این رابطه را حل کرده و میدان ادراکی آن را نظم ببخشد.

سینما از نظر مانستربرگ هنر ذهن است. وی با استفاده از توصیف پدیده‌ی «فانی» چگونگی درک توهم تصاویر متحرک در سینما را توجیه کرد. به نظر او پدیده‌ی روان‌شناختی فانی نشان می‌دهد که ذهن در ابتدایی‌ترین سطوح دارای قوانین خود است و دنیای ما را با به‌کارگیری این قوانین در واقعیت بنا می‌کند. وی در نهایت باور دارد که «تصویر کردن عواطف باید هدف اصلی فتوپلی باشد».

شکل و کارکرد

مانستربرگ فیلسوفی آرمان‌گرا از مکتب فلسفی نئوکانت بود. وی در نیمه‌ی دوم کتابش برای توجیه شکل و کارکرد سینما از علم به فلسفه روی می‌آورد و به عرصه‌ی «ذات» می‌پردازد. (noumenal realm).

در فلسفه‌ی وی زیبایی‌شناسی نقش مهمی دارد. از نظر وی شی هنری مجرد باید با تمام بی‌همتایی‌اش، ذهن گیرنده‌ی بی‌انگیزه را به خود جلب کند. شی هنری ابتدا طوفانی در ذهن گیرنده برپا می‌کند و سپس به آن آرامش می‌دهد. مانستربرگ دریافت که برخی فیلم‌ها این کار را به‌طور کامل انجام می‌دهند.

مانستربرگ می‌گوید: اگر بخشی از طبیعت یا قطعه‌ی نمایشی باید کار کرد هنری در سینما داشته باشد، این بخش یا شی، باید با تسلیم شدن به قابلیت‌های شاعرانه پرده‌ی سینما، شی جدیدی ایجاد کند و خود به یک شی سینمایی بدل شود. از نظر مانستربرگ این شی، یک شی ذهنی است که بر طبق قوانین ذهن جریان یافته و در نهایت سکون می‌یابد.

مانستربرگ می‌گوید: «فتوپلی از طریق غلبه بر شکل‌های دنیای برون‌ی که مکان، زمان و هلیت هستند و از طریق تطابق رویدادها با شکل‌های درونی که توجه،

خاطره‌ها، تخیل و عاطفه هستند، داستانی انسانی را بیان می‌کند و این رویداد از طریق وحدت کامل طرح و شکل دیداری به تجربه کامل از دنیای واقعی می‌رسند.

آرنهایم

از نظر آرنهایم ما هیچ‌گاه به واقع در زندگی روزمره توجهی زیباشناسانه به (کارت پستال) نقاشی، موسیقی و رقص نداریم. از نظر او رسانه‌های گوناگون کاربردهای متعددی دارند که تنها یکی از آن‌ها جنبه‌ی هنری آنهاست. کاربرد هنری رسانه است که توجه را به اصل رسانه معطوف می‌کند. هنر سینما نیز به همین ترتیب توجه ما را به بنیان سینما معطوف می‌کند نه تأکید به دنیایی که فیلم تصویر می‌کند.

آرنهایم توجه ویژه‌ای به ماده‌ی اصلی سینما دارد. از نظر او ماده‌ی اصلی سینما تمام عواملی است که نمی‌گذارد سینما، توهم کاملی از واقعیت باشد. به اعتقاد او سینما به عنوان یک رسانه تا آنجا که از نسخه‌برداری صرف واقعیت باشد می‌تواند هنر باشد، آرنهایم به جنبه‌های مختلف سینما که به هر روی غیرواقعی است اشاره می‌کند که این جنبه‌ها عبارت است از:

۱. نمایش سه بعدی روی پرده‌ی دو بعدی
 ۲. تنزل احساس عمیق و درک اندازه‌ی واقعی اشیا
 ۳. نورپردازی و نبود رنگ
 ۴. قاب‌بندی تصاویر
 ۵. نبود ندام مکانی و زمانی بر اثر تدوین سینمایی
 ۶. نبود فعالیت سایر حواس در تماشای فیلم
- به نظر آرنهایم این جوانب غیر واقعی باید ماده‌ی اصلی سینما را تشکیل دهند. آرنهایم معتقد است که پیشرفت‌های فن آوران‌های سینما مانند رنگ، فیلم برداری سه بعدی، صدا و پرده‌ی عریض هرچه بیشتر از تأثیر سینما می‌کاهند. به نظر وی سینما واقعیت‌های دیداری را روی سلولوئید همان‌طور که روی شبکه‌ی چشم دیده می‌شوند، ضبط می‌کند اما احساس ما از واقعیت عمیق‌تر از اثر آن روی شبکه‌ی است.

تصور آرنهایم از چارچوب تصویر به عنوان اصل نظام بخش سینما، تصور وی از تداوم زمانی- مکانی و اصرار وی به این که سینما هنری تجربیدی است- زیرا از سایر حواس مانند چشایی، لامسه و بویایی در آن چیزی نیست این نکته را می‌رساند که آرنهایم مفهوم را در نقش حاصل از انگیزتارها و نه انگیزتار مجرد می‌یابد. شاید سینما بتواند به‌طور مکانیکی تأثیرات شبکه را ضبط کند ولی این کار را به گونه‌ی خودکار و بدون انگیزه‌ی بازنمایی انجام می‌دهد. از این رو هنر سینما مبتنی بر کنترل عناصر دیداری تکنیکی و نه عناصر دیداری انسانی است.

هرچند گذاشتن اصطلاح «محدودیت‌های فنی در بازنمایی» به عنوان ماده‌ی خام سینما در کنار دیگر اصطلاحات مانند صدا، حرکت، رنگ که مواد خام سایر هنرها را تشکیل می‌دهد اندکی غیر محتمل به نظر می‌آید.

آندره بازن این میل به واقع‌گرایی را در سینما «اسطوره سینمای کامل» می‌نامد و معتقد است که در وجود تمام انسان‌ها نیروی روانشناسانه‌ای وجود دارد که سینما را همواره به سوی توهم مطلق واقعیت می‌راند، از نظر آرنهایم این میل کفرآمیز است و اگر باید از سینما برای مقاصد عالی بهره‌گیری شود، باید که بتوان به این میل مسلط شد و جلویش را گرفت.

به نظر او هنر سینما محصول تنشی میان بازنمایی و تحریف آن است. اساس سینما نه بر کاربرد زیبایی‌شناسانه از عناصری در جهان هستی که بر کاربرد زیبایی‌شناسانه از وسیله‌ای استوار است که این جهان را به ما نشان می‌دهد.

آرنهایم هرگز به تحلیل مفاهیم ضمنی اختلافات سینما با هنرهای کلاسیک نمی‌پردازد، اختلافاتی که سنگ زیربنای نظریه‌ی بازن را تشکیل می‌دهد. نظریه‌ی آرنهایم، نظریه‌ی منفی‌گراست، به این دلیل که بر اساس اندیشه‌ای سرکوب‌گر بنا نهاده شده است. وی معتقد است، باید فرآیند سینمایی بازنمایی را به نفع فرآیند هنری بیان‌گرایی سرکوب کند. زیرا فرآیند سینمایی دارای ویژگی‌های خاص خویش است. از اینرو فرآیند سینما بیشتر شبیه به شیشه منشور است تا پنجره.

به عقیده‌ی آرنهایم سینما وقتی هنر است که فرآیند سینمایی در آن به تأخیر افتد.

مکتب فکری که آرנהایم در چارچوب آن می‌نوشت، روانشناسی گشتالت است که بعد از جنگ جهانی اول اهمیت پیدا کرد و بزرگ‌ترین موفقیت این روانشناسی در زمینه‌ی علم ادراک است. اینان معتقدند که رنگ، شکل، اندازه، چگالی، تابناکی شی در جهان، نتیجه‌ی عمل خلاق ذهن بر طبیعت خشنی و خاموش است.

پیروان مکتب گشتالت در نظریه‌هایشان جایگاه ویژه‌ای به فرآیند هنری تخصیص می‌دهند، فرآیند هنری از نظر آن الگو (Olgon) فعالیت ادراکی است. پیروان مکتب گشتالت در نابود کردن افسون هنر در قرن بیستم نقش و تلاش داشته‌اند هنر را جزیی از زندگی بشری به شمار آورده و سعی کرده‌اند این توهم را در اذهان عمومی خرد کنند که هنر موهبتی است مقدس که تنها یک یا چند نابغه هنری حق استفاده از آن را دارند.

آرנהایم به عنوان روانشناس پیرو مکتب گشتالت معتقد است که کار هنری نظام بخش هنرمند است. از نظر آرנהایم، هنر یک بده بستان با جهان هستی است. هنرمند انگیزه‌های خام را از دنیای خارجی به صورت اشیا و رویداد گرفته و آن‌ها را در طرح‌های خیالی خود دوباره به دنیای خارجی باز می‌تاباند. دنیای خارجی در مقابل واکنش نشان می‌دهد و هنرمند را مجبور می‌کند تا طرح‌های خیالی‌اش را آنقدر اصلاح کند تا هنرمند و جهان خارجی در نقطه‌ای با هم به مصالحه برسند.

(روانشناسی گشتالت تلاش کرده است بنیان خود را بر اساس فیزیک و نه فلسفه قرار دهد.)

آرנהایم رابطه‌ی نزدیکی میان جهان هستی و ذهن می‌یابد. نظریه‌ی او یک نظریه‌ی هنری ذهن‌گرا به شمار می‌آید.

سرگئی ایژنشتاین

وی در ابتدای ورودش به جامعه‌ی هنری در جریان مکتب هنری «کانستراکتیویسم» قرار گرفت.

ایژنشتاین از همان ابتدا خلاقیت هنری را به منزله‌ی «ساختن» و یا «بنا کردن» تلقی می‌کرد. وی به همراه دیگر اندیشمندان این جریان فکری به مبارزه با واقعیت‌گرایی

تئاتر مسکو برخاستند. کنستراکتیویست‌ها معتقد بودند که دکور تئاتر نباید تنها پس زمینه‌ای برای صحنه‌های گفتگو باشد، بلکه باید در شرایط مساوی به موازات گفتگو در رابطه‌ی متقابلی با آن‌ها به کار گرفته شود.

به اعتقاد وی کوچک‌ترین جزء سازنده‌ی سینما «نما» است.

ایزنشتاین معتقد بود که هر عنصر تشکیل دهنده فیلم باید به منزله‌ی جزئی از یک برنامه‌ی نمایشی سیرک یعنی «اتراکسیون» عمل کند. بدین معنی هر اتراکسیون از اتراکسیون دیگر متفاوت بوده در عین حال با آن در یک سطح قرار می‌گیرد، هر اتراکسیون تماشاگر را تحت تأثیر روانی دقیق و خاصی قرار می‌دهد.

از نظر ایزنشتاین تماشای فیلم، یعنی این که شخص تحت تأثیر شوک‌های متوالی قرار گیرد که از عناصر گوناگون نمایش سینمایی و نه فقط از داستان مایه می‌گیرند.

ایزنشتاین به پیروی از اندیشه‌های پاولف معتقد بود که از نماها یا اتراکسیون‌های سینمایی می‌توان برای ایجاد تأثیرات خاص روی بیننده استفاده کرد. وقتی عناصر متعدد در یک زمان با هم ترکیب شود، در بیننده «تقارن حواس» یا تجربه «چند حسی» ایجاد می‌شود. ایزنشتاین معتقد است که سینماگر باید مفهوم را در نما خلق کند نه آن چنان که پودوفکین می‌گوید آن را هدایت کند.

بیش ایزنشتاین در باره ماده خام سینما از تئاتر کابوکی سرچشمه گرفته بود، همین‌طور هم مطالعات ایزنشتاین در شعر هایکو بود که آشکارا وی را به شناخت نقش تدوین در سینما سوق داده وی در الفبای ژاپنی، زیربنایی برای پویایی‌های سینما کشف کرد.

وی پنج روش برای تدوین کشف می‌کند. این روش‌ها از تدوین متریک و ریاضی که در آن تضاد فقط توسط کوتاهی و بلندی نماها ایجاد می‌شود، تا تدوین روشنفکرانه که در آن مفهوم بر اثر نتیجه‌گیری آگاهانه ذهن بیننده از دو استعاره یا دو شکل تصویری انجام می‌شود، پیش می‌رود. از نظر ایزنشتاین، تدوین، قدرت خلاقانه‌ی سینما و وسیله‌ای است که از طریق آن سینماگر سلول‌های منفرد را به صورت اندامگان زنده و یکپارچه‌ی سینمایی در می‌آورد. تدوین اصل زندگی بخش سینماست که به نماهای

خام مفهوم می‌بخشد.

صدا یکی از فراوان نمونه‌هایی است که ایزنشتاین کاربرد مونتاژی از فن‌آوری واقع‌گرایانه درباره آن‌ها توصیه می‌کند. از رنگ در سینما نیز ایزنشتاین دفاع می‌کند، زیرا از نظر وی رنگ رمزشناسی جدید و سرشارتری از واحدهای مونتاژی یا اتراکسیون‌ها در فیلم ایجاد می‌کند که می‌تواند در رابطه متقابل با سایر عناصر سینمایی استفاده می‌شود.

عقاید و اندیشه‌های ایزنشتاین درباره‌ی مونتاز از منابع فراوانی سرچشمه گرفته‌اند. این اندیشه‌ها سرچشمه در زیبایی‌شناسی «کنتراکتیویست‌ها» (ساختارگرایان) دارد. علاقه‌ی ایزنشتاین به روانشناسی پاولف او را از آرنه‌ایم که یکی از طرفداران مکتب گشتالت بود بیگانه می‌کرد. زیر تحقیقات پاولف در سطح مفهوم حاصل از انگیختار مجرد بود، حال آن‌که تأکید روان‌شناسی گشتالت به «میدان» و «کلیت» است که انگیختار را جذب و دگرگون کرده و انگیختارها از آن مفهوم کسب می‌کنند. ایزنشتاین همچنین متأثر از نظریه‌های روانشناس معروف کودک یعنی «ژان پیاژه» بود. «خود مرکزی»، «نماد نخستین»، «اندیشیدن مونتاژی»، «زبان درونی» از اندیشه‌های مشترک این دو متفکر است.

به اعتقاد ایزنشتاین مونتاز در زبان، در ورای ترکیب یا نحوه گامی فراتر رفته و نهرمندترین جلوه‌های شاعرانه را خلق می‌کند. فیلم عناصر مبهم و یا پیش پا افتاده را به صورت اندیشه‌های چنان سرشار در می‌آورد که در قالب واژه‌ها نمی‌گنجد. مونتاز به عنوان اصل زندگی بخش سینما باقی می‌ماند.

شکل فیلم:

شکل سینمایی موفقی در تحقیقات ایزنشتاین درباره‌ی مونتاز مطرح می‌شود که وی به مساله «غالب» می‌پردازد. بدین معنا که در نما یک اتراکسیون پیوند لازم را در بین نماهایی که قرار است مونتاز شوند به وجود می‌آورند. اما به نظر می‌رسد این اندیشه با «ختی سازی» که در آن تمامی رمزها هم سطح می‌شوند در تضاد باشد. ایزنشتاین بین این دو اندیشه، یعنی «غالب» در برابر «ختی سازی» در نوسان بود.

وی در پرداختن به رمزهای لره‌ی، به مقایسه‌های موسیقایی خویش روی می‌آورد. و معتقد است که نما مانند نمونه مشابه در موسیقی صرف‌نظر از «غالب» از مایه و نهان‌مایه تشکیل شده است.

عنصر غالب آن است، که کامل‌تر از سایر عناصر، توجه بیننده را جلب می‌کند. تفسیر او از مونتاز در دوران اولیه، بیشتر بر اساس پیوند عناصر غالب در نماها مبتنی بوده است.

تمام زمینه‌های فکری ایزنشتاین درباره‌ی شکل و وحدت شکل سینمایی را می‌توان به رابطه‌ی متقابل میان «هنر به عنوان دستگاه» در برابر «هنر به عنوان اندامگان» خلاصه کرد. ایزنشتاین تأکید می‌کند که هنر باید محل برخورد صنعت و طبیعت باشد. در جایی نیز می‌گوید: «تفکر مونتازی- اوج احساس افتراق و حل معمای دنیای اندامگان- به وسیله‌ی عمل خطا ناپذیر و ریاضی گونه‌ی ماشین تحقق می‌یابد.»

دستگاه هنری:

ایزنشتاین مانند کتترکتیویست‌ها (ساختار گرایان) پیرو یک نظریه‌ی جدید بازیگری موسوم به «بیومکانیک» (بازیگری مکانیکی) بود.

به نظر آن‌ها چند ویژگی باعث می‌شد تا مقایسه‌ی دستگاه (ماشین) با کار هنری امکان‌پذیر شود. اول این که ماشین، ساختاری است هدفمند که با توجه به رسیدن به هدف‌های مشخصی طراحی و ساخته شده است؛ قبل از آن‌که دستگاه تولید شود، به‌طور کامل در تمام مراحل طرح‌ریزی و اصلاح می‌شود تا کارکرد آن با مقصودی که باید برآورده کند مطابق باشد. این ویژگی‌ها به همراه ویژگی‌های دیگر یک دستگاه تصور وی از ماهیت و هدف سینما تحت تأثیر قرار داده بود؛ از نظر وی ماده‌ی خام سینما اتراکسیون هست و این که فیلم مجموعه‌ای از شوک‌هایی است که در بیننده نوعی دستگاه روانی را به‌کار می‌اندازد. از اینجا نتیجه می‌گیریم که شکل فیلم به آن نوع تجربه تماشای فیلم که سینماگر می‌خواهد در بیننده ایجاد کند، بستگی پیدا می‌کند.

ایزنشتاین می‌خواست که بیننده از فرآیند ترکیب عناصر در تمامی سطوح فیلم از

کوچک‌ترین تا اندیشه‌های بزرگ آن آگاه باشد. جایی که «گریفیث» و «پودونکین» امیدوار بودند تماشاگر را در حالتی خلسه‌وار به نتیجه‌ی نهایی سوق دهند، نتیجه‌ای که به‌طور ناگهانی بر بیننده آشکار می‌شود، ایزنشتاین همواره اصرار داشت که تماشاگر را در عمل خلق مفهوم فیلم شرکت دهد. از این جهت نظریه‌ی وی به نظریه‌ی‌های نمایشی «برتولت برشت» در همان دوران بیشتر نزدیک است.

وی معتقد بود دستگاه سینما برای آن است که مضمونی به بیننده منتقل شود. از نظر او نظریه‌ی مکانیکی هنر، همیشه باید به ساختار و عادت‌های ذهنی بیننده توجه داشته باشد. نه به موضوع فیلم، زیرا ذهن بیننده هم وسیله‌ای است که سینما از طریق آن هستی می‌یابد و هم مقصد اصلی پیام.

مقایسه‌ی ارگانیک:

ایزنشتاین هرگز به‌طور کامل خود را تسلیم نظریه‌ی مکانیکی نکرد. وی مجموعه‌ای از مقالات به عنوان «کلام و تصویر» و «مونتاز ۱۹۳۸» در زمینه‌ی نظریه‌ی ارگانیک منتشر کرد که مضمون این مقالات با نظریه‌ی مکانیکی در تضاد است.

به نظر او زندگی یا روح مهم‌ترین جنبه از اندامگان است که در هر جزء اندامگان نهفته و آن را قابل مقایسه با کار هنری می‌کند. جنبه‌ی دیگر این است که اگر اندامگان به محیطی متفاوت منتقل شود، می‌تواند بدون از دست دادن هویتش، خود را با شرایط جدید تطبیق دهد. همچنین اندامگان هستی‌اش وابسته به رسیدن به هدفی نیست در حالی که ماشین برای بر آوردن هدفی از قبل معلوم موجودیت می‌یابد.

از این جنبه‌ها، آن یک که بیشتر نظر ایزنشتاین را به خود جلب می‌کرد اصل کلی ادغام کنندگی و زندگی بخش اندامگان بود. آنچه مسیحیت قرن‌ها «روح» و هگل «معنی» نام نهاده بود، ایزنشتاین «مضمون» نام نهاد. ایزنشتاین می‌نویسد:

"هر قطعه‌ی مونتازی نه جزیی جداگانه، که «بازنمایی» ویژه‌ای از مضمونی کلی است که به‌طور یکسان در تمام قطعه نماهای فیلم نفوذ می‌کند."

به اعتقاد او وظیفه‌ی سینماگر، به عبارتی وظیفه‌ی هنرمند، درک شکل واقعی رویداد یا پدیده‌ی طبیعت و سپس بهره‌برداری از آن در ساخت کار هنری است.

او همیشه اعتقاد داشت که برای دستیابی به «واقعیت» باید «واقع گرایی» را از میان برد. بدین ترتیب که باید ظاهر خارجی یک پدیده را خرد کرد و تکه‌ها را بر طبق «اصل واقعیت» بازسازی کرد. از نظر ایزنشتاین مارکسیست، طبیعت و تاریخ از اصل و یا دیالکتیک در شکل پیروی می‌کنند.

ایزنشتاین در «شکل فیلم» می‌نویسد: بیننده باید جاده خلق هنری را که مؤلف برای خلق تصویر نهایی پیموده، دوباره پیماید. ولی در این استدلال از نظریات مارکس استفاده می‌کند.

ایزنشتاین هنر را به عنوان هنر می‌شناخت تا شیوه‌ای برای بیان. او نظریه‌هایش را گونه‌ای نظریه‌ی هنری می‌دانست.
معانی بیان (rhetoric)

معانی بیان در ادبیات به معنای بررسی موقعیت‌های سخنوری است که طی آن یک طرف می‌خواهد هر موضوعی را به طرف دیگر منتقل کند یا مخاطب را تحت تأثیر قرار بدهد. بدیهی است که هر اعتقاد مبتنی بر هنر به عنوان دستگاه، در نهایت به مقوله‌ی هنر به عنوان رسانه‌ی بیانی کشیده می‌شود. اگر این بحث درباره سینما مطرح شود در آن صورت سینماگر به‌طور طبیعی در سلطه‌ی مطلق بر بیننده قرار می‌گیرد. سینماگر به عنوان سخنور اغلب با اقتدار از طریق دستگاه پر قدرت هنر سخن می‌گوید.

وی در «مفهوم فیلم» می‌گوید: «اگر کار هنری به گونه‌ای پویا درک شود، در واقع همان قرار دادن تصاویر در ذهن و حس بیننده است.»

وی هنر را شبیه به سایر رسانه‌های بیانی می‌داند اما جایگاه آن را بالاتر از سایر رسانه‌ها در نظر می‌گرفت. ایزنشتاین معتقد بود در دولت مارکستی، هنر، فرهنگ را تقویت می‌کند، زیرا فرهنگ اولین جامعه بر اصول درست دیالکتیک بنیان یافته و از همان ابتدا با فرآیندهای ذهنی و طبیعی هماهنگ شده است.

شکل‌گرایی روسی:

شکل‌گرایی روسی در ابتدا از یک نظریه زبان شاعرانه آغاز شد و در نهایت نظریه‌ای را شکل داد که تمام فعالیت‌های انسانی را در بر می‌گرفت. شکل‌گرایان اعمال انسانی را در چهار رده تقسیم‌بندی می‌کنند: عملی، نظری، استعاری و هنری

۱. رده‌ی عملی آن دسته از اشیا و اعمال است که به نیازهای بی‌درنگ ما در زندگی مربوط می‌شود.

۲. رده‌ی نظری شامل تمام اشیا و اعمالی است که متوجه کارکردهای کلی و غیر ویژه در زندگی است.

۳. در رده‌ی استعاری شی یا فعالیت به جای شی یا فعالیت دیگر عمل می‌کند.

۴. رده‌ی هنری تمام اشیا و فعالیت‌هایی را در بر می‌گیرد که فاقد هدف و مقصود هستند.

البته مقوله‌ی هنری از نظر شکل‌گرایان در حوزه‌های بسیاری کاربرد دارد اما امروزه واژه‌ی هنر به فعالیت‌هایی گفته می‌شود که اشیا فاقد مقصود عملی، اشیایی که تنها برای درک و اندیشیدن کامل ما به وجود آمده، تولید می‌کند.

ویکتور شکلفسکی یکی از برجسته‌ترین شکل‌گرایان روسی، درباره هنر می‌گوید: هنر برای آن است که شخص احساس خود را از زندگی در آن بازیابد... هنر باعث می‌شود که ما اشیا را چنان‌که هستند و نه چنان‌که شده‌اند، درک کنیم. تکنیک هنر هبارت است از «ناآشنا» کردن، شکل‌ها را دشوار کردن، فرآیند درک را دشوار و طولانی کردن...

نظریه‌پردازان شکل‌گرا همه معتقدند وقتی سینما واقعیت را بازسازی می‌کند در واقع کارکردی استعاری دارد، اما وقتی سینما ما را به مشاهده‌ی همان واقعیت به روش ویژه‌ای وامی‌دارد در واقع در خدمت کارکردهای هنری قرار گرفته است.

شکل‌گرایان معتقد بودند که هنرمندان باید اشیا را به صورت عجیب و غریب به نمایش بگذارند هنگامی که در زندگی روزمره می‌ایستیم تا این شی را بنگریم تحت تأثیر شکل ظاهری جسم هستیم آن چنان‌که شکل‌گراها می‌گویند. این فرآیند که از

طریق تکنیک، توجه به شی‌ای جلب می‌کند «ناآشناسازی» نام دارد. بلا بالاش یکی از نظریه‌پردازان نظریه‌ی شکل‌گرایی روسی است.

بلا بالاش

معروف‌ترین کتاب بلا بالاش با عنوان «نظریه‌ی سینمایی» یکی از بهترین دیباچه‌های نوشته شده درباره سینماست.

ماده‌ی خام هنر سینما

از نظر بالاش فرآیند سینمایی عبارت است از خلق هنر سینما از ماده‌ی خام جهان، اما ماده‌ی خام سینما همان واقعیت نیست بلکه «موضوع فیلمی» است که در دنیای خارجی در برابرمان نمود می‌کند و تجربه می‌شود.

بالاش مارکسیست معتقد بود که دنیای خارجی مستقل از درک و حس انسانی وجود دارد و هنر هرگز نمی‌تواند واقعیت را درک کند، به این دلیل که هنر همواره نگاره‌ها و مفاهیم انسانی خود را بر این جهان می‌تاباند.

بالاش درباره ماده‌ی خام سینما موضوع «اقتباس سینمایی» را رد نمی‌کند و بر روی انتخاب درست موضوع سینمایی تأکید می‌کرد. وی به فیلم‌نامه مقام و ارزش یک کار هنری مستقل می‌دهد. به نظر او ماده‌ی خام سینما فقط برای آن‌ها که استعداد و کار مایه‌ی جستجوی آن را در تجربه‌های خود دارند وجود دارد.

قابلیت خلاقه تکنیک سینمایی

از نظر بالاش موضوع سینمایی توسط تکنیک سینمایی خلق می‌شود و موضوع سینمایی آن است که بتوان آن را با تکنیک‌های سینمایی دگرگون کرد. وی همانند ایزنشتاین و بر خلاف آرנהایم طرفدار اختراعات جدید سینمایی بود. بلا بالاش از شکل افتادگی واقعیت در فیلم را با استفاده از تکنیک‌های سینمایی صدمه زننده به واقعیت نمی‌داند، زیرا در واقع هنرمند از طریق این تحریف محدوده‌ی انگاره‌های ذهنی تماشاگر را گسترش داده تا این‌که او بتواند واقعیت را از زاویه‌ی نوینی بنگرد.

بالاش در باره تدوین در «نظریه‌ی سینمایی» می‌گوید:

«تدوین خوب زنجیره‌ای از اندیشه‌ها را آغاز می‌کند و به آن‌ها جهت می‌دهد.»
در نهایت بالاش ماهیت قراردادی و شکل‌گرایانه تکنیک‌های سینمایی را می‌پذیرد اما همواره از سینماگران می‌خواهد که تکنیک را پیوسته در رابطه به تصویرهای روزمره را به کارگیرند و مفهوم سینمایی را از دنیای دیداری و شنیداری روزمره خلق کنند. توجه بالاش همواره معطوف به شی واقعی بود، حال آن‌که از نظر «شکلفسکی» و سایر شکل‌گرایان، لحظه‌ای که هنرمند شی را در فرآیند هنری لمس می‌کند، دیگر شی هستی خود را در واقعیت از دست می‌دهد.

شکل یا فرم سینمایی

بالاش به این علت که صرف عکاسی ساده و برهنه از واقعیت را ناکافی می‌داند اهمیت بیشتری برای تدوین قائل است و می‌گوید: «عکس‌های جداگانه نه تنها واقعیت برهنه‌اند، حال آن‌که مونتاژ است که آن‌ها را به «حقایق» یا «دروغ» بدل می‌کند.»
وی همچنین در مقابل فیلم‌های مستند خواستار فیلم‌های فیلم‌نامه‌دار می‌شود که بر اساس درام‌های انسانی به تجربه سینمایی بدون بهره‌گیری از عوامل نمایشی غیر قابل تصور است، زیرا تجربه سینمایی در ماده به شکل خام وجود ندارد. اندیشه‌های مارکسیستی و انسان‌گرایانه‌ی بالاش بعدها با انتقاد شدید منتقدان روبرو شد.

رنالیسم

همزمان با نظریات شکل‌گرایای سینمایی یک جریان موازی و نهانی نیز که جریان «عکس‌گرایی» یا «واقع‌گرایی» است در جریان بود، ریشه‌های واقع‌گرایی تا روزهای اولیه‌ی تاریخ سینما ادامه پیدا می‌کند.

نظریات سینمایی رنالیستی در ابتدا رابطه‌ی نزدیکی با کاربرد اجتماعی هنر دارد. فیلم‌سازانی همچون «پل روتا»، «جان گریسون» شاید اولین کسانی بودند که در این زمینه به اظهار نظر پرداختند. اما نظریات سینمایی واقع‌گرا به کامل‌ترین شکل توسط «زبگنرید کراکونر» و «آندره بازن» تبیین شده است. مهم‌ترین وابستگی این دو

نظریه پرداز به واقعیت بود و هدف اصلی در نظریه شان هماهنگ کردن بشر با واقعیت از طریق سینما. به نظر این دو هدف سینما نویسی جامعه بود.

زیگفرد کرا کوثر

کرا کوثر با نگارش کتاب «نظریه ی فیلم» در سال ۱۹۶۰م ساختاری عظیم و متجانس از نظریه ی واقع گرا را به نمایش گذاشت. وی پیش از نگارش این کتاب به عنوان یک روزنامه نگار برجسته در روزنامه ی «فرانکفورتر زایتونگ» مقاله های زیادی در زمینه ی سیاسی یا فرهنگی نوشته بود.

ماده و وسیله

رسانه ی سینما در نظریه کرا کوثر از موضوع و پرداخت آن، از ماده خام و تکنیک سینما به وجود آمده است. این محصول در نهایت به جای خلق «دنیای هنری»، به ماده اولیه ی خود بازگشته و به دنیای مادی می پردازد.

به نظر کرا کوثر سینما هنگامی به اساسی ترین و ژرف ترین صورت خود می رسد که زندگی را چنان که هست نمایش دهد. سینماگر بر خلاف هنرمندانی مانند نقاشان که تماشاگر را وادار به فراموش کردن موضوع می کنند، می خواهد ویژگی های موضوع را افشا کند.

«زیباشناسی مادی» این نظریه پرداز از عرصه ی واقعیت و عرصه ی قابلیت های فنی سینما به هم می آمیزد. کرا کوثر سینما را وسیله ای علمی می داند که باید برای جستجو در واقعیت به کار برده شود. از نظر او سینما وارث عکاسی است. کرا کوثر ماده ی خام سینما را «دنیای طبیعی و دیداری» می داند. وی روش ها و وسیله های سینمایی را به دو گروه ویژگی های اصلی و ویژگی های تکنیکی تقسیم می کند.

شکل های ترکیب

سینماگر برای استفاده از ماده خام به گونه ای شکل گرایانه، دو راه اساسی در اختیار دارد. اولین راه تصویر است که سینماگر می تواند شی نمایش داده شده را به صورت شکل واقعی آن بنمایاند یا معنی آن را با تدابیر خود تغییر دهد. یعنی سینماگر از طریق

ساختار، تصویر شی را بر زمینه‌ای قرار می‌دهد و مقاصد خود را از تلفیق آن‌ها به دست می‌آورد. کراکوتر این فرآیند را «ترکیب» می‌نامد.

کراکوتر مانند بالاش سینمای داستانی را به عنوان گونه اصلی که سایر گونه‌ها باید بر اساس آن سنجیده شوند تشخیص می‌دهد. او سینمای غیر داستانی را به دو دسته سینما حقیقت و سینمای تجربی تقسیم می‌کنند. او معتقد است که سینماگر تجربی تحت تأثیر سه هدف وابسته به هم به موضوع می‌نگرد. این سه هدف عبارت است از:

۱. فیلم‌ساز تجربی میل دارد موضوع خود را بر اساس ریتم‌هایی که نتیجه انگیزه‌های درونی است نظم بخشد نه بر اساس تقلیدی از شکل‌های طبیعی که در واقعیت یافت می‌شود.

۲. فیلم‌ساز تجربی میل دارد شکل‌ها را ابداع کند نه این که آن‌ها را در طبیعت ضبط یا کشف کند.

۳. فیلم‌ساز تجربی میل دارد از طریق تصاویرش محتوایی را ارایه کند که تابش مادی تصوراتش است تا مفاهیمی که به‌طور حتمی از تصاویر اخذ شده باشند.

کراکوتر با سینمای آوانگارد که در آن واقعیت تغییر شکل می‌یابد بسیار مخالف بود و این فیلم‌ها از جمله فیلم‌های سوررئالیستی را پوچ می‌دانست.

در بخش مربوط به سینمای داستانی نیز کراکوتر سه شاخه را می‌شمارد که عبارت است از سینمای تئاتری، سینمای اقتباسی و سینمای داستانی خود یافته است.

سینمای تئاتری شکلی از سینما است که در آن بازیگران و گفتارهای اغراق‌آمیزشان با دکورهای مصنوعی محصور می‌شوند. این سینما چیزی را کشف نمی‌کند و فقط اجرای یک بازی ذهنی را ضبط می‌کند. کراکوتر سینمای تجاری هالیوود را در این دسته قرار می‌دهد.

کراکوتر درباره سینمای اقتباسی معتقد است که در میان تمام اشکال ادبی، رمان به سینما نزدیکتر است. از نظر او، اقتباس ادبی در سینما هنگامی شایسته است که محتوای رمان ریشه‌های مستحکمی در واقعیت دیداری داشته باشد. او در این باره اقتباس‌های واقع‌گرایانه فیلم‌های «خوشه‌های خشم» اثر جان فورد و «پادداشت‌های کشیش دهکده» اثر

روبر برسون را موفق می‌پندارد.

داستان خودیافته چنین تعریف می‌شود که گرداب آشفته و غیر قابل پیش‌بینی زندگی، داستان خودیافته را در حرکتی چرخشی از خود رها می‌کند. ویژگی این گونه داستان‌ها پایان باز، طبیعی و نامعلوم آنهاست. فیلم‌های رابرت فلاهرتی «همچون فانوک شمالی» و «مردی از آسمان» یا نورنالیست‌های ایتالیایی چون «پائیزا» اثر روسلینی و «زمین می‌لرزد» اثر ویسکونتی از این جمله است. داستان این فیلم‌ها محلی و فرهنگی است، شخصیت‌ها داستان را آغاز نمی‌کنند و داستان از واقعیت سرچشمه می‌گیرد. شخصیت‌های انسانی برای نمایش ابعاد انسانی یک موقعیت دیداری گسترده به کار می‌آیند تا پیتنده به درک ژرف و پرسودایی از موضوع دست یابد.

کراکوتر ایمان داشت که:

۱. سینما بیشتر حاصل عکاسی است تا تدوین و یا سایر فرآیندهای شکل‌گرایانه.
 ۲. عکاسی از ابتدا و در اصل فرآیندی است وابسته به اشیا که آن‌ها را ضبط می‌کند تا فرآیندی که دگرگون‌کننده آن‌ها باشد.
 ۳. سینما باید در خدمت اشیا یا فرآیندهایی باشد که امکانات فنی‌اش امکان ضبط آن‌ها را می‌دهد.
- به این ترتیب سینما باید از نظر شکل (یا به زبان کراکوتر از نظر ترکیبی) واقع‌گرا باشد، زیرا که سینما از نظر تصویری رسانه‌ای واقع‌گرا است.

آندره بازن:

آندره بازن بزرگترین نظریه پرداز واقع‌گرا است و تنها نوشته‌های شکل‌گرایانه ایزنشتاین را به لحاظ انسجام همپای نظریات او ارزیابی کرده‌اند. نظریه پردازان شکل‌گرا در سینما در عمل تا پایان جنگ جهانی دوم بی‌رقیب بودند. زیرا که نظریات شکل‌گرایانه با نظریات کلاسیک هنری توافق داشت و غالب زیبایی‌شناسان اولیه سینما (مانستربرگ، مالرو، آرنهیم، بالاش و ایزنشتاین) دستی در سایر هنرها نیز داشتند.

بازن اولین منتقد سینمایی است که به صورت مؤثر مکتب سینمایی شکل‌گرایی را به چالش کشید. او بین سال‌های ۵۰ - ۱۹۴۵م همزمان با اوج‌گیری سینمایی نئورئالیسم ایتالیا کار خود را انجام داد. عده‌ای از سینماگران جوان فرانسوی همچون فرانسوا تروفو، کلود شابرول، ژان لوک گدار، اریک رومر و دیگران در مجله کایه دو سینما به بازن پیوستند و بعدها «موج نو» سینمای فرانسه را به راه انداختند. در سال ۱۹۵۷م مهمترین مقاله بازن تحت عنوان «سینما چیست؟» جمع‌آوری شد و به چاپ رسید.

بازن از ابتدای کارش در تمام مقالات خود به وابستگی سینما به واقعیت تأکید می‌کرد. او معتقد بود: «سینما کمال خود را در هنر واقعیت بودن می‌یابد.» اما نظریات او شباهت کمی به آثار کراکوتر دارد. او معتقد بود که سینما در ابتدا بر واقعیت دیداری و فضایی، یعنی همان دنیای واقعی فیزیکدان متکی است. از این رو هسته اصلی واقع‌گرایی سینما بی‌شک، نه واقع‌گرایی موضوع یا واقع‌گرایی بیان که واقعیت‌گرایی فضا است که بدون آن، تصاویر متحرک فاقد ویژگی سینمایی خواهند بود. او بر زیبایی‌شناسی فضا تأکید دارد. او معتقد است که سینما بیش از هر چیز، هنر واقعیت است زیرا که فاصله اشیا از هم و فضایی که آن‌ها اشغال کرده‌اند را ضبط می‌کند. البته این فرضیه به ما نمی‌گوید که چرا سینما واقع‌گرایانه به نظر می‌آید. این را واقع‌گرایی مادی، اهمیت بیننده را نادیده می‌گیرد.

بازن فرضیه دیگری نیز دارد که مستقیم به تجربه سینمایی سر و کار دارد و می‌توان آن را فرضیه روانشناسانه واقع‌گرایی نام نهاد. بنابراین این دو فرضیه، در سینما با دو احساس واقع‌گرایانه روبرو هستیم. اول این که سینما فضای اشیا و فضای بین آن‌ها را ضبط می‌کند و دوم این که سینما این کار را به صورت خودکار و بدون دخالت انسان انجام می‌دهد. با آن که فن‌آوری، سینما را بیشتر و بیشتر به «تصویر تقریبی» واقعیت دیداری نزدیک می‌کند و با این که ذهن بشر آماده است تا اعتقاد کورکورانه‌ای به واقع‌گرایی عکس بیاورد، بدیهی است که تصویر سینمایی، به طور دقیق همان واقعیتی نیست که از آن سرچشمه می‌گیرد.

بازن از طریق مجموعه‌ای از استعارات گیرا و تفکر برالگه‌ز سعی می‌کند که

اختلافات میان عکس و شی، اختلافی که وی معتقد است ذهن آن را نادیده می‌گیرد، روشن کند. بازن عکس را «قالبی از نور» می‌داند. او معتقد است که عکس «اثر» شی را مانند «نقاب مرگ» بر خود می‌گیرد. عکس اصل شی نیست که «طرح» واقعی و قابل اثبات و اثر انگشت شی است. ما از نظر روانی تحت تاثیر این طرح قرار می‌گیریم، زیرا این طرح در عمل توسط شی که عکس یادآور آن است، ایجاد شده است.

به‌طور خلاصه بازن نیز مانند کراکوئر حس می‌کرد که واقعیت خام سرچشمه جذابیت سینماست. اما بازن برخلاف کراکوئر سعی داشت نشان دهد که این عامل در سینما چگونه عمل می‌کند. بازن می‌گفت که ماده خام سینما، اصل واقعیت نیست بلکه طرح به جا مانده از واقعیت بر روی سلولوئید فیلم است. سپس سینما با شباهت فراوانی که با واقعیت دارد در کنار آن قرار می‌گیرد. در حالی که از واقعیت روی پرده سخن گفتن امری خطاست، بازن از این واژه هندسی برای بیان مقصودش استفاده می‌کند. سینما «خط مماس ازلی» واقعی است که همیشه به واقعیت وابسته است و همواره به آن نزدیک می‌شود. سینما از دو طریق به زبانی قراردادی دست می‌یابد. اول این که سینماگر بسیاری از جنبه‌های شکل‌گرایانه تصویر را در اختیار دارد تا به تصویر واقعیت شکل دلخواه را بدهد. دوم سینماگر می‌تواند از طریق فرآیند تدوین شکل‌گرایانه که مونتاژ نام دارد به تصاویر خلق شده زمینه دلخواه را بدهد.

تا زمان بازن در عمل هیچ نظریه‌پردازی به‌طور کامل نتوانسته بود شباهت میان تصویر سینمایی و هنرهای تجسمی یا میان تداوم سینمایی و موسیقی را به صورت قانع‌کننده‌ای ارایه دهد. بازن اولین نظریه‌پردازی بود که دریافت قالب خام واقعیت، به خاطر منبع طبیعی‌اش دارای اعتبار زیبایی‌شناسانه خویش است. بدین معنی که باید نمایش موضوع چنان باشد که توجه را به موضوع جلب کند که گویی شی دارای ارزش خاص خویش است.

بازن از دو جنبه از نظریه‌پردازان سینما متفاوت است. اول این که بازن هدفی برای سینما تعیین می‌کند که خارج از تصویر معمول، از هنر است. سینما به عنوان رمز دنیای ناشناخته سینما به عنوان حسی جدید که مانند حواس طبیعی بشر قابل اطمینان است و

آن آگاهی از واقعیت تجربی را ارائه می‌دهد که به هیچ روش دیگر حاصل نمی‌شود. اختلاف مهم دیگری که بازن را از سایر نظریه‌پردازان سینمایی متمایز می‌کند، این اعتقاد وی است که زبان سینمایی چیزی بیشتر از فهرست یا فرهنگ امکانات تجربی است. بدین معنی، سینما تمامی امکانات تصویر آذین‌شده و صفحه‌های تدوین‌شده را نیز شامل می‌شود.

بازن معتقد بود که فیلم‌ساز برای خلق فیلمی با مفهوم باید قابلیت‌های تجربی خود را با واقعیت خام صحنه فیلمبرداری شده تطبیق دهد. سبک و شکل فیلم حاصل این تطابق است و این تطابق در دو جا اتفاق می‌افتد:

۱. در عناصر تجسمی (کیفی تصویر)

۲. در مونتاژ (نظم دادن) تصویر

عناصر تجسمی تصویر

بازن همواره از پیشرفت فن‌آوری در سینما جانبداری می‌کرد و معتقد است این تکنیک برای خلق واقعیت برتر به کمک سینماگران می‌آیند.

نصیر بازن از ارزش‌های تجسمی سینما، به بهترین صورت در دیدگاه وی که تئاتر و سینما را با هم مقایسه می‌کند نمایان می‌شود. او معتقد است که تئاتر و سینما تفاوت‌های بنیادینی با یکدیگر دارند. اول این که سینما از نیاز روانشناسانه متفاوتی زاییده می‌شود و آن ضرورت بازنمایی است. دوم این که هسته اصلی این بازنمایی فصل مشترک یا چیزی با تئاتر دارد. از نظر او نیروی تئاتر یک نیروی «میل به مرکز» است که در آن تمام عناصر نمایشی، توجه بیننده را به یک چیز معطوف می‌کنند اما نیروی سینما یک نیروی «گریز از مرکز» است که توجه را به دنیای بی‌حد و مرز درون قاب جلب می‌کند. در کل بازن معتقد است «عناصر تجسمی تصویر» بیان حقیقی سینمایی نمی‌تواند محصول استفاده آگاهانه و تعمدی از نمونه‌های استثنایی رسانه باشد، بلکه ارزشی است که از استفاده واقع‌گرایانه رسانه ناشی می‌شود.

منابع مونتاژی

در نظریات کلاسیک سینما، تدوین دارای قابلیت تفسیر رویدادها به همان طریقی

است که تصویرپردازی نیز می‌تواند اشیا را تفسیر کنند. بازن دو نظم متفاوت از مونتاز را ارائه می‌دهد. اولی در اصل در رابطه با سینمای صامت است که در آن تصویر بر اساس اصول تجربیدی، فکری، نمایشی یا شکل به هم پیوند داده می‌شوند. آثار بودوفکین بهترین نمونه‌های این بحث هستند. گونه دوم مونتازی که از زمان ظهور صدا در سینما رواج یافته است، مونتاز روانشناسانه است که از طریق آن، رویداد به تکه‌هایی تقسیم می‌شود که معادل تغییرات طبیعی توجه بیننده به رویداد است، اگر در صحنه رویداد حضور می‌داشت. مونتاز روانشناسانه بازتابی از ریتم طبیعی توجه و حرکت چشم‌های مخاطب است. مانند استفاده از نما/عکس نما در صحنه‌های گفتگو است.

«عمق میدان» و «مونتاز» اصطلاحات سبکی هستند که روش‌های متضاد ارائه یک رویداد در سینما را مشخص می‌کند. از نظر بازن واقعیت ادراکی همان واقعیت فضایی است. به عبارتی همان پدیده دیداری و فضایی است که آن‌ها را از هم جدا می‌کند. تدوین واقع‌گرایانه در اساسی‌ترین شکل خود، تحول رویداد را در فضای کامل و یکپارچه نشان می‌دهد. به ویژه سبک واقع‌گرایانه، سبکی است که استقلال اشیا را در «فضای متجانس» و «نامتمایز» حفظ می‌کند. به‌طور کلی مونتاز یا واقع‌گرایی فضایی را از میان می‌برد و «نمای عمیق» آن را حفظ می‌کند. ژان رنوار با فیلم قاعده‌ی بازی و اورسن ولز با فیلم همشهری کین از محبوب‌ترین کارگردانان و فیلم‌های بازن هستند که او در بسیاری از آثارش از آن‌ها مثال می‌آورد.

تا زمان مرگ بازن در سال ۱۹۵۸م نظریه‌پردازی فیلم به چالش نظریات او برخاست و همکارانش در مجله کایه دو سینما بسیاری از نظریات او را در فیلم‌های‌شان به کار بستند و موج نو فرانسه را به راه انداختند. امروزه برخی از ساختارگرایان و نشانه‌شناسان با نظریات او به مخالفت برخاسته و آن‌ها را نقد می‌کنند.

نظریات سینمایی معاصر فرانسه

فرانسه پس از جنگ جهانی دوم بستری برای پرورش شاخه‌های نظریات معاصر

سینمایی شد. تلاش‌های مولف آندره بازن، انجمن‌های سینمایی همچون سینما تک فرانسه و مجلات نقد فیلم همچون کایه دو سینما در شروع و گسترش این جریان نقش فوق‌العاده‌ای داشتند.

ژان میتری:

ژان میتری با دو مقاله حجیم در مجله‌اش به نام‌های «زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی سینما» (۶۵ - ۱۹۶۳م) پیشگام نظریات نوین سینمایی است. او با ژان اپستاین، ابل گانس و ژان رنوار هم‌دوره است. او در دوران طلایی سینمایی نوینی ارایه داده است. سه عامل در این باره به او کمک کرده است اول این که وی کار خود را با جنبش آوانگارد در فیلم‌سازی آغاز کرد. فیلم‌های معروف او پاسفیک ۲۳۱ (۱۹۴۹م) و تصاویری برای دبوس (۱۹۵۲م) است. عامل دوم عشق شدید او به تاریخ سینماست. عامل سوم تجربه‌های آموزشی اوست.

جلد اول از کتاب «زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی سینما» تحت عنوان «ساختارها» قصد مطالعه آن جنبه‌هایی از سینما را دارد که به تمام فیلم‌ها مربوط می‌شود. جلد دوم با عنوان «شکل‌ها» با مسایل نظری سر و کار دارد که سبک‌ها و گونه‌های مختلف سینمایی را مطرح می‌کند.

از نظر میتری ویژگی‌های تصویر بنیادین سینمایی، شکل‌گرایان و واقع‌گرایان را به هم نزدیک می‌کند. او معتقد است که نمی‌توان تصاویر را جدا از رابطه‌شان با اشیایی که تصویر آن هستند، بررسی کرد. از این رو تصویر سینمایی نمی‌تواند حاوی مفهومی جز مفهومی که در اشیا بازنمایی شده نهفته است، باشد.

از نظر میتری، مهمترین ویژگی تصویر سینمایی این است که تصویر را بی‌شباهت به جهانی که بازنمایی آن است می‌توان به بازی گرفت. برطبق طرح‌های ذهنی سینماگر به آن نظم بخشید. میتری عقیده دارد، نه تنها حواس ما با واقعی تلقی کردن اشیایی که درک می‌کنند عملاً به آن‌ها هستی می‌دهند بلکه این اشیا با هم مرتبط هستند. فرآیند تدوین مشابه سینمایی این عمل ذهنی است.

مونتاژ او عبارت است از تمام روش‌هایی که از طریق آن‌ها سینماگر تصاویر

جداگانه را بر زمینه‌ای قرار می‌دهد و جهانی سینمایی از ماده خام و ارتباطی انسانی، از میل طبیعی اشیا و مشابه سینمایی آن‌ها، چنانچه معنی داشته باشند خلق کند. او معتقد است که عوامل داستانی یا روانشناسانه هر فیلم نقش موثری در درک حرکت و مدت هر نما در مونتاژ بازی می‌کنند. او می‌گوید که فیلم‌ساز آزاد است برطبق مضامینی فرعی و سراسر غیرمتعارف نماها را با هم ترکیب کند اما به شرطی که این نماها بخش‌هایی طبیعی از دنیای فیلمبرداری شده باشد. در اینجا متری در مقابل بازن قرار می‌گیرد. زیرا از نظر بازن اگر در چنین مونتاژی زیاده روی شود از تاثیر طبیعی تصاویر کاسته خواهد شد زیرا این کار باعث می‌شود به تصاویر به خاطر مفاهیم فرعی فیلم‌ساز که می‌کوشد به آن‌ها دست یابد نگرسته می‌شود.

از نظر متری واقعیت فقط دارای آن مفاهیمی است که ما به آن نسبت می‌دهیم. تمام نسخه‌های واقعیت تلاش‌هایی انسانی است برای تاباندن مفاهیم انسانی به ادراک‌های ناقص بشر در هنگام روبرویی با آنها.

نظریه متری یک نظریه به‌واقع ترکیبی است. وی به نظریه «بی‌تعصب بودن در مقابل هستی» بازن معتقد است اما در عین حال تاکید دارد که هستی فقط تا آنجا معنی‌دار است که بشر آن را از طریق نیروها و محدودیت‌هایی که در اختیار دارد دگرگون کند. در این کار سینما بزرگ‌ترین ابزار انسان به شمار می‌آید. او نیز مانند بازن و کراکوتر به سینمایی که بازتاب دهنده واقعیت است علاقه دارد. اما در تضاد با آن‌ها دیدگاهی کنتراکتیویستی از واقعیت دارد. او می‌گوید که سینما به واقعیت شکل می‌دهد تا مفهومی انسانی بیابد.

کریستین متر:

نوشته‌های کریستین متر به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱. بنیان‌گذاری مبانی علم نشانه‌شناسی سینما

۲. تحلیل مشکلات سینمایی از طریق این علم.

او در دو حوزه فیلمی و سینمایی کار خود را بسط می‌دهد. فیلمی حوزه نامحدودی

است که شامل بر تمام مسایل سینما در رابطه با سایر فعالیت‌هاست. این بخش شامل تمام جوانبی است که به ساخته شدن فیلم مربوط می‌شود مانند فن‌آوری، تشکیلات صنعتی، شرح حال سینماگران و غیره و تمام جوانبی که می‌توان آن‌ها را در نتیجه موجودیت فیلم‌ها دانست مانند قوانین ممیزی، واکنش بیننده و فرهنگ ستاره‌پرستی! اما حوزه سینمایی محدودتر است و درباره فیلم‌ها، جدا از رابطه‌هایی که به آن‌ها هستی بخشیده و رابطه‌های که از آن‌ها ناشی شده‌اند. متز و پیروانش بررسی درونی ساز و کار فیلم‌ها را موضوع تحقیق خود اعلام کرده‌اند.

نشانه‌شناسی به‌طور کلی علم مفاهیم است و نشانه‌شناسی سینما در پی کشف الگویی است تا نشان دهد که چگونه فیلم مفهوم پیدا می‌کند و چگونه آن را به بیننده منتقل می‌کند. از نظر متز و سایر پیروانش ماده خام سینما عبارت است از:

۱. تصویر متحرک عکاسی شده، متحرک و متعدد

۲. طرح‌های گرافیکی که شامل همه‌ی نوشته‌هایی است که روی پرده می‌توان

خواند

۳. گفتار ضبط شده

۴. موسیقی ضبط شده

۵. سر و صدا یا اثرات صوتی ضبط شده.

نشانه‌شناس سینما تحلیل‌گری است که این عناصر را به صورت نشانه درک و

بررسی می‌کند.

متز سینما و زبان را با هم مقایسه‌ی انتقادی می‌کند. او معتقد است که این مقایسه از نظر ظاهری دشوار است. زیرا که رسانایی سینمایی شباهتی به زبان ندارد. در زبان دو مفهوم دال و مدلول وجود دارد که واحد دال، واج است. متز با تمام تلاشی که کرد نتوانست در سینما مشابهی برای واج بیابد. او معتقد است تصویر هر چند در کمترین حالت یک جمله است و تصاویر پیچیده معادل چند جمله در زبان هستند. با این حال متز در حمله به مقیاس‌هایی که میان ظواهر و کارکرد سینما و زبان انجام شده، خود را به تقریب در کنار متری و حتی بازن قرار می‌دهد. سینما رسانه‌ای بیانی است تا نظامی

ارتباطی و قواعد آن بیشتر جنبه ویژه دارد تا مطلق. فیلم ساز نظیر گوینده زبان، حمل رسانایی را قطعه قطعه بیان نمی کند.

متز طرح نشان شناسانه‌ی خود را با تعریفی از عمل «رسانایی» آغاز می کند. رسانایی فرآیندی است که از طریق آن پیامدهایی به بیننده منتقل می شود. نشانه شناس از توجه به رسانایی که در آن پیام به صورت نظام مند در قالب متن و به صورت رمز بیان نشود خودداری می کند. از این رو نشانه شناسی رسانایی بی واسطه وارد می کند و معتقد است که انتقال هرگونه مفهومی در فیلم به واسطه رمز امکان پذیر است. پس عقیده خاص بازن مبنی بر این که جهان از طریق ظهورش در سینما می تواند به طور مستقیم با ما سخن گوید آشکارا از سوی نشانه شناسان رد می شود. زیرا از نظر نشانه شناسان «رسانایی» به دقت به عنوان فرآیندی انسانی برای ارایه پیام از طریق نظام های نشانه ای تعریف می شود. نشانه شناسان در تعریف رمز گفته اند که رمز چیزی نیست جز رابطه ای منطقی که به پیام امکان درک می دهد. رمز در درون فیلم نیست بلکه رمزا قواعدی هستند که انتقال پیام را در فیلم امکان پذیر می کنند. رمزا دارای سه ویژگی بنیادی هستند که به ما امکان می دهد تا آنها را بشناسیم و تحلیل کنیم:

۱. درجه خاص بودن ۲. درجه کلی بودن ۳. قابلیت تبدیل به خرده رمز
 ۱. خاص بودن: برخی از رمزا خاص سینما هستند و در هیچ هنری یافت نمی شود.
 ۲. کلی بودن: برخی رمزا فرهنگی بوده و از نظر موجودیت به سینما متکی نیستند اما به صورت زنده به سینما منتقل شده است.
 ۳. قابلیت تبدیل به خرده رمزا: بین رمزهای خاص و رمزهای غیرخاص شماری رمزهای دیگر وجود دارد که سینما در آنها با سایر رسانه ها سهیم است. مانند فلاشبک یا داستان در داستان که در ادبیات و تئاتر و سایر هنرهای نیز یافت می شود.
- از دیگر مفاهیم مرتبط با رمز مساله نظام و متن است. رمز و پیام در سینما هیچ گاه به صورت جداگانه یا خالص تجربه نمی شود. متن جایگاهی است که در آن پیامدهای بی شماری گرد هم می آیند. متن محدوده مشخصی از ماده است که به صورت رمز در آمده یا شکل یافته است. متن، پیام های فیلم را بر طبق دو محور نظم می بخشد: محور

صرفی (همنشینی) و محور ترکیبی. (جانشینی)

محور ترکیبی یا جانشینی عبارت است از جریان افقی پیام‌ها که در زنجیره متن یکی به دیگری پیوند یافته‌اند. از طرفی در تمام متن‌ها، یک بعد انتخابی عمومی هم وجود دارد. فیلم از طریق خلق الگوهای صرفی، مفهوم می‌شود و به سوی آن‌ها گام بر می‌دارد.

سینما از نظر متر، حاصل جمع همه رمزها و خرده رمزهایی است که از طریق آن‌ها مواد بیانی سینما به رسانایی می‌رسند. تاریخ سینما و تمامی برنامه‌های سینمایی از این تعریف کلی ناشی می‌شوند. در کنار تحقیقات کریستین متر نظریه پرداز دیگری به نام نوئل بورچ در اثر خود به عنوان «نظریه کاربرد سینما» ۱۹۶۹م، به‌طور مستقیم به امکانات سینمایی توجه دارد و روحیه کلی غالب بر اثرش نشانه‌شناسی است. کتاب بورچ دارای ساختاری شکل‌گرایانه است. او به قابلیت سینما در دگرگونی روابط زمانی و مکانی اشاره نمی‌کند. وی در عمل ۱۵ رابطه ممکن میان دو نمای متوالی را محاسبه کرده و آن‌ها را توضیح می‌دهد. او متذکر می‌شود که سینما تنها سه یا چهار قابلیت از این ۱۵ امکان را همواره استفاده می‌کند و آنتونیونی و آلن رنه را می‌ستاید که در عمل از پیوستگی‌های سنتی بریده و به سینمای آینده امکان استفاده از هر نوع رابطه زمانی و مکانی را داده‌اند. او اعتقادی به کاربردهای طبیعی یا واقع‌گرایانه ندارد. از نظر او هنر عبارت است از کشف ویژگی‌های جدید مادی از طریق اعطای آگاهانه ساختار نوین به عناصر رسانه.

از نظر نشانه‌شناسان شرایط مادی زبان، ایدئولوژی اجتماعی و روان‌شناسی فردی است که نهاد فرهنگی و تکامل آن‌ها را تعیین می‌کند. در این جا دو گرایش از عصر یونان باستان تاکنون وجود داشته که یکی بر مبنای ماده‌گرایی خویش‌بینانه (انقلابی) و ماده‌گرایی بدبینانه (جبری) تجلی یافته است. البته در برابر این دو نگرش دیدگاه متضادی نیز وجود دارد که به بشر، به ذهنیت وی و آزادی او برای کشف دنیایی که نه یک نظام بسته و جبری که رازی آماده اکتشاف است اعتبار می‌دهد. از این دیدگاه، هنر دیگر محصول شرایط انسانی موجود نیست بلکه وسیله‌ای است برای نگرستن به ورای این شرایط و به دنیای احتمالات که در غیر این صورت ناشناخته و ناشناختنی باقی می‌ماند.

در این روش که پدیده‌شناسی نام دارد و هایدگر، سارتر و مرلوپونتی آن را مطرح کرده‌اند «هنر به عنوان آزادی» مطرح شده و ماده‌گرایی، ساختارگرایی ضد انسانی و نشانه‌شناسی در برابر آن دست به شورش زده‌اند. با آن‌که پدیده‌شناسی از نفوذ فراوانی برخوردار است اما به ندرت در نظریات سینمایی تجلی یافته است و این به دلیل مرگ زودرس دو تن از برجسته‌ترین پیشروان این مکتب یعنی بازن در سال ۱۹۵۸م و آمده آيفره در سال ۱۹۶۳م است. آژل پدیده‌شناس معروف در کتاب خود «فن شاعری سینما» بیان می‌دارد که تحقیقات مادی‌گرایانه در نظام نشانه‌ای از اهمیت آشکاری برخوردارند اما این مطالعات، بررسی‌هایی را که می‌گوید کار هنری و نه پیش شرایط مادی آن‌ها مطلق است را نادیده می‌گیرد.

آيفره معتقد است واقعیت انواع فراوانی دارد و نظریه پرداز پدیده‌گرا می‌خواهد پرده را از روی حقیقت بردارد که نمی‌توان آن را تا حد منطق نزول داد. پدیده‌شناس در اصل در برابر نیروی خرد هشدار می‌دهد. خردی که غالب فرآیندهای اولیه که ادعای آن‌ها را دارد زیر سلطه گرفته و آن‌ها را تحریفشان می‌کند. پدیده‌شناسان معتقد هستند که فعالیت‌های اولیه و به ویژه هنر دروازه‌هایی هستند به ورای هزارتوی بی‌فایده منطق و راه به سوی غنای تجربه می‌گشایند. هنر کالبدی شکل‌گرایانه است که کالبد و مخیله انسان را در واکنش به تجربه‌های اولیه نظم می‌بخشد. از نظر آژل نشانه‌شناسی به عنوان یک روش و نظریه تحلیلی از سینمایی جانبداری می‌کند که می‌خواهد جهان را تجزیه کند، در حالی که پدیده‌شناسی، نظریه شاعرانه‌ای است که فیلم‌های بزرگ ر ارج می‌نهد. فیلم‌هایی که دارای وحدت، توازن و ترکیب هماهنگ هستند.

آيفره پدیده‌شناس دیگری بود که در اواسط دهه‌ی ۵۰ مقاله‌های متعددی نوشت ، در طی آن‌ها کوشید تا جهان بسته تجربه را توصیف کند. در مقاله معروفش به نام «سینما و تنهایی مات» او به شرایط تماشای فیلم در بیننده می‌پردازد. آيفره به مولف واقعیت و بیننده اشاره می‌کند و موقعیت سینمایی را چنین توصیف می‌کند: «کسی که درباره چیزی به شیوه‌ای خاص با من صحبت می‌کند.» نادیده انگاشتن زبان از سو آيفره، مطلبی قابل انتظار در پدیده‌شناسی است.

آیفره معتقد است که تخیل، نقش اساسی در زندگی ما بازی می‌کند. کار راستین هنری به عنوان شکل‌گرایانه‌ترین نتیجه تخیل و به عنوان تصویر تمام و کمال، فقط فرار از واقعیت نیست نه آنچنان که واقعیت‌گرایان معتقد هستند، بیان‌کننده واقعی که خرد از درک آن ناتوان است.

از نظریه پدیده‌شناسان تماشای فیلم فرآیندی است که از طریق آن، نشانه‌های طبیعت و نشانه‌های بشر از دیدگاه شخصی تفسیر می‌شود.

توضیح چند واژه و اصطلاح

برای فهم آرای متز به نظر می‌رسد می‌بایستی علاوه بر تاریخچه‌ای مختصر چندین واژه و اصطلاح در نشانه‌شناسی بررسی شود:

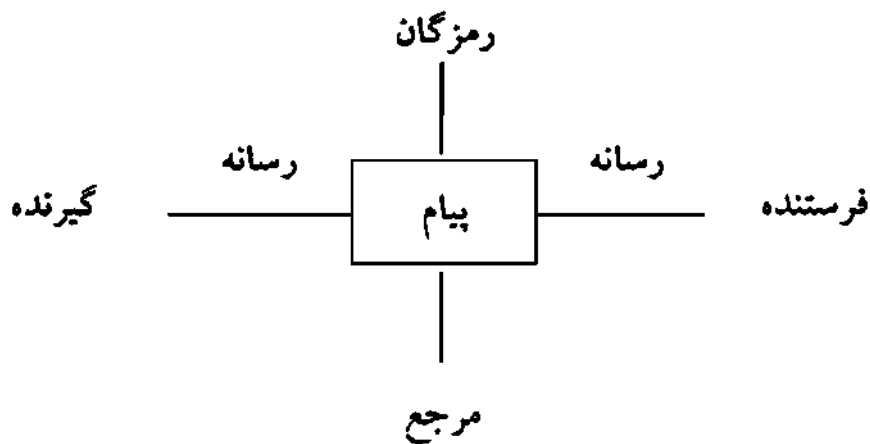
نشانه‌شناسی (semiology) علمی است که به مطالعه‌ی نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان (code)، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد. بنیان‌گذار این علم فردینان دوسوسور (۱۹۱۳-۱۸۵۷م) است. نشانه‌شناسی به نظر سوسور علم پژوهش نظام‌های دلالت معنایی است. در این زمینه از چارلز سندرس پیرس (۱۹۱۴-۱۸۳۹م) فیلسوف امریکایی نیز باید نام برد وی اصطلاح semiotics را درباره نشانه‌شناسی به کار می‌برد. پیرس این واژه را به معنای نظریه‌ی همگانی نشانه‌شناسی و نظریه‌ی دلالت به کار گرفته است. وی را یکی از مهم‌ترین «پراگماتیسیت‌ها» می‌دانند.

از بین دیگر اندیشمندانی که در این زمینه تحقیق و پژوهش کرده است می‌توان به لوی استروس، میشل فوکو، ژاک لاکان، رولان بارت، تزوتان تودورف، ژولیا کریستوا، ژرار ژنت، امبرتو اکو، کلود برمون، آلژیر داس و ژولین گرماس نام برد.

اما در این میان نظریات و آثار بارت درباره‌ی شناخت نشانه‌های دیداری شاخه‌های هنری مانند عکاسی، سینما و نقاشی حایز اهمیت است. البته در کنار بارت منتقدان نظریه‌پردازان در زمینه‌ی سینما مانند کریستین متز، ریمون بلور و پیر پائولو پازولینی درباره‌ی نشانه‌شناسی و ساخت‌گرایی سینما نظریات قابل توجهی ارائه کرده‌اند.

در اینجا لازم است چند اصطلاح مربوط به نشانه‌شناسی بررسی شود:

۱. نشانه: نشانه عنصر اصلی برای برقراری ارتباط است و کارکردش انتقال اندیشه به وسیله‌ی پیام است. کارکرد نشانه مستلزم وجود موضوع، مرجع، وسیله انتقال، فرستنده و گیرنده است:



رومن یاکوپسن، زبان‌شناس معروف شش کارکرد برای زبان (به عنوان یکی از پرکارترین نظام‌های نشانه‌ای) قائل شده است:

الف- کارکرد ارجاعی: این کارکرد روابط میان پیام و موضوعی که پیام به آن ارجاع می‌دهد را مشخص می‌کند. این کارکرد شالوده‌ی هر ارتباطی است.

ب- کارکرد عاطفی: این کارکرد روابط میان پیام و فرستنده را مشخص می‌کند. ما اندیشه‌ها و نگرش خود را از طریق این کارکرد بیان می‌کنیم.

ج- کارکرد کنایی یا حکمی: روابط میان پیام و گیرنده از طریق این کارکرد بیان می‌شود. این کارکرد نقش بسیار مهمی در تبلیغات دارد.

۲. کارکرد هنری: این کارکرد که زیبایی‌شناختی نیز نام دارد رابطه‌ی میان پیام و خودش را تعریف می‌کند. این جا جایی است که مرجع پیام خود پیام است. هنر و ادبیات از این کارکرد استفاده می‌کنند.

۳. کارکرد هم‌دلی: برقراری، حفظ یا توقف ارتباط هدف این کارکرد است. کارکرد هم‌دلی نقش مهمی در برقراری هرگونه ارتباط دارد. آیین‌ها، تشریفات، مراسم، خطابه‌ها و... از این کارکرد بهره می‌برند.

۴. کارکرد فرازبانی: هدف از این کارکرد روشن کردن معنای نشانه‌هایی است که ممکن است گیرنده آن را نفهمد. کارکرد فرازبانی نشانه را به رمزگانی ارجاع

می‌دهد که این نشانه معنایش را از آن گرفته است. این کارکرد نقش مهمی در همه‌ی هنرها دارد.

۵. فهم و احساس: کارکردهای گوناگون که با هم کار می‌کنند منجر به فهم و احساس می‌شوند. فهم در کارکردهای مختلف معطوف به ابژه (فاعل) و عاطفه معطوف به سوژه‌ی خود (مفعول) می‌شود.

۶. معنا و اطلاع: هرچه رمزگان معنی دارتر باشد، مقیدتر، ساخت‌مندتر و اجتماعی‌شده‌تر هستند. ارتباطی که محتوای اطلاعاتی حشو و زاید نداشته باشد ارتباطی معنی‌دارتر است.

۷. توجه و مشارکت: هنگامی که گیرنده‌ی پیام، پیامی را بگیرد و رمزگشایی و بازسازی کند توجه و مشارکت اتفاق افتاده است.

دلالت: دلالت رابط‌ی ایجابی است که بین دال و مدلول برقرار است به دیگر بیان سوسور نشانه‌ی زبانی را متشکل از یک دال و یک مدلول می‌داند و رابط‌ی بین این دو را که به نشانه، هستی و انسجام می‌بخشد دلالت می‌نامد.

دال: تصور صوتی، صورت

مدلول: تصور ذهنی، معنا

(بابک احمدی، در کتاب ساختار و تأویل متن دال و مدلول را چنین توضیح داده است: «تو پشت به پنجره و من رو به آن نشسته‌ایم. می‌گویم: «درختی پیدا است!» اگر با زبان فارسی آشنا باشی، یعنی قراردادهای دلالت زبان فارسی را بدانی، نه با دیدن درخت، بل با شنیدن واژه‌ی درخت... تصویری از آن در ذهنت پدید می‌آید... درخت که من به‌کار برده‌ام «دال» و تصور ذهنی تو از درخت «مدلول» است. نشانه‌ای که من و تو به یاری آن با هم ایجاد کرده‌ایم رابط‌ی است میان این واژه (لفظ) و آن تصور (معنا).»

دلالت صریح و دلالت ضمنی: دلالت در حالت کلی سلسله مراتبی دارد مرتبه‌ی اول دلالت همان دلالت صریح و بی‌واسطه است. در این دلالت مدلول به صورت عینی و چنانچه هست به تصور درمی‌آید. مرتبه‌ی دوم همان دلالت ضمنی است. به این معنا

که با نگارگری نشانه‌ی صریح به عنوان دال، مدلول‌های دیگری به آن پیوندی خورد. در این چهارچوب معنای ضمنی به معنای صریح می‌پیوندد و زنجیره‌ای از مدلول‌های تازه می‌آفریند. رمزگان‌های هنری سرشار از دلالت ضمنی هستند در حالی که بر رمزگان عملی دلالت صریح نقشی مسلط دارند.

رمز و رمزگان: در صفحه‌ی ۲۹ کتاب از نشانه‌های تصویری تا متن نوشته بابک احمدی در این زمینه آمده است: «زبان همچون نظامی بسته و محدود، شکل گرفته از عناصری [رمز یا کُد] دانسته می‌شود که براساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده‌ی معنا هستند. پیام را با این عناصر می‌توان شناخت و اینان را رمزگان می‌نامیم. تمام نظام‌های نشانه شناسیک دارای رمزگان هستند. هر رمز باید از پیش کاربردش معنای مشخص و دقیق داشته باشد... کشف و تولید پیام، آن‌سان که دلالت معنایی داشته باشد گونه‌ای «رمزگذاری» است.»

روابط هم‌نشینی و جانشینی: روابط هم‌نشینی (صرفی) به دال‌های دیگر که در متن حضور دارند مربوط می‌شود و روابط جانشینی (ترکیبی) به دال‌هایی مربوط می‌شوند که در متن غایب هستند و بیرون از متن قرار دارند. روابط هم‌نشینی عناصر درون یک متن را به هم پیوند می‌دهد و روابط جانشینی مبتنی بر تقابل بین نشانه‌هایی است که به یک مجموعه تعلق دارند، روابط جانشینی در واقع با غیاب سروکار دارند.

روان‌شناسی گشتالت:

این روان‌شناسی در سال ۱۹۱۲م در آلمان توسط «ورتایمر» و «کوفکا» و «کره‌لر» پایه‌گذاری شد. این روان‌شناسی اعتراضی به روان‌شناسی ساختاری و رفتاری است. در این مکتب بر روی تمامیت موجود زنده یا کل موقعیتی که موجود زنده با آن سر و کار دارد، تأکید می‌کند و تحلیل‌های تکه تکه طرد می‌شود. همچنین اعتقاد بر این است که در موقع مطالعه‌ی پدیده‌های روانی باید پدیده‌ها را به همان صورتی که هست مطالعه کرد. اگر سعی شود این پدیده‌ها را به اجزا مختلف تقسیم کنیم، مطالعه‌ی این جزئیات

بدون در نظر گرفتن موقعیتی که هر یک در کل پدیده دارند، بی معنی خواهد بود. نظریه‌ی مؤلف: در آمریکا معروف‌ترین نظریه‌ی سینمایی شناخته شده، نظریه مؤلف است که اگر بخواهیم دقیق‌تر گفته باشیم در اصل نظریه‌ی سینمایی نیست بلکه یک روش نقادی است.

موضوع مطالعه در نظریه‌ی مؤلف یک فیلم یا فیلم‌ساز مشخص است. کاری که نظریه‌ی مؤلف می‌کند این است که دانشجویان سینما را یاری دهد تا تصمیم بگیرند کدام فیلم توجه کنند و از کدام فیلم چشم‌پوشی کنند.

نظریه‌ی مؤلف سبکی در نقادی سینمایی است که اولین بار توسط منتقدان فیلم‌سازان «موج نو» در فرانسه و مجله سینمایی «کایه دو سینما» به کار گرفته شد. فرانسوا تروفو، کارگردان موج نو در سال ۱۹۵۴م طی مقاله‌ای در محکومیت سانس اقتباس‌های سینمایی فرانسه از آثار ادبی، اندیشه‌های اصلی آن را معرفی کرد. مقاله‌ی بعدی، آندره بازن، نظریه پرداز و پدر موج نو، در سال ۱۹۵۷م، این نظریه شاک واقعی خود را پیدا کرد که به‌طور خلاصه در سه بند خلاصه می‌شود.

الف- در این روش نقادی، به شخصیت کارگردان و تابش آن بر آثارش اهمیت فراوان داده می‌شود. اهمیت کارگردان در مجموعه آثاری که به وجود می‌آورد همپایه‌ی یک مؤلف ادبی است و نام این نظریه از همین جا ناشی می‌شود.

ب- تمامی فیلم‌های یک کارگردان و نه یک فیلم او تحت بررسی قرار می‌گیرد. پ- تمام دغدغه‌های ذهنی، علایق شخصی و ذهن ناخودآگاه فیلم‌ساز از پ- مضامین ظاهری فیلم‌های او تشخیص داده می‌شود.

آندره ساریس در سال ۱۹۶۲م، در آمریکا، این نقادی سینمایی را به آمریکایی معرفی کرد.

منابع و مآخذ

سینما:

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین. تاریخ سینما. ترجمه: روبرت صفاریان. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۶.

گرگور، اولریش و پاتالاس، انوره. تاریخ سینمای هنری. ترجمه: هوشنگ طاهری. تهران: انتشارات ماهور. ۱۳۸۷

امید، جمال. تاریخ سینمای ایران. تهران: انتشارات روزنه. ۱۳۸۴.

کلاتری، پرویز. ۲۵ سال سینمای ایران. تهران: انتشارات فارابی. ۱۳۸۲.

سادول، ژرژ. فرهنگ فیلم‌های سینما. ترجمه: هادی غبرایی. تهران: نشر آینه. ۱۳۶۷

اندرو، دادلی. تئوری‌های اساسی فیلم. برگردان مسعود مدنی. تهران: انتشارات رهران پویش. ۱۳۸۸.

کیسبی، یر، آلن. درک فیلم. ترجمه: بهمن طاهری. تهران: نشر چشمه. ۱۳۸۹.

اسلامی، مجید. مفاهیم نقد فیلم. تهران: نشر نی. ۱۳۸۹.

امون، ژک و ماری، میشل. تحلیل فیلم. ترجمه: دکتر علی هاشمی. مشهد: انتشارات سیاه و سفید. ۱۳۸۵

رایتس. کارل و میلار، گوین. فن تدوین فیلم. ترجمه: وازریک درساهاکیان. تهران: انتشارات سروش. ۱۳۸۷.

ولن، پیت. نشانه‌ها و معنا در سینما. ترجمه: عبدالله تربیت، بهمن طاهری. تهران: انتشارات سروش. ۱۳۶۹.

گیرو، پی. یر. نشانه‌شناسی. ترجمه محمد نبوی. تهران: نشر آگاه. ۱۳۸۰.
 سجودی، فرزانه. نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر قصه. ۱۳۸۳.
 احمدی، بابک. از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۱.
 داندیس، دونس. را. مبادی سواد بصری. ترجمه مسعود سپهر. تهران: انتشارات
 سروش

نمایش:

براکت، اسکار گروس. تاریخ تئاتر جهان. ترجمه: هوشنگ آزادی‌ور. تهران:
 انتشارات مروارید. ۱۳۶۶.

ملک پور، جمشید. خلاصه تاریخ تئاتر در جهان. تهران، انتشارات کیهان. ۱۳۶۴.
 بیضایی، بهرام. نمایش در ایران. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
 ۱۳۸۳.

امجد، حمید. تیاتر قرن سیزدهم. تهران: انتشارات نیلا. ۱۳۷۸.
 آرژند، یعقوب. نمایشنامه نویسی در ایران. تهران: نشر نی. ۱۳۷۳.
 شهریاری، خسرو. کتاب نمایش. تهران: انتشارات امیرکبیر. ۱۳۶۵.
 مکی، ابراهیم. شناخت عوامل نمایش. تهران: انتشارات سروش. ۱۳۸۸.
 اسلین، مارتین. دنیای درام. ترجمه: محمد شهباز. تهران: انتشارات هرمس. ۱۳۸۲.
 کلرمن، هارولد. درباره کارگردانی. ترجمه: منوچهر خاکساری هرسینی. تهران:
 انتشارات افراز. ۱۳۸۷.

دامود، احمد. اصول کارگردانی تئاتر. تهران: نشر کتاب ماد. ۱۳۸۸.
 روز، جیمز. اوتز. تئاتر تجربی: از استانیسلاوسکی تا پیترو بروک. ترجمه مصطفی
 اسلامی. تهران: انتشارات سروش. ۱۳۸۸.

الام، کر. نشانه‌شناسی تئاتر و درام. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: نشر قطره. ۱۳۸۷.

کارشناسی ارشد گروه هنر



www.jamalhonar.com



مرکز فروش : تهران ، خ انقلاب ، خ منیری جاوید (اردیبهشت شمالی) ،

بین خ روانسهر و لبافی نژاد . پلاک ۴۰

تلفن : ۶۶۴۸۸۵۲۱-۶۶۴۸۸۴۷۱-۸۳۹-۰۹۱۲۶۱۸-۰۹۱۲۵۴۷۰۴۱۰۰

فکس و پیام گیر : ۶۶۴۶۲۵۱۴



موسسه فرهنگی هنری