ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۵ (پیاپی: ۳۷)، آبان ۱۴۰۰

تاملی بر شکل‌گیری و تاثیر جنبش‌های سینمای آوانگارد بر سینما

علیرضا عطا[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶
کد مقاله: ۷۶۴۷۸

چکـیده

آوانگارد اصطلاحی استعاری است که در نظریه هنر و فلسفه ی سیاسی به کار می‌رود. در زبان فرانسه، آوانگارد به‌طور تحت اللفظی به معنای طلایه دارِ ارتش است. هدف اصلی از این تحقیق شناخت فیلم تجربی یا فیلم آوانگارد است. فیلم آوانگارد، نوعی از فیلم سازی است که برخلاف فیلم‌های دیگر، بسیاری از قوانین سنتی و قواعد عرفی سینمایی در آن رعایت نمی‌شود و از روش‌های غیرمعمول و جدید برای گفتن داستان استفاده می‌شود. بسیاری از فیلم‌های تجربی ارتباط زیادی با هنرهای دیگر همچون نقاشی، شعر و ادبیات دارند. آوانگارد قرار است به معنای «فراتر از زمان» باشد. در پژوهش حاضر، با استفاده ازروش اسنادی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به تحلیل فیلم تجربی یا سینمای آوانگارد پرداخته شد. نتیجه تحقیق نشان می دهد که فیلم اوانگارد نوعی تمایز نخبه گرایانه و دیدگاه فیل سازان تجربی و جوان در ساخت فیلم بدون در نظر گرفتن طبقه یا گروه خاصی بدون قواعد عرفی و سنتی در جامعه است.

واژگـان کلـیدی: فیلم تجربی، اوانگارد، سینما

۱. دانشجوی کارشناسی رشته سینما، *aliata1200@gmail.com*

۱- مقدمه

اصطلاح آوانگارد واژه ای چالش‌برانگیز است. این واژه در فرهنگ لغات از زبان فرانسوی نشأت گرفته و به معنای طلایه‌دار یا پیشرو است. آوانگارد واژه ای نظامی بوده که از آن برای توصیف یک گروه کوچک از سربازان بسیار ورزیده استفاده می‌شد که جلوتر از تمام ارتش برای یافتن مسیرها و هشدار در مورد خطرات احتمالی حرکت می‌کردند. بااین دیدگاه، می‌توان هنرمندان آوانگارد را به عنوان گروهی از مردم توصیف کرد که در هنر بصری، ادبیات و فرهنگ اقدام به ارائه‌ی ایده‌های تازه و بسیار شگفت‌انگیز می‌کنند. اولین بار این واژه را آنری سن سیمون، نویسنده‌ی سیاسی فرانسوی، در توصیف هنرمندانی به کار برد که در جنبش‌های عمومی ترقی‌خواه و اصلاحات رادیکال، پیش از دانشمندان، صنعتگران و دیگر طبقات جامعه، حضور داشتند. این جنبش به خاطر ماهیت رادیکال بودن و به صورت گسترده در تقابل با ایده‌ها، فرآیندها و شیوه‌های مرسوم جوامع محسوب می شود، آوانگارد شوک برانگیز و چالشی به نظر می‌رسد. با این حال واژه«فراتر از زمان» یا آوانگارد دقیقاً مشخص نبود به چه معناست یا به چه کسی اطلاق می‌شود و کدام یک از آثار در دسته‌ی آثار انقلابی قرار می گیرد، واژه را به‌عنوان یک صفت به افرادی که به دنبال شیوه‌ها و موضوعات جدید در هنر که تا پیش از آن هرگز از سوی هیچ‌کسی دیده یا انجام نشده بود، گفته می شود. فیلمسازان آوانگارد مدعی هستند که سینما وسیله ای بیانی است که فارغ از داستانگویی تجربه، دارای توانایی های گسترده ای که برای دستیابی به آنها نیاز به تجربه گری و ترکیب شیوه ها و مکاتب هنرهای دیگر است.

۲- بیان مساله

سینمای تجربی[1] از همان تلاش‌های اولیه ادیسون[2] و لومیر[3] ها در ثبت تصاویر آغاز شده و در تمامی دوره‌های تاریخی ادامه و تحول یافته است، اما مطرح شدن این نوع فیلم‌سازی به شکل ساختاری و رسمی اروپایی در دهه ی ۱۹۲۰ دارد .ریشه در نهضت آوانگارد[4] این اصطلاح به سبکی از فیلم‌سازی اطلاق می‌شود که کاملا از جریان غالب سینما فاصله دارد و با جریان اصلی یا همان سینمای تجاری در تضاد است. در این نوع فیلم گاهی کارگردان در نقش فیلم‌بردار، تدوین‌کننده و حرفه‌های دیگر فیلم‌سازی، تنها عضو گروه تولید و فیلم‌برداری است. پخش فیلم‌های تجربی نیز محدود می‌باشد و بیشتر مراکز هنری و فرهنگی در اکران آن مشارکت می‌نمایند. در یک فیلم‌تجربی از تکنیک‌های نامتعارفی استفاده می‌شود تا بیننده در جایگاه فعال‌تری قرار بگیرد و رابطهٔ فکری بیش‌تری با فیلم برقرار کند(ضرغام و همکاران،۱۳۹۵).

آوانگارد اصطلاحی استعاری است که در نظریه ی هنر و فلسفه ی سیاسی به کار می‌رود. در زبان فرانسه، آوانگارد به‌طور تحت اللفظی به معنای طلایه دارِ ارتش است(مهاجر و همکاران،۱۳۸۷). این اصطلاح در اصل برای توصیف بخشی از ارتش که در حال پیشروی در میدان نبرد بود، استفاده می‌شد، و امروزه به هر گروهی –به ویژه هنرمندان– گفته می‌شود که خود را نوآور و جلوتر از اکثریت مردم می‌داند.

این اصطلاح همچنین دلالت بر ترویج اصلاحات اجتماعی رادیکال دارد. در طول زمان، اصطلاح آوانگارد با جنبش‌های مربوط به نظریه «هنر برای هنر» گره خورد، که اولویتشان در درجه اول گسترش مرزهای تجربه زیبایی شناختی بود، تا اصلاحات گسترده اجتماعی.فیلم تجربی یا فیلم آوانگارد، نوعی از فیلم سازی است که برخلاف فیلم‌های دیگر، بسیاری از قوانین سنتی و قواعد عرفی سینمایی در آن رعایت نمی‌شود و از روش‌های غیرمعمول و جدید برای گفتن داستان استفاده می‌شود(پراگماگوری،۲۰۰۵). بسیاری از فیلم‌های تجربی ارتباط زیادی با هنرهای دیگر همچون نقاشی، شعر و ادبیات دارند(مارکوس،۲۰۰۷). با وجود اینکه بعضی از فیلم‌های تجربی در تاریخ سینما با بودجه‌های بالا و کمک استودیوهای بزرگ فیلم سازی ساخته شده‌اند، اما اکثر فیلم‌های تجربی با بودجه‌های پایین و به صورت شخصی ساخته و اکران می‌شوند و تعداد عوامل نیز به نسبت دیگر فیلم‌ها در آن بسیار کم‌تر است. بسیاری از فیلم سازان تازه‌کار معمولاً برای آثار اولیه خود رو به ساخت فیلم‌های تجربی می‌آورند. هدف از ساختن فیلم تجربی ارائه چشم‌اندازی جدید از مسائلی است که عموماً دغدغه‌های شخصی خود فیلم ساز می‌باشد و در آن فقط بحث سرگرمی سازی مطرح نیست. فیلم‌های تجربی معمولاً فروش چندان بالایی در گیشه ندارند و مخاطب آن‌ها نسبت به سایر گونه‌های سینمایی بسیار محدود است. سینمای تجربی تاریخچه‌ای معادل تاریخ سینما دارد و فیلم‌های اولیه سینما در این سبک قرار می‌گیرند. افراد زیادی تالش کرده‌اند آثاری را در سراسر دنیا با این سبک تولید کنند.

تا سال‌های آغازین قرن ۲۰، گرایش به پس‌زدن سنت‌ها به همه ی زمینه‌های اندیشه و فعالیت‌های انسانی راه یافت و آوانگاردیسم در هنرهای گوناگونی چون نقاشی، سینما و تئاتر، نمایش‌نامه‌نویسی، موسیقی، معماری، داستان‌نویسی و... شکل گرفت. از سال‌های ۱۹۵۰ به بعد، با بروز جنبش‌های متعددِ متأثر از آوانگاردیسم رادیکال و گرایش مشترک این جنبش‌ها به برداشتن فاصله میان هنر و زندگی، شکل دیگری از آوانگاردیسم پدید آمد که می‌کوشید هنر را به‌صورت زندگی درآورد و زندگی را به‌صورت اثری هنری نمایش دهد. آوانگارد در معنای جدید، هنری فراتر از درک عامه یا فرهنگ و هنر والا نیست، بلکه تنها بازتاب زیبایی‌شناسانه‌ای از فرهنگ عامه است. گرایش اساسی و همیشگی آوانگاردیسم به نوآوری با تفکر غالب جهان معاصر، یعنی مدرنیسم، همسو است و به رویکرد دیگری به نام پُست آوانگارد بدل شده است. فیلم تجری یا سینمای آوانگارد با توجه به اینکه

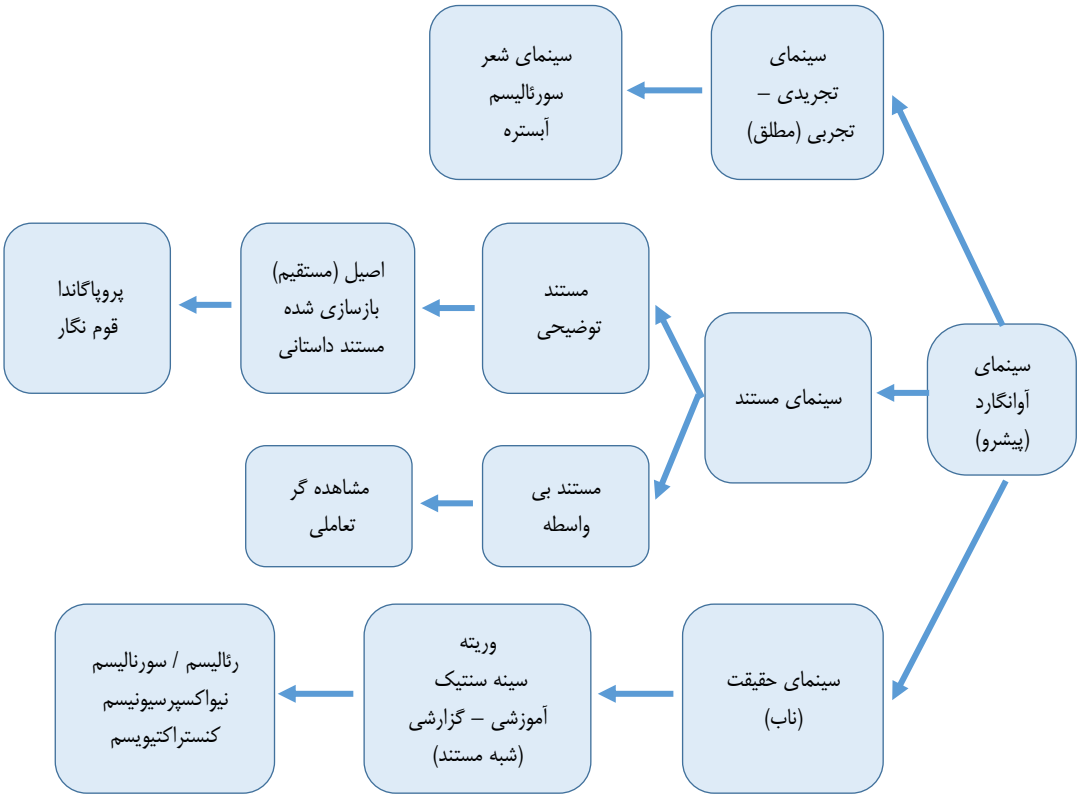
1. Experimental Film
2 .Edison
3 .Lumiere
4 Avant-garde

از فیلمسازی است که برخلاف فیلم‌های دیگر، بسیاری از قوانین سنتی و قواعد عرفی سینمایی در آن رعایت نمی‌شود اما دوست داران خود را داراست.

۳- مبانی نظری

۳-۱- سینمای آوانگارد

آوانگاردیسم دوبار در دهه ی بیست و دهه شصت اتفاق افتاد که اولی منجر به بوجود آمدن سیسنمای مدرن شد و دومی سینمای پست مدرن را شکل داد. هنرمندان آوانگارد یا پیشرو در صدد کشف هنرهای جدید و ایجاد سبک های تازه ی سینمایی و هنری هستند. در سینمای آوانگارد سینمای کلاسسیک هالیوودی نفی می شود و داستان پردازی و قهرمان پروری راه از ادبیات و تئاتر به سینما آمده بود تقیسم می کند. همچنین از طریق روایتی غیرداستانی سعی در شکل گیری هنر سینما را دارد. تم و اندیشه در این سینما مهمتر است و از طریق فرم هایی که سعی می کنند بیشتر از نشانه های سینمایی استفاده کنند و هنر و زبان مستقلی را برای سینما تعریف کنند، شکل می گیرد. نشانه ها بیشتر سمبلیک و نمادین می شوند و بیشتر ایجاد احساسی هنری و فضایی اندیشگون را مد نظر دارند. این نوع سینما از شکستن ساختارها و نفی عناصر دراماتیک کلاسیک ابایی ندارد و معمولا فضایی ضد درام، ضد قصه و کلیشه های آن بوجود می آورد. تا دهه شصت سینمای تجریدی، سینمای مستند و سینما- حقیقت، به دلیل روایت غیرداستانی و ضد درام و ویژگی های فرمالیستی که دارند در سینمای آوانگارد جای می گیرندو درمقابل سینمای دراماتیک و داستانی قرار ی گیرند(حقیری،۱۳۹۴).



نمودار ۱- سینمای آوانگارد(حقیری ،۱۳۹٤)

سینمای آوانگارد دارای مشخصاتی چند است:

- نزدیکی سینما به طبیعت و زندگی عادی
- حذف داستانگویی صرف کلاسیک
- در هم ریختن فرمول های کلاسیک هنری
- تکرار بعضی المان ها
- حذف قهرمان های انسانی در سینما
- ارتباط ریتم های موسیقی با ریتم تصاویر

- فقدان فرمول های فیلم سازی کلاسیک مانند اوج و فرود و قهرمان سازی

بر اساس آنچه از سابقه آوانگارد در تاریخ بدست آمده، آوانگارد قرار است به معنای «فراتر از زمان» باشد؛ بنابراین، منطق حکم می‌کند که مردم به اندکی زمان برای شناسایی فردی که «فراتر از زمان خود بود» نیاز داشته باشند، در غیر این صورت آوانگارد هرگز در قالب طلایه‌دار و پیشرو ظهور نمی‌کرد. آوانگارد در زمانی ظهور کردند که اکثر جنبش‌های تاریخی، راهی جز ب مخالفت با شیوه‌ی مرسوم نگاه به هنر و به چالش کشیدن نظریات آکادمی آن محسوب می‌شد، نداشتند. اما امروز دانشگاه متوجه جنبش‌های تاریخی آوانگارد شده است و دوشادوش هنر معاصر گام برمی‌دارد. اصطلاح«آوانگارد» طیف های گسترده ای از معنا را در خود جای داده است. بخشی از این اصطلاح به دنیای فرهنگ و هنر وارد شده، استعاره ی نظامی است که بخش لطیف تر آن مترادف و جایگزینی برای «مدرن» یا جنبش «مدرنیسم » محسوب می شود. بخش دیگری از آن هم توصیف جامعه شناختی است، به گروهی اشاره دارد که بدون پشتیبانی و حامی هستند. این اصطلاح نوعی مفهوم کاذب برای تصدیق شهرت آنهایی به کار می رود که در واتیکان مدرنیته با امنیت استقرار یافته اند.

برجسته ترین دانشجویان آوانگارد اغلب بر سر این مسئله اتفاق نظر داشتند که ظهور آوانگاردیسم به طرزی تاریخی با دوره ای ارتباط دارد که شماری از هنرمندان «بیگانه شده» از اجتماع این نیاز را در وجود خود احساس کردند که نظام ارزش های بورژوایی را با همه ی جلوه فروشی های هنر ستیزانه اش در جهت یکپارچه گری بر هم زنند و تماماً سرنگون کنند؛ بنابرین امر آوانگارد، به مثابه پیشتاز مدرنیسمِ زیباشناختی به طور کلی، واقعیتی متأخر است. هرچند کالینسکو میان آوانگاردیسم و دیگر جنبش های مدرنیستی تمایز می گذارد، تمایز او اصولی نیست. به زعم او امر آوانگارد موردی غایی یا «پیشتازِ» مدرنیسم است. نظریه پردازان دیگر، بر اساس نیروی رانشِ تهاجمی و آرمانگرایانه و آینده محورِ آوانگاردیسم، تمایزی صریح تر میان این دو گذاشتند .آنتوان کومپانیون در آوانگارد خود آگاهی‌ای تاریخی مربوط به گذشته و اراده ای برای جلوتر بودن از زمان «می‌بیند؛ البته در نظر او مدرنیسم»ا شتیاقی است برای اکنون .«به زعم ریموند ویلیامز نیز» امر آوانگارد که از همان آغاز خصلتی تهاجمی داشت خود را به مثابه رخنه و پیش رفتی در درون آینده می دید. اعضای این جنبش حاملان پیش رفتی از پیش تعریف شده و مکرر نبودند، بلکه سربازانِ آفرینش و خلاقیتی بودند که قرار بود انسانیت را احیا و آزاد کند»(روزبهانی، ۱۳۹۹).

شماری از تفاسیر از آوانگاردیسم تا حدی پیش می روند که آن را به متضاد مدرنیسم بدل می کنند .در نظر برگر، آوانگاردیسم جنبش هنری قرن بیستمی ای است که ویژگی خود آیین اثر هنری را انکار می کند و بر دوباره در آمیختگی هنر در درون قلمرو زندگی یومیه صحه و تأکید می گذارد. به معنای دقیق کلمه، آوانگاردیسم به طرزی رادیکال با جنبش های «زیباشناختی» و مدرن مخالف است .این جنبش ها، با روی گردانی از کارکرد اجتماعی هنر، در مقوله ی خود انتقاد گری زیباشناختی محض می گنجند. مدرنیسم سنجه هنر[1] را نهادینه می کند؛ آوانگاردیسم نهاد های هنری را بر این اساس برباد انتقاد می گیرد و بر آن ها می تازد که نهادینه کردن هنر را به بعد زیباشناختی محض اش محدود و آن را از کارکردهای اجتماعی اش جدا می کند. به قول برگر، چنین مسئله ای دال بر تغییری رادیکال در مفهوم اثر هنری است؛ زیرا هنر در نظر آوانگاردها، به خودی خود، غایت نیست. در حالی که مدرنیسم «زیباشناختی» بر هنر به مثابه جهانی خود آیین صحه می گذارد، اثر هنری آوانگارد مانیفستی اجتماعی و سیاسی و فلسفی است. هنگامی که امر آوانگارد دعوی دوباره درهم آمیختگی درون زندگی یومیه را مطرح می کند، این در هم آمیختگی به هیچ وجه درون پیش پا افتادگی و ابتذال زندگی یومیه ای نیست که مدرنیسم از آن روی گردان شده بود. آوانگاردیسم خواهان آن است که زندگی متحول شود، لیکن نه از طریق ارزش های زیباشناختی؛ انقلاب هنری و اجتماعی باید دوشادوش یکدیگر باشند و هنر باید تجربه ی عقلی دیگری باشد که مروّج انقلاب اجتماعی است. نیروی رانش نخبه گرایانه ی جنبش های هنری آوانگارد دقیقاً از خواست هنرمندان برای بدل شدن به رهبران معنوی نشئت گرفته است، آن هم نه فقط در دنیای هنر؛ آنان در زندگی یومیه نیز خواهان تغییر به میانجی امکانات هنری اند. به این مفهوم، جنبش های آوانگارد اساساً سیاسی و آنارشیستی اند (روزبهانی، ۱۳۹۹).

بیشترین منتقدان جدی «آوانگارد» براین معتقدند، آوانگارد در نتیجه جذب به درون بنیادها و جامعه ی مصرف کننده حیات خود را از دست داده است. هرچند در دهه ۱۹۷۰ میلادی سهم خود را در تولید هنر، خوب ادا کرده است و باید پذیرفت که بخشی از آن بسیار جذاب بوده اما تکان دهنده ترین واقعیت درباره ی این دهه توافق ضمنی است و آن چنین است ؛ مدرنیته که بستر فرهنگی اروپا و امریکا را برای صد سال تشکیل داده است، احتمالا رو به افول نهاده است، هم چنانکه در سال میلادی ۱۹۷۲ « هیلتون کرامر» در یک مقاله ی تاثیرگذار و شناخته شده به نام «عنصر هنر پیشرو» آن را بیان می کند. در این قرن بارها ادعا«مرگ مدرنیته» اعلام شده است. «دپل کنگر» «مرگ هنر» را ادعا کرده است . سال ۱۹۰۷ میلادی در یک کتاب امانی زجر و احتضار هنر را مطرح می کند اما ادعاها، رستاخیز های مضاعف آن و نیز موزه های تازه تاسیس بر روی خاکستر این ادعاها متوقف نشد. مدرنتیه همانند«ققنوس» درست زمانی که در بهترین وضعیت خود قرار گرفته، ناگهان ضربه های مرگباری دریافت می کند و این ضربه ها او را آماده ی تولد بعدی خود می سازد. حرکت های نویی که همیشه مانند آینده ناشناخته تر و تازه تر جلوه می کند. شخصی که از هنر پیشرو و نوزایی مکررش خسته است، در واقع از زندگی، از بهار و از مدل های لباس، از تغییرات بی وقفه و بی امان و حتی از چرخه های زندگی خسته شده را زاد و رها می کند.

1 . art quart

۳-۲- سینمای آوانگارد فرانسه

با آغاز دهه ی ۱۹۲۰ میلادی، سیل محصولات هالیوودی، تماشاخانه های فرانسوی را فرا گرفته بود، تا آنجا که هجمه ی فیلم های بیگانه به صنعت بومی شان آسیب زد. در این برهه بود که پاریس به قطب یک جریان بین المللی آوانگارد تبدیل شد. سینمای آوانگارد فرانسه می خواست«پیش قراول کاربست سینما به مثابه ی یک هنر خودمختار» باشد(ریکی،۲۰۰۷). فیلم آوانگارد جایگاه مهمی در جنبش های هنری مدرن، خصوصا در فرانسه با فرناند لژه[1]، مارسل دوشان[2] و من ری[3] دارد (نوئل اسمیت،۱۹۹۶)، ماهیت بنیادین و شاخص اصلی این پروژه، شکل دهی به دو فعالیت مجزا اما در هم تنیده و مرتبط با یکدیگر بود: نظریه و عمل.

فیلم سازان آوانگارد دریافتند که پیش از هر چیز به یک پایه ی نظری انتقادی نیاز دارند تا ذائقه ی زیبایی شناختی تازه ای را وارد سینما کند. پس از تثبیت پایگاه نظری آوانگارد از طریق شبکه ای از منتقدان/ نظریه پردازان حرفه ای، نشریات و ژورنال های تخصصی، سخنرانی ها و همایش ها، لازمه ی پیاده سازی نظریه این بود که یک سینمای هنری آلترناتیو با بخش های یکپارچه ی توزیع و نمایش ساخته شود(ریکی،۲۰۰۷). تولید، توزیع و نمایش فیلم آوانگارد در این بازه ی زمانی، نمایانگر تلاش هایی است که برای عملی سازی این ایده ها انجام شد(هانگر،۲۰۰۷). در واقع، نظریه و عمل پیوندی تنگاتنگ داشتند، چرا که فیلم سازان دست به کار تولید نظریه های فیلم خود شدند و نظریه پردازان فیلم هم پا به وادی فیم سازی گذاشتند. به گفته هانگر (۲۰۰۷) فعالان جریان آوانگارد می خواستند سینما را از درون متحول کنند: «تنها از طریق نوشتار و گفتار متفاوت درباره ی فیلم بود که ساختن فیلم های متفاوت، معقول و منطقی به نظر می رسید؛ تنها از طریق تغییر آموزش فیلم بود که نسلی جدید ظهور کرد که نگاهی متفاوت به سینما داشت» (همان).

میان آوانگارد هنری و گروه بندی های سیاسی خصوصا چپ ها پیوندهایی برقرار شد. از نگاه هنرمندان آوانگارد، حرکت به سوی «سینمای خاص» در تباین با جریان اصلی روایی دیده می شدکه از قواعد یک فرم هنری و نیروی فرهنگی را امکان پذیر کرد. فرم های جدیدی مانند سوررئالیسم، انتزاعی، ژانرهای تازه ای مانند وحشت، و ذائقه ای جدید – که در آینده حتی مورد قبول عامه و استقبال جریان اصلی هم قرار می گیرد – حاصل و نتیجه ی این جریان محسوب می شود.

۳-۳- نظریه پردازی آوانگاردیسم

فیلم های آوانگارد در مناسبات اجتماعی کارکردهای گوناگونی دارند. تعدادی ازنویسندگان در تلاش بودند تا برای فعالیت های مختلف آوانگارد شاخصه هایی تعیین کنند اما با موفقیتی محدود روبرو شدند.یکی از مفید ترین و مورد احترام ترین تحلیل ها از آوانگاردیسم که به مثابه پدیده ای فرهنگی شناخته شده متعلق به رساله نویس ایتالیایی،رناتو پوگیولی است . وی در کتاب تئوری آوانگارد در سال ۱۹۶۲ مطرح می‌کند؛ پس از بررسی های متعدد مانند وجوه تاریخی،اجتماعی،روانشناختی و فلسفی آوانگاردیسم، پوگیولی گستره تعمیم خود را فراتر از نمونه های منحصر به فرد هنر،شعر و موسیقی قرار می دهد تا نشان دهد که آوانگارد ها را می توان گروهی با آرمان ها و ارزش هایی مشترک دانست که تجلی آن سبک زندگی عصیان گرایانه ای است که آنان انتخاب کرده اند. بنابراین فرهنگ آوانگارد را می توان شاخه ای از آن سبک زندگی به شمار آورد.

۳-۴- تجربه آوانگارد در سینما

در فاصله بین سال های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۷، سینمای صامت فرانسه به عنوان یکی از مهمترین جنبش‌های سینمایی تجربی و آوانگارد جهان محسوب می شود: جنبش امپرسیونیسم که در واقع آغازگر مدرنیسم در سینما نیز می باشد. امپرسیونیسم، مکتبی هنری بود که با نقاشی و آثار کلود مونه، پل گوگن و ونسان ونگوگ آغاز شد. هنری که همانند عکاسی، هدف اولیه اش ثبت لحظه ها بود اما خیلی زود از واقع‌گرایی و ثبت واقعیت محض فراتر رفت و با ذهنی‌گرایی درآمیخت و از قید و بند تقلید از طبیعت و کمال‌گرایی کلاسیسیم رهایی پیدا کرد. امپرسیونیسم درواقع، بیانگر دریافت ذهنی هنرمند از طبیعت و واقعیت بود. زیرا پیش از امپرسیونیسم، هنر در پی ثبت واقعیت محض بود و سعی داشت پیکره‌ها و اشیا را با دقت و با حفظ جزییات کامل ثبت و نشان دهد(جاهد،۱۳۹۹).

خیلی سریع پیوند امپرسیونیسم با سینما رقم خورد و سینماگرانی چون لویی دلوک، ژرمن دولاک، ژان اپستاین، ریچیو تتو کانودو، رنه کلر، ابل گانس و لئون موسینیاک که همگی با تفاوت‌هایی در سبک و نگاه، اعضای این جنبش بودند، با رویکردی کاملا تجربی و آوانگارد، به ساختن فیلم پرداختند. آنها در کتاب‌ها و مقالات خود به معرفی و تشریح تئوری امپرسیونیستی فیلم پرداختند و همانند آوانگاردهای سینمایی دیگر به جستجوی سینمای خالص و ناب برآمدند. درواقع، در مکتب آوانگارد، الگوی فیلمسازی واحد و منحصر بفردی وجود ندارد. سینماگران امپرسیونیست هم همانند سورئالیست‌ها و دادائیست‌ها، اگرچه به فلسفه و اصول زیبایی‌شناسی مشترکی معتقد بودند اما هر کدام شیوه و سبک خاص و منحصربفردی در فیلمسازی خود داشتند.

1 Fernand Leger
2 Marcel Duchamp
3 Man Ray

در کنفرانس لیون درسال ۱۹۹۵، دوباک و تی‌یرو فرمو، در بیانیه ای که ارائه دادند، از فرانسه دهه بیست به عنوان دوره‌ای از «سینه‌فیلیای آغازین» یاد می‌کنند. دوره‌ای که به گفته کریستین کیثلی در کتاب «سینه‌فیلیا و تاریخ»، "جنبشی شکوفان در عرصه فرهنگ فیلم را به خود دید که شمه‌ای از آنچه در راه بود، منتها برای چندین دهه بعد را نشان می‌داد." (نصراله زاده، ۱۳۹۶).

این سینماگران همانند منتقدان و نویسندگان کایه دوسینما که سه دهه بعد از آنها ظاهر شدند، برای سینما، جایگاه خاصی در میان هنرها قائل بودند. برای لویی دلوک، سینما، تنها هنر مدرن بود. آنها برای معرفی دیدگاه‌هایشان، فیلم نشان می‌دادند، کانون‌ها و انجمن‌های سینمایی راه انداختند، در مجلات تخصصی سینما مثل «سینه آ[1]»، نقد فیلم می‌نوشتند و همزمان، فیلم هم می‌ساختند. سینماگرانی چون لویی دلوک و ژان اپستاین، به دنبال نوعی سینمای تجربی محض و ضد روایی بودند. هدف آنها تدوین نوعی مبانی زیبایی‌شناسانه بصری برای سینما بود که پیش از آن وجود نداشت. آنها به عنوان نقاش- فیلمساز، جریانی را در برابر سینمای تجاری روز فرانسه و آمریکا بوجود آوردند. از آنجا که سینمای آنها تصویری و صامت بود و به زبان نیاز نداشت، مخاطب فراوانی یافت و همه کلوپ‌های سینمایی اروپا از پاریس تا لندن، فیلم‌های آنها را برای اعضای خود نشان می‌دادند و نشریات هنری و سینمایی رادیکالی چون کلوزآپ، فیلم‌آرت و اکسپریمنتال فیلم، آنها را تبلیغ می‌کردند. هنر آوانگارد در فرانسه و کشورهای دیگر اروپایی، مخالفان سینمای تجاری و عامه‌پسند را متحد کرد و به عنوان جریانی نیرومند در برابر سینمای روایی هالیوودی قرار گرفت. فیلم‌های آنها بیشتر به هنرهایی مثل نقاشی نزدیک‌تر بود تا هنرهای نمایشی و تئاتر (جاهد،۱۳۹۹).

لویی دلوک، تمام شیوه‌های سنتی سینمای فرانسه دهه بیست از جمله اقتباس از آثار ادبی را که فیلمسازانی چون لویی فویاد در استودیو گومون فرانسه دنبال می‌کردند، رد می‌کرد و تنها کارهای لومیر و ماکس لندر را قبول داشت. او از اقتباس ادبی نفرت داشت و به ایجاد سینمایی همانند سینمای اکسپرسیونیستی آلمان یا سینمای فرمالیستی روسی فکر می‌کرد. اصولا بی‌علاقگی به شیوه بیان داستانی، از مشخصات مهم سینمای امپرسیونیستی و پیشرو فرانسه بود. ژان اپستاین نیز در ۱۹۲۱، قصه را یک دروغ خواند و ژرمن دولاک نیز نوشت: «در این که هنر سینما، هنری قصه‌پرداز است می توان تردید کرد.» هرچند دولاک و اپستاین در عمل به این حرف کمتر وفادار ماندند و در کنار فیلم‌های کاملا تجربی و آبستره، دست به ساختن فیلم‌های روایی هم زدند.

به نوشته تام پولوس، مدت ها قبل از ارزیابی آندره بازن مبنی بر اینکه "سینمای خالص" درواقع، همان غیاب سینماست(یعنی سینمایی بدون بازیگر، بدون داستان، بدون دکور و اینکه توهم زیبایی‌شناختی تام از واقعیت دیگر سینما نیست)، لویی دلوک، زیبایی سینما را به این واقعیت نسبت داد که مدیوم سینما، به درستی به سمت سرکوب هنر حرکت می‌کند و چیزی را آشکار می‌کند که فراتر از هنر است، که خود زندگی است." او این زیبایی‌های طبیعی را به عنوان حقیقتی که هم در فیلم های سفرنامه‌ای و هم فیلم های دارای چشم‌اندازهای طبیعی بازتاب داشت، جستجو می‌کرد.

لویی دلوک، بیشتر به سمبولیسم گرایش داشت تا رئالیسم و ناتورالیسم و تحت تاثیر کارهای نمادگرایانه شارل بودلر و آثار مویس مترلینگ بود. «جشن اسپانیا»، نخستین فیلمنامه‌ای بود که دلوک در ۱۹۱۹ نوشت و ژرمن دولاک آن را ساخت. دلوک فیلم‌های زیادی نساخت (جمعا شش فیلم ساخت و دو فیلمنامه نوشت)، اما در همان چند فیلمی که تا پیش از مرگ زودهنگامش در سال ۱۹۲۴ ساخت، به رویکرد تجربی و مفهومی به نام "فتوژنی" که ابداع کرد وفادار ماند. فیلم «سکوت» او که فیلم مهمی بود و در ۱۹۲۰ ساخت، مفقود شده است. گفته شده که بونوئل فیلم بل دوژور را بر اساس این فیلم ساخت و آلن رنه نیز در ساختن «سال گذشته در مارین باد» از آن تاثیر پذیرفت. دلوک در ۱۹۲۱ فیلم «تب» را ساخت و در ۱۹۲۲، «زنی از هیچ جا». آخرین فیلم او «سیل» بود که یک هفته قبل از اکران آن درگذشت. سیل، داستان دهکده‌ای بود که سیل آن را نابود می‌کند.

درواقع دلوک را باید پایه‌گذار جنبش امپرسیونیستی و هنر آوانگارد به‌شمار آورد. او فیلمسازی سبک‌پرداز بود و اصطلاح "سینه‌است[2]"را در مقابل اصطلاح "اکرانیست[3]" (ریتچو توکانودوی ایتالیایی پیشنهاد کرد. دلوک به همراه لئون موسینیاک، منتقد مارکسیست فرانسوی، یکی از نخستین سینه‌کلوپهای فرانسه را به راه انداختند. باشگاه فیلم آنها بیست هزار عضو داشت اما پلیس فرانسه آن را تعطیل کرد. او یکی از نخستین نظریه‌پردازان سینمای فرانسه بود. به عقیده او عناصر تشکیل‌دهنده سینما عبارتند از دکور، نور، ریتم و ماسک. دستاوردهای دلوک در سینما عبارتند از:

نوعی رئالیسم شهری متاثر از مالیخولیای شارل بودلر و جبرگرایی و تقدیرگرایی فتالیستی با شخصیت های ناسازگار که بعدها به مشخصه ی فیلم‌های رئالیسم شاعرانه فرانسه در دهه‌های سی و چهل تبدیل شد. نمایش دنیای ذهنی در سینما که یادآور تجربیات نویسندگان جریان سیال ذهن در ادبیات مثل جیمز جویس و مارسل پروست بود. دلوک، ابداع‌گر نظریه "فتوژنی" در سینما بود. از نظر او "فتوژنی"، نیرویی در عکاسی و سینما بود که می‌توانست اشیاء روزمره را گواه حقیقتی درونی سازد. از دید او، شن، گوشی تلفن و چهره انسان دارای کیفیت فتوژنیک بودند. "فتوژنی" برای دلوک و دیگر امپرسیونیست‌ها، به منزله قانون و قاعده سینما بود. ژان اپستاین نیز، آن را ناب‌ترین شکل سینما معرفی کرد و در تعریف آن نوشت: "با مفهوم فتوژنی ایده ی هنر سینما زاده شد. برای مفهوم تعریف ناپذیر فتوژنی چه تعریفی بهتر از این که نسبتش با سینما مانند نسبت رنگ است به نقاشی و حجم است به مجسمه‌سازی. فتوژنی جز منحصربه‌فرد این هنر است" (استم، ۱۳۹۹).

دیوید بوردول در تعریف فتوژنی می‌نویسد: " مفهوم فتوژنی، ثمره کوشش برای تبیین بیگانه ساز رازآمیزی است که در رابطه با واقعیت وجود دارد. بر طبق نظر امپرسیونیست‌ها، هنگام تماشای یک تصویر، حتی تصویری از یک شی یا مکان آشنا، نوعی

1 .Cinea
2.cineast
3.ecranist

ناآشنایی یا غیریت خاص را در پیوند با متحوای تصویر تجربه می‌کنیم. چنین به نظر می‌رسد که ماده و متحوای تصویر به شکلی تازه آشکار شده است" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

از دید امپرسیونیست‌ها، کوچک‌ترین واحد سینما، فوتوگراف نبود بلکه فوتوژن بود. دلوک، ویژگی تعیین‌کننده سینما را نه در تصاویر منفرد بلکه در پاره‌های تصویری که غالبا به وسیله توالی قاب‌های ثابت منفرد، متحرم به نظر می‌رسند، می‌دانست. امپرسیونیست‌ها به دنبال ارتقا کیفیت فتوژنیک فیلم‌هایشان بودند. آنها این کار را از طریق تکنیک‌های مرتبط با حرکت دوربین، قاب‌بندی و نورپردازی انجام می‌دادند. آنها اشیا را آنگونه نورپردازی می‌کردند که کیفیت فتوژنیک آن برجسته‌تر شود. توافقی همه جانبه بر سر مفهوم فتوژنی بین سینماگران امپرسیونیست وجود نداشت و هر کدام درک ویژه خود را از این مفهوم ارائه می‌کردند. با اینکه همه مورخان سینما، لویی دلوک را ابداع گر این واژه می‌دانند اما این ژان اپستاین بود که آن را توسعه بخشید. در حالی که برای دلوک، فتوژنی، یک نوع فعالیت سینمایی بود که به وسیله فیلمساز انجام می‌شد و در واقع شکلی از قوه تخیل و خلاقیت او شمرده می‌شد، ژان اپستاین، آن را نه توانایی فیلمساز بلکه قابلیت دوربین می‌دانست که می‌توانست عادی‌ترین رویدادهای زندگی و اشیای پیرامون ما را از نو جان ببخشد و رازآلود سازد. از دید اپستاین، لنز دوربین، "چشمی است که به آن خصایص تحلیل‌گرانه ناانسانی اعطا شده... چشمی بدون تعصب بدون اخلاق و رها از هرگونه اثر پذیری و این چشم در چهره و ژست‌های انسانی چیزهایی را می بیند که ما، گرانبار از همدلی‌ها و ناهمدلی‌ها، عادات و موانع بازدارنده، دیگر نمی‌دانیم چطور باید ببینیم" (نصرالله زاده،، ۱۳۹۶).

اپستاین برای تصویر فتوژنیک دو شرط قائل بود. اولی، حرکت به عنوان یک کیفیت حیاتی بود که متداوم نباشد بلکه خرده‌هایی از حرکت در اینجا و آنجا بود. دوم، شخصیت یا جنبه شخصی چیزی بود که تصویر فتوژنیک آن را بازتولید می‌کرد. در نظر اپستاین، حرکت فتوژنیک، خبر از تداوم زمانی و فضایی می‌داد که دستگاه سینمایی در بازنمایی ارائه می‌کرد. به اعتقاد او حتی کلوزآپ‌ها که او آنها را روح سینما می‌دانست نیز نیازمند حرکت بودند. در این باره نوشته است: "نمای نزدیک، به عنوان شالوده و اساس سینما، بیشترین جلوه یا بیان فتوژنی حرکت است. وقتی ساکن باشد بیم آن می‌رود که متناقض از کار درآید. چهره صرف، حالات و احساسات خود را برملا نمی کند. این فقط وقتی اتفاق می‌افتد که سر شخصیت و لنز دوربین به هم نزدیک یا از هم دور می‌شوند" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

لویی دلوک نیز از فیلم «دغل» (سوءاستفاده ۱۹۱۵)، ساخته سیسیل بلانت دو میل را که هجویه‌ای درباره سرمایه‌داری است به عنوان نمونه‌ای از فیلم‌های فتوژنیک نام برده است. برای شرط دوم فتوژنیک بودن یک تصویر، اپستاین معتقد بود که "شخصیت، روح مرئی و مشهود نهفته در آدم‌ها و چیزهاست، میراث آنهاست که عیان شده، گذشته آنهاست که فراموش شده و آینده آنهاست که پیشاپیش حاضر شده است. هر جنبه از جهان که به وسیله سینما انتخاب می‌شود و بدین ترتیب زندگی می‌یابد تنها به آن شرط انتخاب می‌شود که شخصیتی خاص خود داشته باشد... چشمی که در یک نمای بسته می‌بینیم، دیگر چشم بطور عام نیست بلکه یک چشم خاص است" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶) .اپستاین از فیلم «شرف خاندان او» ۱۹۱۸ ساخته ویلیام سی دو میل با بازی سسوهایاکاوا به عنوان نمونه‌ای از سینمای فتوژنیک نام می برد. او به جای ستایش از داستان و روایت فیلم، به ستایش از لحظه خروج هایاکاوا از یک در به عنوان یک لحظه فتوژنیک ناب می‌پردازد: " او بسیار طبیعی از اتاقی می‌گذرد در حالی که بالا تنه‌اش را کمی خم نگه داشته است. دستکش‌اش را به خدمتکار می‌دهد. دری را باز می‌کند. سپس از در که گذشت آن را می‌بندد. فتوژنی. فتوژنی ناب– حرکت ریتم دار و هماهنگ" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

در واقع اپستاین، این لحظه را حاصل یک برنامه‌ریزی زیبایی‌شناسانه و از پیش تعیین شده نمی‌داند بلکه آن را حاصل درخشش غیرعمدی از خلال پرداخت زیبایی‌شناسانه عمدی می‌داند. تجربه زیبایی‌شناسانه و ادراکی اپستاین به جای تکیه بر داستان و روایت، متکی بر لحظه‌های خاصی بود که به وسیله دوربین از واکنش‌های فیزیکی آدم ها یا تمناهای تنانه آنها خلق می‌شد. همانگونه که کریستین کیتلی می‌گوید؛ برای اپستاین، سینما صرفًا تجربه‌ای هنری نبود بلکه تجربه‌ای بود که با امر بصری آغاز می‌شد و به امر تنانی بسط پیدا می‌کرد. از دید او فیلمسازی که در پی ثبت تجربه فتوژنیک است، بیش از آنکه دغدغه بیان کردن خودش را داشته باشد، دغدغه آشکارکردن شخصیت موجودات و اشیا را دارد. به اعتقاد ایان ایتکن، "فتوژنی، تنها زمانی قابل ارائه است که از قدرت نهفته درونی آن برای بیان دیدگاه‌های فیلمساز استفاده شود، تا از این طریق بتوان شاعرانگی ذاتی سینما را تحت کنترل درآورد و به شیوه‌ای مکاشفه‌آمیز توسعه بخشید" (ایان ایتکن، ۲۰۰۱).

از سوی دیگر مفهوم فتوژنی تا حد زیادی وابسته به تماشاگر و درک او از آن لحظه خاص سینمایی است، لحظه ای که پل ویلمن آن را لحظه سینه فیلیایی می‌خواند. به اعتقاد ویلمن، فتوژنی، آشکارا به معنای ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی بیننده محور است. (نصرالله زاده، ۱۳۹۶) اپستاین نیز بین تماشاگر حساس به تصویر و تماشاگری که هیچ حساسیت خاصی نسبت به تصویر نداشت تفاوت زیادی قائل بود و می گفت: "همانطور که افرادی وجود دارند که به موسیقی حساسیت ندارند، آدم‌هایی نیز هستند–حتی گروهی پرشمارتر– که نسبت به فتوژنی غیرحساس‌اند" (نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

با این حال و با همه این توصیفات، مفهوم فتوژنی هنوز مبهم و تا اندازه زیادی غیرقابل فهم است چرا که انگار تلاش عامدانه ای از سوی اپستاین و دلوک برای غامض نگه داشتن معنای فتوژنی صورت گرفته است، درست همانطور که به گفته کریستین کیتلی، منتقدان کایه دوسینما، هیچگاه مفهوم میزانسن را روشن و ملموس تعریف نکردند و آن را مثل یک اسم رمز، مخفی نگه

داشتند. اسم رمزی که تنها برای اعضای کایه دو سینما کاربرد و معنای حقیقی داشت.این همان چیزی بود که سینه فیل‌های واقعی را فیلم دوستان جدا می‌کرد(نصرالله زاده، ۱۳۹۶).

پل ویلمن در مقاله «فتوژنی و اپستاین»، با بوردول موافق است که به تناقضات درونی نظریه فتوژنی اشاره کرده و می‌نویسد: "چنین تناقضاتی گستره ای را اشکار می کند که تئوری امپرسیونیستی در آن تنها یک سرهم بندی از فرضیات گوناگون باقی می‌ماند و هرگز به حد یک خوداگاهی تئوریک ارتقا نمی‌یابد." (اسلامی، ۱۳۹۵). بوردول ضمن حیرت از تنوع عجیب فرضیات امپرسیونیست‌ها، نوشته‌های آنها را یک سرهم بندی مغشوش از شکل‌های مختلف ایده‌آلیسم می‌داند.

اما ویلمن در پاسخ به این سوال که چرا فتوژنی باید یک معمای نفوذناپذیر باشد، به رابطه استتیک سینما و تماشاگر اشاره می‌کند و می‌نویسد: " فتوژنی به عنوان قانون سینما، آشکارا یک استتیک (مربوط به) تماشاگر را پیشنهاد می کند... فتوژنی، مفهومی است که به این هدف برانگیخته می‌شود تا گروهی از تماشاگران را از دیگران متمایز کند، آنها که می‌توانند ببینند" (اسلامی، ۱۳۹۵).

همیشه تماشاگرانی بودند که بهتر از دیگران می فهمیدند و قادر به درک چیزهایی بودند که دیگران نمی‌توانستند آنها را درک کنند. فرمالیست‌های روسی نیز وقتی از ادراک زیبایی‌شناسانه حرف می زدند، چنین نگاهی به تماشاگر داشتند. از دید آنها نیز فرم‌های دشوار ادبی و هنری قابل دریافت به وسیله تماشاگران عادی نبود چرا که پروسه درک فرم‌های دشواری‌زا، بسیار سخت و طولانی بود. از دید آنها برای فهم یک اثر هنری باید حساسیت زیبایی‌شناسانه و درک خواننده یا بیننده را ارتقا بخشید. اما نه فرمالیست‌های روسی و نه امپرسیونیست‌هایی مثل اپستین، نگفته‌اند که چگونه می‌توان بیننده یا خواننده‌ای را صاحب چنین درک و حساسیت زیبایی‌شناسانه کرد. با این حال به اعتقاد پل ویلمن، "تمایزگذاری اجتماعی میان تماشاگران، محدود کردن حق اظهارنظر و نوشتن درباره سینما به کسانی که می توانند ادراک کنند و ببینند(یعنی اساس و قانون سینما)، در برابر آنها که نمی توانند، بر پایه بسیار لرزانی استوار شده است" (اسلامی، ۱۳۹۵).

همانطور که ایان ایتکن به درستی می گوید، جنبش امپرسیونیستی، فاقد بنیان‌های فلسفی و تئوریک قوی برای ارائه نظریه فتوژنی بود، لذا این مفهوم همیشه بر لبه یک عرفان غیرقابل فهم ایستاده که بسیاری از منتقدان سینما آن را نمی‌پذیرند. با این حال این نظریه توانست اقتدار پلات و روایت در سینما را زیر سوال برده و به جای آن، به لحظه های فتوژنیک و ناب سینمایی توجه کند. لحظاتی که روایت متوقف می شده و دوربین روی زیبایی‌ها و رمز و رازهای یک چهره یا شی یا فیگور سینمایی متمرکز می‌شود.

۴- پیشینه تحقیق

اسفندیاری و همکاران (۱۳۹۸) در تحقیقی تحت عنوان جریان های «آلترناتیو » سینمای جهان و ایران (مطالعه ی موردی جشنواره ی فیلم عمار)پرداختند. برای ورود به بحث، ابتدا سه موج سینمای آلترناتیو در تاریخ سینمای جهان به طور اجمالی، بررسی شد. سینمای مستقل ایالات متحده، سینمای آوانگارد فرانسه و سینمای سوم آرژانتین . شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و هنری که در پس زمینه ی ظهور هر یک از این موج ها وجود داشته، واکاوی شد تا نسبت آنها با گونه های سینمای آلترناتیو ایران پس از انقلاب اسلامی سنجیده شد. این تحقیق مشخص می کند که نه تنها سینمای ایران – به واسطه ی تحولات و دگرگونی های ناشی از انقلاب اسلامی – به یک «سینمای آلترناتیو » در سینمای جهان تبدیل شده، بلکه درون این سینمای جهان، بلکه از جریان اصلی سینمای ایران هستند . جشنواره فیلم عمار به عنوان نمونه ای از این گونه جریان ها، در تحقیق مورد بررسی و وجوه اشتراک و افتراق آن با سایر جریان های آلترناتیو سینمای جهان تبیین شده است.

کلاته ساداتی و همکاران (۱۳۹۷) در تحقیقی تحت عنوان ذائقه آوانگارد و تمایز گرایی فرهنگی ؛ نظریه ای زمینه ای در بین جوانان شهر تهران پرداختند. مصرف فیلم های آوانگارد کارکردهای گوناگونی در مناسبات اجتماعی دارد. هدف پژوهش حاضر کشف درک و تجربه ی مصرف این نوع فیلم ها در نزد جوانان ۲۵ تا ۴۰ ساله شهر تهران در سال ۱۳۹۷ است. روش پژوهش از نوع نظریه زمینه ای کیفی است که در سال ۱۳۹۷انجام شد و در آن از نظریه ی زمینه ای اشتروس و کوربین (۲۰۰۶) استفاده شده است. داده ها از طریق مصاحبه با پانزده نفر و به شیوه ی نمونه گیری هدفمند جمع آوری شد. برای تجزیه و تحلیل داده ها از روش کدگذاری باز، محوری و انتخابی استفاده شده است. نتیجه ی تحقیق نشان داد که مصرف فیلم آوانگارد بازتولید نوعی تمایز فرهنگی است..ذائقه ی فیلم آوانگارد در اینجا در پی بازتولید تمایز طبقاتی نیست، بلکه نوعی تمایز نخبه گرایانه در میدان فرهنگی را بازتولید می کند. افراد از هر طبقه ی اجتماعی، تلاش دارند تا خود را به عنوان گروهی متمایز معرفی کنند و طبقه اجتماعی نقشی در ذائقه مصرف فیلم آوانگارد ندارد. بنابراین، ذائقه ی فیلم آوانگارد نوعی منازعه ی قدرت در میدان فرهنگی جامعه برای شکل گیری تمایز است. به طورکلی، مصرف این نوع از فیلم تأثیرات مثبتی در مخاطبینش می گذارد و سبب تمایز آنها از دیگران و ارتقای سطح فرهنگی آنها می شود .نتیجه ی تحقیق نشان داد که ذائقه ی مصرف فیلم آوانگارد و عضویت در گروه های خاص ارتباطی با مناسبات طبقاتی و خانوادگی ندارد. مفهوم برساخت شده تحقیق حاضر، تمایزگرایی فرهنگی است که بدین معناست که مشارکت کنندگان در تحقیق، میدان فرهنگی را به محلی برای بازتولید تمایز اجتماعی انتخاب کرده اند.

ضرغام و همکاران (۱۳۹۵) در تحقیقی تحت عنوان واکاوی تاریخی شکل گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی های آن پرداختند. اولین فعالیت‌های برادران لومیر و ادیسون پس از اختراعشان «دوربین فیلمبرداری»، ثبت اولیه فیلم‌های تجربی

تاریخ سینماست. فیلم‌سازان و نظریه‌پردازانی که در حیطه این هنر رشد کرده و صاحب‌نظر شدند، کوشش نمودند تا به مرور، علم و دستور زبان سینما را به نگارش درآورده و سبک‌ها، ژانرها و انواع دسته‌بندی برای فیلم‌ها را تعریف نمایند. همچنین آن‌ها روش‌های گوناگونی در ساخت فیلم را تجربه و ایجاد کردند که در گذر زمان بدل به نوعی خاص از فیلم‌سازی به نام فیلم‌تجربی شد. با وجود اینکه همان تجربیات ابتدایی سینما را میتوان سرآغاز تولید فیلم تجربی دانست و تاریخی با تاریخ هم ارز با شروع سینما دارد، اما مسئله اصلی آن است که سینمای تجربی به مرور زمان هویت و مشخصاتی مستقل و مختص خود را یافته است. هدف این تحقیق شناخت معنایی سینمای تجربی بر اساس ویژگی‌های اساسی آن بوده است. روش این پژوهش کیفی و با رویکردی توصیفی و تحلیلی است.

حنایی کاشانی (۱۳۷۳) در تحقیقی تحت عنوان پست آوانگارد پرداخت . "آیا جنبش آوانگارد که طی صد و شصت سال،خواری و بی‌اعتنایی بسیار دیده است می‌تواند همهء این موفقیت را باقی نگه دارد و همچنان چیزی avant » [پیش]» باشد؟ تقریبا همهء منتقدان جدی بر این گمانند که آوانگارد در نتیجهء جذب در جامعهء مصرفی و حاکم مرده است: اگر آوانگارد به مرکز پیوسته است،اگر با فرهنگ عامه به صلح رسیده است،اگر مقصود نهایی آن،وقتی که همه چیز گفته شده و انجام گرفته،پذیرفته شدن در جریان مسلط،در MOMA (موزه هنر مدرن) و یا MOCA (موزه ی هنرهای معاصر)است،پس آوانگارد واقعا ŻSwiss GardeŻ یا ŻSalon ArtŻ روزگار ماست. اگرچه دههء ۱۹۷۰ پاداش مدرنیسم از هنر خوب را داد،و در حقیقت بخشی از آن بسیار جالب توجه است،شگفت‌آورترین چیزی که اکنون در همین دهه محسوس است توافقی بود که خود هنر پای آن را امضا کرد:این که مدرنیسم، مدرنیسمی که طی صد سال مبنای فرهنگی اروپا و امریکا بود، شاید به پایان رسیده بود؛ این که، به‌طوری که هیلتون کرامر در رساله‌ای بحق پرنفوذ در ۱۹۲۷ آن را بیان کرد،ما در پایان«عصر آوانگارد»بودیم. پیش از آنکه سطرهای مشهوری را نقل کنم که برای مفهوم آوانگارد استلزاماتی دربر دارند،ادای دین می‌کنم به مارشال بر من و اثر مهم او درباره ی مدرنیسم که نام آن از سخنان مارکس گرفته شده، هرچه جامد است در هوا حل می‌شود؛ چون بر من کسی است که به ما نشان داده است مارکس تا چه مقدار واقعا مدرنیست بود و حتی این مدرنیسم او تا چه نقطه‌ای می‌رسید و او تا چه اندازه‌ای پویایی‌طلبی و به خود تحقق بخشیدن بورژوازی را می‌ستود".

۵- روش تحقیق

در این مقاله، با روش اسنادی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به تحلیل فیلم تجربی یا سینمای آوانگارد پرداخته می شود. گردآوری اطلاعات درباره ی موضوع اصلی این پژوهش با مراجعه به کتاب، نشریات و گزارش هایی انجام شده که از طریق نسخه های چاپی یا وبسایت رسمیِ این مجموعه منتشر شده و در دسترس عموم قرار گرفته اند.

۶- یافته ها

سینمای آوانگارد، سینمایی است که به لحاظ شکل و فرم دارای نوآوری هایی است که چندان از قواعد و اصول شناخته شده پیروی نمی کند. به نقل از هایپرکلابز: پیشرو بودن و تجربه‌گرایی در هنر بطوری که محصول و اثر؛ خلاف و خارج از جریان رایج و قابل فهم روز باشد و معیار های رایج عامه پسند مخصوصا هنر مصرفی و تجاری ،نتواند آن را بپسندد و هضم و فهم کند. فیلم سازان آوانگارد دریافتند که پیش از هر چیز به یک پایه ی نظری انتقادی نیاز دارند تا ذائقه ی زیبایی شناختی تازه ای را وارد سینما کنند. پس از تثبیت پایگاه نظری آوانگارد از طریق شبکه ای از منتقدان/ نظریه پردازان حرفه ای، نشریات و ژورنال های تخصصی، سخنرانی ها و همایش ها، لازمه ی پیاده سازی نظریه این بود که یک سینمای هنری با بخش های یکپارچه ی توزیع و نمایش ساخته شود. تولید، توزیع و نمایش فیلم آوانگارد در این بازه ی زمانی، نمایانگر تلاش هایی است که برای عملی سازی این ایده ها است. در واقع، نظریه و عمل پیوندی تنگاتنگ داشتند، چرا که فیلم سازان دست به کار تولید نظریه های فیلم خود شدند و نظریه پردازان فیلم هم پا به وادی فیم سازی گذاشتند. بنابراین فعالان جریان آوانگارد توانستند سینما را از درون متحول کنند.

۷- نتیجه گیری

در آغازین سال های تولد سینما، هدف فیلم سازان ثبت واقعیت ها بود . اما با گذشت زمان و سپری شدن دوره های تاریخی، دیدگاه های مختلفی بوجود آمد.سبک‌ها، نظریه‌ها و گونه‌های فیلم‌سازی با اهداف متفاوت، مخاطبان و کارکردهای مختص خود را سازماندهی می کنند. مرور تاریخ سینما نشان می دهد سینماگران با باورهای گوناگون و متمایزی در این رسانه فعال هستند. هنر، سبک، اثر و هنرمند آوانگارد در واقع به شخص، سبک و اثری گفته می شود که از هنر و هنرمند موجود در زمان حال جامعه جلوتر است. معمولا هنرمندان آوانگارد به دلیل پیروی نکردن از مفاهیم شناخته شده در عصر حاضر جامعه و از بین بردن کلیشه ها و تکرار ها، یک ساختار شکن محسوب می شوند. شاید آن ها در تلاش برای خلق یک زمان جدید برای ارائه هنرشان هستند. سینمای تجربی در راستای نهضت آوانگارد در دهه ی بیست و بار دوم دهه ی شصت شکل گرفت . این سینما با دست زدن به آزمایش و خطا به تجربه ی فیلم های آزمایشی می پردازد تا بتواند تعریف تازه و سینمای جدیدی را شکل دهد. لذا هنوز به سینمای تجاری تبدیل نشده است و برای تولید این گونه فیلم ها از هزینه های شخصی یا دولتی استفاده می شود. در واقع این

سینما و هنرمندان با ذوق و قریحه در نوک پیکان سینما قرار دارند و دست آوردهای آنها زمینه را برای تغذیه و ایجاد سینمای بدنه امکان پذیر می کند . هر کشوری نیاز دارد که برای بالا بردن و ارتقای سطح فرهنگی و هنری خویش به جنین سینمایی بها و ارزش دهد.

منابع

۱. اسفندیاری، شهاب ؛جمعه، مریم. (۱۳۹۸). جریان های «آلترناتیو» سینمای جهان و ایران (مطالعه موردی جشنواره فیلم عمار)، فصلنامه علمی مطالعات میان رشته ای ارتباطات و رسانه، سال دوم، شماره ۳ (پیاپی ۵)، ۱۰۶-۸۱
۲. اسلامی، مازیار.(۱۳۹۵). سینما و امر تجربی،مقاله اپستاین و فتوژنی، پل ویلمن. ترجمه وحید مرتضوی،نشر رونق
۳. استم،رابرت .(۱۳۹۹).مقدمه ای بر نظریه فیلم. ترجمه احسان نوروزی. نشر سوره مهر
۴. ادگار،اندرو و سج ویک،پیتر (۱۳۸۷). مفاهیم بنیادی نظریه‌های فرهنگی. ترجمه ی مهران مهاجر و محمد نبوی. اگه. ص. ۳۱.
۵. بالینت کواچ، اندراش.(۱۳۹۹). اکران مدرنیسم، سینمای هنری اروپا (۱۹۵۰-۱۹۸۰)، ترجمه ی وحید روزبهانی، نشر بان
۶. حقیری،عبدالرضا.(۱۳۹۴).سبک در سینما، تهران، انتشارات تریتا
۷. جکس، چارلز .(۱۳۷۳). پست آوانگارد، ترجمه حنایی کاشانی، محمد سعید، نشریه هنر، شماره ۲۵، ۶۰-۴۹
۸. جاهد، پرویز .(۱۳۹۹). فتوژنی و آوانگاردیسم در سینمای امپرسیونیستی فرانسه، سایت سینما چشم https://cine - eyeh.net.
۹. دادلی، اندرو.(۱۳۹۵). تئوری های اساسی فیلم، ترجمه مسعود مدنی. نشر رهروان پویش
۱۰. کلاته ساداتی، احمد؛ رضوی، عسل السادات ؛ روزی طلب، حمیده. (۱۳۹۷). ذائقه آوانگارد و تمایز گرایی فرهنگی ؛ نظریه ای زمینه ای در بین جوانان شهر تهران، جامعه شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره دوم، ۷۴-۳۹
۱۱. ضرغام،ادهم؛زین العابدینی،پیام؛ میرکمالی،الهام.(۱۳۹۵). واکاوی تاریخی شکل گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی های آن، داشگاه دامغان، فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، پیاپی (۳)، ۶۸-۵۷
۱۲. هیوارد، سوزان .(۱۳۹۷). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه فتاح محمدی. نشر هزاره سوم
13. Laura Marcus,(2007). The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period, Oxford University Press, New York
14. Maria Pramaggiore and Tom Wallis, (2005).Film: A Critical Introduction, Laurence King Publishing, London, pg. 247
15. Reekie, D (2007). Subversion: The GH¿QLWLYH history of underground cinema /RQGRQ DOOÀRZHU
16. Aitken, Ian (2001). .European Film Theory and Criticism: A Critical Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press
17. https://fa.wikipedia.org