

جنبش‌های تأثیرگذار قرن بیستم در سینمای فرانسه

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۲۷

کد مقاله: ۵۳۶۵۰

علیرضا عطا^۱

چکیده

هنر سینما همانند سایر هنرها دارای جنبش‌های بسیاری در کشورها با فرهنگ‌های مختلف بوده است. برخی از این جنبش‌ها دارای نقاط قوت و تأثیرگذاری بیشتری بوده و توانسته بر روند انواع دیگر جنبش‌های سینمایی سایه افکند. جنبش‌های هنری یک جریان و حرکت هنری خاص شکل می‌گیرد و برای مدت زمانی گروهی از هنرمندان را به تفکر و عملکرد مشابه هدایت می‌کند. این جنبش‌ها بسته به بنیان، ظرفیت‌های موجود و زمینه‌های خاص به‌وجود می‌آیند و توسعه‌دهنده آن‌ها می‌توانند کوتاه‌مدت یا نسبتاً پایدار باشند. جنبش‌های هنری امکان دارد در یک منطقه‌ی جغرافیایی خاص و تنها در یک رشته هنری پدیدار شوند و یا به‌صورت فراگیر بخش وسیعی از دنیای هنر را تحت تأثیر خود قرار دهند. در پژوهش حاضر، با استفاده از روش اسنادی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به تحلیل جنبش‌های تأثیرگذار قرن بیستم در سینمای فرانسه پرداخته شد. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که سه جنبش سینمایی مورد مطالعه در صنعت و هنر سینمای جهان تأثیرگذار بوده‌اند ولی به دلایل زمانی و تغییر نگرش کارگردانان ماندگاری نداشته‌اند.

واژگان کلیدی: جنبش‌های سینمایی، تأثیرگذار در سینما، سینمای فرانسه

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

هنر سینما همانند سایر هنرها دارای جنبش‌های بسیاری در کشورها با فرهنگ‌های مختلف بوده است. برخی از این جنبش‌ها دارای نقاط قوت و تاثیرگذاری بیشتری بوده و توانسته بر روند انواع دیگر جنبش‌های سینمایی سایه افکند. یک جنبش سینمایی بطور معمول روند و تغییرات خاصی را در آن زمان و در فیلمسازی ایجاد می‌کند. اکثر جنبش‌های پرطرفدار سینمایی در منطقه‌ای بروز کرده اما بر هنر سینمای جهان تاثیر و نفوذ زیادی ایجاد کرده است. این جنبش‌ها با ریشه‌های فرهنگی یا مسائل اجتماعی، فرهنگ عامه و حوادث ملی یک جامعه را تحت تاثیر قرار داده اند. جنبش‌های سینمایی یا فیلم بیشتر از تکنیک‌های تجربی و ایجاد یک سبک فیلمبرداری نوآورانه استفاده می‌کنند. تدوین‌های زمانی و فیلمنامه و نوع نگاه کارگردانان به فیلم یک هویت خاص و منحصر به فرد برای آنان ایجاد می‌کنند. در این مقاله سعی بر آن دارد تا با معرفی سه جنبش تاثیرگذار سینمای فرانسه که در اقصی نقاط جهان بر سینمای تاثیر داشته اند بپردازد.

۲- بیان مساله

در هر کشوری تحت تاثیر تحولات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی یا عوامل دیگر یک جنبش هنری یک جریان و حرکت هنری خاص شکل می‌گیرد و برای مدت زمانی گروهی از هنرمندان را به تفکر و عملکرد مشابه هدایت می‌کند. این جنبش‌ها بسته به بنیان، ظرفیت‌های موجود و زمینه‌های خاص به وجود می‌آیند و توسعه‌دهنده‌ی آن‌ها می‌توانند کوتاه‌مدت یا نسبتاً پایدار باشند. جنبش‌های هنری امکان دارد در یک منطقه‌ی جغرافیایی خاص و تنها در یک رشته‌ی هنری پدیدار شوند و یا به صورت فراگیر بخش وسیعی از دنیای هنر را تحت تاثیر خود قرار دهند. جنبش هنری بر عکس سبک، مانیفست بیانیه مشترک ندارد. در کشور فرانسه سینما به عنوان یک هنر و یک صنعت محسوب می‌شود. سینمای فرانسه شامل هنر فیلم و فیلم‌های خلاقانه ساخته شده در داخل کشور فرانسه یا فیلمسازان فرانسوی در خارج از کشور است. فرانسه محل تولد سینما است و مسئولیت بسیاری از مشارکت قابل توجه خود را به شکل هنری و فرایند تولید فیلم انجام داده است. با توجه به تاریخ و شرایط زمانی سینمای فرانسه جنبش‌های متعددی شکل گرفت که در اینجا به سه مورد از جنبش‌های تاثیرگذار در جهان اشاره می‌شود.

۳- جنبش موج نوی فرانسه

اولین بار اصطلاح «موج نو» در اواخر سال ۱۹۵۷ توسط فرانسوا جیرو (Francoise Giroud) روزنامه نویس هفته نامه لا اکسپرس (L'Express) و در وصف جوانان فرانسوی استفاده شد. این نامگذاری قبل از آغاز جنبشی از نوآوری‌های سینمایی توسط گروهی از جوانان فرانسوی در اواخر دهه پنجاه و اوایل دهه شصت میلادی بود. با موفقیت فیلم «۴۰۰ ضربه» فرانسوا تروفو کارگردان ۲۷ ساله فرانسوی در سال ۱۹۵۸ جشنواره کن موجب مقالات جیرو و اصطلاح موج نوی فرانسه انداخت. تروفو از جمله منتقدان نشریه معتبر کایه دو سینما (Cahiers du cinema) بود که به همراه برخی دیگر از منتقدان این نشریه دست به تولید فیلم زدند. مقالات آنها در این نشریه غالباً بر اساس مجموعه‌ای از مبانی هنری مانند «نظریه مولف» یا «دوربین قلم» بود که در نتیجه تفکرات هنرمندانی همچون آندره بازن (André Bazin) و الکساندر آستروک (Alexandre Astruc) بود. از مهمترین نویسندگان نشریه کایه دو سینما که به فیلم سازی روی آوردند و آثار آنها در زمره موج نوی سینمای فرانسه قرار گرفت عبارتند از: فرانسوا ترو (François Truffaut)، ژان لوک گدار (Jean-Luc Godard)، ژاک ریوت (Jacques Rivette)، کلود شابرول (Claude Chabrol) و اریک رومر (Éric Rohmer) (یگانه دوست، ۱۳۹۷).

موج نو قطعاً یکی از مشهورترین جنبش‌ها در تاریخ سینماست. موج نو اصطلاحی که توسط سینماگران فرانسوی بیان و از اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ آغاز شد. جنبشی که در سال ۱۹۶۲ به اوج خود رسید. بیشترین توجه فیلمسازان این جریان، دست یافتن به سبک شخصی است. موج نوهایی که از ساختارهای سنتی سینمایی به ستوه آمده و به دنبال خلاقیت و نوآوری در آثار خود بودند. در این راه به تعاریف سنتی توجه چندانی نداشته و دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی (اصالت وجود بشر) در این آثار جایگاه ویژه و خاصی داشت. فیلمسازان به لحاظ تکنیکی به شیوه‌هایی ساده چون استفاده از دوربین روی دست، فرایندهای تدوینی ساده، ارجاع به کنایات تعریف شده و آثار فیلمسازان قبلی گرایش داشتند و از ویژگی‌های نظری مورد قبول آنها پوچگرایی بود. فیلمسازی چون «کلود شابرول»، «ژان لوک گدار» و «فرانسوا تروفو» از مشاهیر موج نو بودند (نگارنده).

پیدایش جریان در سینمای فرانسه نو که می‌توان آن را نوعی کودتای فرهنگی علیه نظام حاکم بر سینمای کهنه گرای این کشور و پیدایش جریانی تازه در هوای سنگین آن کشور تلقی کرد، نیز به مدد نویسندگان و منتقدان مجله‌ی سینمای کایه دو سینما (دفترهای سینما) به راه افتاد. کسانی همچون ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، اریک رومر، ژاک ریوت و کلود شابرول با هدایت و نظارت آندره بازن، سردبیر کایه دوسینما، با خلق فیلم‌هایی همچون چهارصد ضربه (تروفو) از نفس افتاده (گدار) سرژ زیبا (کلود

شاپرول) و... که در فاصله ی سال های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ ساخته شدند، موج تازه ای در سینمای این کشور ایجاد کردند که به جریانی قوی و تاثیرگذار در دورانی از تاریخ سینمای جهان تبدیل شد. فصل مشترک تمامی این اتفاقی ها کوشش برای رهایی از مناسبات، موضوع و فرم های تکراری و از نفس افتاده بود (طالبی نژاد، ۱۳۹۷). موج نویی های فرانسوی که اغلب جوانان با گرایش های سیاسی و ایدئولوژیک چپ بودند به این جهت که به قول خودشان «سینمای پدرزیرگ ها» دیگر نمی توانست پاسخ گوی نیازهای نسل جدید باشد، بیانیه ی معروف شان را صادر کردند و طی آن ضمن پذیرش برخی قواعد کلاسیک سینمای فرانسه، خواهان نفسی تازه در فضای سینمای این کشور شدند (طالبی نژاد، ۱۳۹۷).

۳-۱- ویژگی های موج نو

۱. عدم استفاده از فیلم برداری در داخل استودیو و استفاده از نور طبیعی. (در این مورد با نئورئالیست ها مشابه بودند).
۲. استفاده از هنرپیشگان غیر حرفه ای. (در این مورد با نئورئالیست ها مشابه بودند).
۳. استفاده از دوربین روی دست. به جای حرکت دوربین روی ریل یا حرکت های مکانیکی.
۴. عدم استفاده از یک فیلمنامه ی مدون. شیوه ای بداهه را بیشتر می پسندیدند.
۵. شکاف بین نسل قدیم فیلم سازان و نسل جدید.
۶. ساختمان اپیزودیک فیلم ها.
۷. عنصر «مرگ» در بسیاری از فیلم ها دیده می شود.
۸. حن فیلم داتما عوض می شود. (از طنز به جدی و برعکس)
۹. فیلم ها، جوان پسند بودند.
۱۰. در اکثر این فیلم ها مخاطب تجربه های یک فرد را به تماشا می نشیند. (شخصیت محوری)
۱۱. با موج نو، نقش «فید»، «دیزالو» و «وایپ» کم شد.
۱۲. فیلم ها به شیوه ی سیاه و سفید فیلم برداری می شد و مثل این بود که دوربین در حال پرسه زدن در خیابان هاست.

۳-۲- مجموعه فیلم ها

در انتخاب فیلم های این مجموعه سعی شده لیست کامل و کوتاهی را از فیلم های موج نو ارائه شود. در این بخش از فیلم های کارگردانان لفت بَنک صرف نظر و تنها به آثار کارگردان هایی پرداخته شد که در نشریه کایه دو سینما نویسنده بودند. این نویسندگان عبارتند از تروفو، گدار، ریوت و رومر. در بین کارگردانان مورد نظر سهم گدار و تروفو که چهره های شاخص تری هستند دو فیلم و دیگر کارگردانان یک فیلم ارائه شده بیشتر است. متأسفانه بسیاری از فیلم های گدار و تروفو که در بین آثار فاخر موج نو محسوب می شوند به دلیل اختصار در این لیست قرار نگرفته اند. برخی از فیلم های مهم مربوط به این مجموعه به دلیل استفاده بیش از حد از مولفه های جنسی معایر با اهداف تشخیص داده شد و از لیست حذف شدند. با این وجود به نظر می رسد فیلم هایی که در این سیر مشاهدتی انتخاب شده اند، شرایط لازم برای ارائه یک نمای کامل از سینمای موج نوی فرانسه را دارند (نگارنده).

سرژ خوش تیپ، ۱۹۵۸: اولین فیلم بلند نویسندگان نشریه کایه دو سینما توسط کلود شاپرول ساخته شد. وی این فیلم را در یک روستای کوچک ضبط کرد. برخی مولفه های ویژه مانند نگاه مستقیم به دوربین و پرتره شخصی از یک قهرمان خونسرد در این فیلم قابل ملاحظه است.

چهارصد ضربه، ۱۹۵۹: فیلم مشهور فرانسوا تروفو که شاید به عنوان شروع فعالیت جدی موج نو بر روی فیلم های بلند محسوب شود. این فیلم برای تروفو جایزه بهترین کارگردان جشنواره کن و نامزدی در اسکار را به همراه داشت و همین مسئله موجب همکاری پربار و موفق ژان پیر لئو و تروفو شد.

از نفس افتاده، ۱۹۶۰: این فیلم شاهکار گدار و نماینده اصیل موج نوی سینمای فرانسه است. گدار برای این فیلم موفق به دریافت جایزه خرس نقره ای از جشنواره برلین شد. روحیات و رفتار شخصیت میشل با بازی ژان پیر بلوندو در تاریخ سینما ثبت و برای بسیاری از فیلمسازان و بازیگران الهام بخش است.

پاریس متعلق به ماست، ۱۹۶۱: فرآیند ساخت این فیلم به دلایل اقتصادی چندین سال طول کشید؛ اما ژاک ریوت از ساخت آن ناامید و مایوس نشد. این فیلم از دید کارگردانان موج نو بسیار محبوب و مورد ارجاع است. بازی گدار در این فیلم نیز از ویژگی خاص آن محسوب می شود.

جولز و جیم، ۱۹۶۲: این اثر تروفو یکی از موفقیت‌های او در عرصه کارگردانی محسوب می‌شود. نوآوری‌های او در محتوا و ویژگی‌های تکنیکی این فیلم کاملا نمایان است. تنها دو نامزدی جشنواره BAFTA برای این فیلم شاید تا حدودی حاکی از عدم استقبال منتقدان از آن محسوب شود.

گذران زندگی، ۱۹۶۲: در این فیلم گذار از آنا کارینا همسر خود برای ایفای نقش اصلی استفاده می‌کند. گذران زندگی هنرنمایی گذار در استفاده از دوربین و موسیقی را به رخ بینندگان می‌کشد. این فیلم برنده جایزه بهترین فیلم جشنواره فیلم ونیز شد.

شب من نزد مود، ۱۹۶۹: این فیلم یک نمونه خوب از سینمای اریک رومر است که بین سال‌های ۱۹۵۷ و ۱۹۶۳ یعنی در اوج فعالیت موج نو سردبیر نشریه کایه دو سینما بود ه ساخته شده است. دیالوگ در این فیلم از اهمیت بسیاری برخوردار بوده و بحث فلسفی درباره ارتباط عشق، دین و روابط جنسی مطرح می‌شود. این فیلم نامزد کسب دو جایزه اسکار شده است. آسانسوری به چوبه دار، ۱۹۵۸: این فیلم بیشتر متعلق به سبک نوآر است تا ویژگی‌های موج نو را داشته باشد؛ اما به دلیل ارتباط عمیق و دوستانه‌ای که لویی مال با اعضای اصلی موج نو و همکاری با آنها و همچنین دارا بودن برخی از ویژگی‌های سبک موج نو داشته، منجر به گنجاندن این فیلم در مجموعه شد.

۳-۳- عاقبت موج نوی سینما فرانسه

ابراز و بیان عقاید سیاسی یکی از ویژگی‌های بارز و روشن نویسندگان نشریه کایه دو سینما و کارگردانان موج نو فرانسه است. آنان معتقدند کارگردان باید باورها و عقاید خود را در قالب هنر و فیلم بیان کند. به عنوان نمونه فیلم «یک زن شوهردار» حول محوریت یکی از انتقادات کارل مارکس به جهان سرمایه‌داری شکل گرفته او ساخته شد، گذار معتقد است در این فیلم انسان‌ها به مثابه اشیا هستند. در بعضی از فیلم‌های گذار می‌توان گرایش‌های مارکسیستی او را کاملا دید (فیلم «آخر هفته» گذار در سال ۱۹۶۷ بطور علنی طبقه بورژوازی را نشان می‌دهد). در واقع کارگردانان موج نو نسبت به رویدادها و اتفاقات جهان معاصر خود خنثی برخورد نمی‌کردند و با هنر خود کنشگری فعال بودند. مخالفت با جنگ (مخصوصا جنگ ویتنام در نیمه دوم دهه پنجاه) در بسیاری از فیلم‌های موج نو دیده می‌شود (نگارنده).

در اوایل دهه شصت میلادی کارگردانان جدیدی وارد عرصه سینمای فرانسه شدند. هرچند به عنوان نویسندگان اصلی کایه دو سینما محسوب نمی‌شدند، اما فیلم‌های آنان ویژگی‌های لازم برای قرار گرفتن در لیست موج نو بودن را دارا بودند. گروهی از این افراد عبارتند از آنیس وردا (Agnès Varda)، آلن رنه (Alain Resnais) و کریس مارکر (Chris Marker). می‌توان یکی از ویژگی‌های اصلی و منحصر به فرد کارگردانان که در این لیست قرار گرفتن را گرایش سیاسی آنها به سمت جناح چپ بود. بسیاری از مورخ نویسان سینما این گروه را به عنوان لفت بنک (Left Bank) می‌شناسند. دلایل این نامگذاری عبارتند از: اولاً گرایش چپ سیاسی بوده است؛ و دوما اصطلاح لفت بنک به یکی از محلات شهر پاریس گفته می‌شود که معمولا روشنفکران و فلاسفه پارسی برای بحث و گفتگو به آنجا می‌روند. این گروه کارگردانان مسن تر از گروه اصلی موج نو بودند و در بعضی مواضع هنری با آنها اختلاف نظر داشتند؛ اما در کل این دو گروه هم‌رای و طرفدار یکدیگر بودند. نشریه کایه دو سینما در بعضی از مقالات خود به تقدیر از فیلم‌های کارگردانان لفت بنک می‌پردازد و نظریات هنری آنها را تایید می‌کند. از مهمترین نتایج موج نوی فرانسه تاثیرپذیری کارگردانان و هنرمندان دیگر از این تحول هنری است. برخی از کارگردانان آمریکایی، اروپایی و حتی آسیایی تحت تاثیر این حرکت در دهه‌های شصت و هفتاد تصمیم گرفتند سبک جدیدی از فیلم‌سازی را تجربه کنند. کارگردان‌های آمریکایی که تحت تاثیر موج نوی فرانسه بودند با نام Movie Brat خوانده می‌شدند که می‌توان از افراد مشهور و صاحب سبکی همچون استیون اسپیلبرگ و فرانسیس فورد کاپولا و مارتین اسکورسیزی نام برد. در فرانسه نیز هنرمندان جوانی تحت تاثیر این حرکت وارد عرصه فیلمسازی شدند. در بین این افراد می‌توان به آندره تشینه (André Téchiné) برنده جایزه بهترین کارگردان جشنواره کن در سال ۱۹۸۵ اشاره کرد. در ادامه گروه‌های فیلمساز جدیدی با نام‌های «موج نوی نو» یا «علیه موج نو» نیز ظهور کردند؛ اما اتفاقی که در سال ۱۹۸۴ افتاد ضربه بزرگی به بدنه موج نوی سینمای فرانسه وارد کرد. مرگ زود هنگام تروفو در سن ۵۲ سالگی همه را مغبون کرد. او نه تنها کارگردان شناخته شده و معتبری بود (نامزد سه جایزه اسکار، بهترین کارگردان جشنواره کن و بسیاری جوایز و نامزدی‌های دیگر)، بلکه به عنوان نظریه پرداز و چهره سمبلیک این گروه نیز شناخته می‌شد. پس از مرگ تروفو کارگردانان موج نو همچنان به فعالیتشان ادامه دادند، اما فیلم‌های چندان خوبی از آنها دیده نشد. از جمله دلایل این افول بالا رفتن سن این کارگردانان و ورود آنها به عرصه‌های نظری بود (هولمس، ۲۰۰۷).

در نهایت باید گفت مولفه‌هایی که در دهه پنجاه و شصت به عنوان نوآوری محسوب می‌شد، به تدریج وارد سینمای معاصر شد. امروزه دوربین‌های سبک و روی دست، استفاده از فریز فریم، برش پرشی و روایت‌های غیرمعمول و غیراقتباسی رواج بسیاری یافته است. با ورود دوربین‌های نیمه حرفه‌ای و خانگی و سپس موبایل‌ها با دوربین‌های حرفه‌ای، حتی افراد معمولی هم قادر به ساخت فیلم هستند. با توجه به آنچه گفته شد می‌توان «موج نوی سینمای فرانسه» را «جرعه سینمای فرانسه» خواند.

به نظر می رسد جرقه واژه بهتر و جامع تری برای توصیف این حرکت سینمایی است، چرا که این حرکت نوآورانه باعث شکل گیری نوع جدیدی از نگاه به ساخت فیلم شد، اما به خودی خود ادامه پیدا نکرد. دیانا هولمز پروفیسور دانشگاه لیدز انگلستان در این باره می نویسد: «موج نوی سینمای فرانسه حرکتی با عمر کوتاه بود؛ اوج آن معمولاً بین سال های ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۲ خوانده می شود؛ اما تأثیرات آن عمیق و ادامه دار بود (هولمز، ۲۰۰۷). به بیان دیگر موج نو ادامه پیدا نکرد اما توانست شکل جدیدی از سینما را بوجود آورد.

۳-۴- موج نو، آوانگارد و سینمای تجربی

سینمای فرانسه در طول تاریخش، چند دوره پربر در کنکاش های تجربی داشته است. به عنوان مثال دوره ای که از ۱۹۱۷ با نمایش اولین فیلم های آبل گانس (چرخ، ۱۹۲۲)، مارسل لربیه (غیرانسانی، ۱۹۲۴) و ژان اپستین (قلب وفادار، ۱۹۲۳) آغاز شد و سپس کمی بعد با فیلم های سوررئالیستی بونوئل و دالی (سگ اندلسی، ۱۹۲۸ و عصر طلایی، ۱۹۳۰) و نیز مشارکت ژان کوکتو (خون شاعر، ۱۹۳۰) به اوج خود رسید. در طول دهه ی ۱۹۵۰ این گرایش در سینمای لتریستی^۱ ایزودورایزو و موریس لومتر تجسم یافت (یگانه دوست، ۱۳۹۷).

به نحو تناقض آمیزی موج نو، امیال سنت شکنانه ی مهمم کارگردان های خلاق جوان را به ساخت فیلم های بلند داستانی هدایت کرد. سینمای تجربی تمام عیار- که غیرروایی و گاهی غیربازنمایانه است- برای چندینسال ناپدید شد و سپس مجدداً " در اواسط دهه ی ۱۹۶۰ با اولین فیلم های فلیپ گارل (بچه های ناسازگار، در ۱۹۶۴، شقایق نعمانی و ماری اگر یادتان باشد، هر دو در ۱۹۶۷) و نیز مارسل آنون (اکتبر در مادرید، ۱۹۶۵ و تابستان، ۱۹۶۸) و ژان پی یر لاژورناد (اسکتیل باز، ۱۹۶۸ و انتهای رشته کوه پیرنه، ۱۹۷۱) به عرصه بازگشت. با اینکه ژان دانیل پوله کارگردان اولین فیلم موج نو، خط دید (۱۹۶۰)، هرگز پخش کننده ای نیافت، اما در ۱۹۶۳ توانست یک از شاهکارهای سینمای آوانگار، مدیترانه را با صدای خارج از تصویر فلیپ سولرز بسازد. چند سال پس از ۱۹۶۸، بر تعداد آثار این گرایش تجربی افزوده شد. همین امر موجب اصطکاک بیشتر آن ها با سینمای سیاسی شد که مسائل مربوط به سبک و فرم سینمایی برایش اهمیتی چندانی نداشت (یگانه دوست، ۱۳۹۷).

۳-۵- جنبش آوانگارد در سینمای صامت فرانسه

آوانگارد اصطلاحی استعاری است که در نظریه ی هنر و فلسفه ی سیاسی به کار می رود. در زبان فرانسه، آوانگارد به طور تحت اللفظی به معنای طلایه دار ارتش است (مهاجر و همکاران، ۱۳۸۷). این اصطلاح در اصل برای توصیف بخشی از ارتش که در حال پیشروی در میدان نبرد بود، استفاده می شد و امروزه به هر گروهی -به ویژه هنرمندان- گفته می شود که خود را نوآور و جلوتر از اکثریت مردم می داند.

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، خصوصاً در فرانسه با فرناند لژه^۲، مارسل دوشان^۳ و من ری^۴ 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 دریافته اند 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

^۱ *letriste cinema*: جنبش حروف گرای که مهاجر رومانیایی ایزودورایزو ابتدا در ادبیات آغاز کرد، وی از کلمات بدون توجه به معنایشان استفاده می کرد، سپس این جنبش که به نوعی ادامه ی دادائیزم به شمار می آمد به سینما، نقاشی و حتی مطزیه ی سیاسی راه یافت.

^۲ Fernand Leger

^۳ Marcel Duchamp

^۴ Man Ray

فیلم خود شدند و نظریه پردازان فیلم هم پا به وادی فیلم سازی گذاشتند. به گفته ی 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). لویی دلوک رهبر جنبش آوانگاردیسم و به عنوان پدر نقد سینمایی در فرانسه مشهور است. دلوک برای جنبش سینمای آوانگارد فرانسه، از الگوهایی که در اروپای شمالی و سوئد در فیلم های کارگردان هایی چون ویکتور شوستر و موریس استیبلر استفاده می شد تاکید داشت. وی فیلمنامه نویسی و تدوین گری ماهره بود. دو فیلم معروف او «تب» (۱۹۲۱) و «زنی از ناکجاآباد» (۱۹۲۲) نام دارد. از روی یکی از فیلم نامه های او نیز نخستین سینماگر زن، خانم ژرمن دولاک، فیلم «جشن اسپانیایی» را در سال ۱۹۲۰ ساخته است. دلوک دست کم هفت سال پیش از ایزنشتین به تفکر و اندیشه در مبانی نظری و زیبایی شناسی سینما پرداخت و مجله ای به نام «سینما» را منتشر کرد (نگارنده). دلوک با آنچه که سنت و استاندارد و سواستفاده از تئاتر در سینما، به اصطلاح فیلم های تئاتری یا «فیلم هنری» در سال های ۱۹۱۸ و ۱۹۱۹ سینمای فرانسه اکران های تجاری می شد مخالف بود.

وی در سال ۱۹۱۹ اصطلاح ابداعی سینه^۱ را به معنای فیلم ساز مولف، مبتکر و صاحب سبک رواج داد. معروف ترین اثر تئوریک دلوک که درباره نظریه های سینمایی نوشته شده کتاب «فتوژنی» است. دلوک با ارائه نظریاتش فیلم سازان جوانی را که هر یک از آنها چندی بعد به صورت چهره های شاخص سبک امپرسیونیسم در سینمای آوانگارد فرانسه درآمدند به خود جلب کرد. فیلم سازانی چون ابل گانس، ژرمن دولاک، ژان اپشتاین و مارسل لربیه. وی سینما را شعری تصویری می دانست که رابطه بصری بین الگوهای ریتمیک اشیا، آدم ها و حرکات را در لحظات زودگذر نشان می دهد (نگارنده).

آوانگاردیسم در دهه ی بیست و دهه ی شصت اتفاق افتاد که اولی منجر به بوجود آمدن سینمای 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 کلاسیک هالیوودی نفی می شود و داستان پردازی و قهرمان پروری راه از ادبیات و تئاتر به سینما آمده بود تقسیم 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 معمولاً فضایی ضد درام، ضد قصه و کلیشه های آن بوجود می آورد. تا دهه ی 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 گیرند و در مقابل سینمای دراماتیک و داستانی قرار می گیرند (حقیری، ۱۳۹۴).

شماری از تقاسیر 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 صحنه و تأکید می گذارد. به معنای دقیق کلمه، آوانگاردیسم به طرز 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 ی هنر ۲ را نهادینه می کند؛ آوانگاردیسم نهاد های هنری را بر این اساس بریاد 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 صحنه 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 مروج 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 دنیا ی هنر؛ آنان در زندگی یومیه نیز خواهان تغییر به میانجی امکانات هنری اند. به این مفهوم، جنبش های آوانگارد اساساً سیاسی و آنارشستی اند (روزبهای، ۱۳۹۹).

1. Cineaste

2. art quart

۴- جنبش امپرسیونیسم

یکی از مهم ترین جنبش هنری در قرن بیستم جنبش امپرسیونیسم است. امپرسیونیسم مکتبی با برنامه و اصول معین نبود، بلکه تشکل آزادانه هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضه مستقل آثارشان در کنار هم قرار گرفتند. امپرسیونیسم صرفاً یک سبک نقاشی و یا فیلمسازی نبود بلکه یک رویکرد نوین به هنر و زندگی بود. امپرسیونیست ها بیان تصویری لحظه ها و رسیدن به افکار و احساسات موجود ولی نادیدنی را مهمترین دستاورد در مقابل پایداری هنر کلاسیک می دانستند. از این رو آنها را شاعران سینما می خوانند. فیلمسازان امپرسیونیسم کمتر به روایت سینمایی اهمیت قایل می شدند و بیشتر به دنبال بازنمایی تصورات ذهنی و تخیلات و رویاهای کاراکترها در قالب فیلم بودند. در فیلم های آن ها شیفتگی به زیبایی ها و جلوه های بصری و کندوکاو روانشناختی درونی شخصیت ها کاملاً مشهود بود.

از آنجا که در سال های جنگ جهانی اول تولید فیلم در فرانسه افت کرده بود، پس از جنگ بخش اعظم فیلم های روی پرده در فرانسه توسط هالیوود اشغال شده بود. در سال های پس از جنگ دو شرکت فیلمسازی فرانسه یعنی پاته و گومون، برای مقابله با تولیدات هالیوودی به دنبال بدیلی برای سینمای آمریکا می گشتند و از این رو امپرسیونیست ها و جنبش آوانگارد سینمایی در فرانسه فرصت مطلوبی برای جذب سرمایه پیدا کردند. بسیاری از کارگردان هایی که نقش محوری در جنبش امپرسیونیستی بازی کردند (آبل گانس، مارسل لربیه، ژرمن دولاک و ژان اپستاین) نخستین فیلم های خود را برای شرکت های فیلمسازی بزرگ ساختند (صافاریان، ۱۳۸۸).

در فاصله بین سال های ۱۹۱۸ تا ۱۹۲۷، سینمای صامت فرانسه به عنوان یکی از مهمترین جنبش های 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 ون گوگ آغاز شد. هنری که همانند عکاسی، هدف اولیه اش ثبت لحظه ها بود اما خیلی زود از واقع گرایی و ثبت واقعیت محض فراتر رفت و با ذهنی گرایی در آمیخت و از قید و بند تقلید از طبیعت و کمال گرایی کلاسیسیم رهایی پیدا کرد. امپرسیونیسم در واقع، بیانگر دریافت ذهنی هنرمند از طبیعت و واقعیت بود؛ زیرا پیش از امپرسیونیسم، هنر در پی ثبت واقعیت محض بود و سعی داشت پیکره ها و اشیاء را با دقت و با حفظ جزئیات کامل ثبت و نشان دهد (جاهد، ۱۳۹۹).

خیلی سریع پیوند امپرسیونیسم با سینما رقم خورد و سینماگرانی چون لویی دلوک، ژرمن دولاک، ژان اپستاین، ریچو تئو کاندو، رنه کلر، ابل گانس و لئون موسینیاک که همگی با تفاوت هایی در سبک و نگاه، اعضای این جنبش بودند، با رویکردی کاملاً تجربی و آوانگارد، به ساختن فیلم پرداختند. آنها در کتاب ها و مقالات خود به معرفی و تشریح تئوری امپرسیونیستی فیلم پرداختند و همانند آوانگارد های سینمایی دیگر به جستجوی سینمای خالص و ناب برآمدند. در مکتب آوانگارد، الگوی فیلمسازی واحد و منحصر بفردی وجود ندارد. سینماگران امپرسیونیست هم همانند سورئالیست ها و دادائیست ها، اگر چه به فلسفه و اصول زیبایی شناسی مشترکی معتقد بودند اما هر کدام شیوه و سبک خاص و منحصر بفردی در فیلمسازی خود داشتند.

در کنفرانس لیون در سال ۱۹۹۵، دوباک و تی پرو فرمو، در بیانیه ای که ارائه دادند، از فرانسه دهه بیست به عنوان دوره ای از «سینه فیلیای آغازین» یاد می کنند. دوره ای که به گفته کریستین کیشلی در کتاب «سینه فیلیا و تاریخ»، «جنبشی شکوفان در عرصه فرهنگ فیلم را به خود دید که شمه ای از آنچه در راه بود، منتها برای چندین دهه بعد را نشان می داد.» (نصراله زاده، ۱۳۹۶).

اساس نظریات امپرسیونیستی را نظریات ریچو تئو کاندو نظریه پرداز فرانسوی شکل داد. کاندو در سال ۱۹۱۱ بیانیه ای تولید هنر ششم را در فرانسه منتشر کرد که در این بیانیه دو بحث مهم در حوزه ی نظریه سینمایی مطرح شد؛ یکی بحث پیرامون واقع گرایی و رئالیسم سینمایی و دیگری در باب سینمای مبتنی بر فرم و ریتم که هدفش بازنمایی صرف واقعیت نیست (استم، ۱۳۸۳).

لویی دلوک، ژان اپستاین، آبل گانس و ژرمن دولاک نظریه پرداز فیلمسازانی بودند که در کتاب ها و مقالاتشان به تبیین نظریه امپرسیونیستی سینما پرداختند و بعد ها در کنار دیگر آوانگارد های سینمایی به دنبال آفرینش سینمای ناب بودند. در ابتدا آنان همچون نخستین نظریه پردازان سینمایی (ویچل لندزی و هوگو مانستربرگ از این دست بودند)، سعی داشتند به سینما مقام یک هنر را اعطا کنند. اینان سینما را از این رو که آشفتنگی و بی مفهومی دنیا را به ریتم و ساختار مستقلاً بدل می کند با سایر هنر ها برابر می دانستند. امپرسیونیست ها در درجه ای بالاتر سینما را هنری مستقل معرفی کردند. این جنبش، موسیقی، شعر و مهم تر از همه دنیای تخیل را بخشی از عناصر تجربه سینمایی به شمار می آورد. لویی دلوک از سینما به عنوان تنها هنر به واقع مدرن یاد کرده است، زیرا از فناوری ای برای استیلیزه کردن زندگی واقعی استفاده می کند. ژرمن دولاک سینما را به «سمفونی دیداری» تشبیه کرده است و آبل گانس در هنر سینما توگرافی اعلام کرد «زمانه ی تصویر از راه رسیده است». از دید گانس سینما به انسان ها نوعی آگاهی زیبایی شناسی دیداری جدید عطا می کند: تماشاگران «با چشم هاشان خواهند شنید» (استم، ۱۳۸۳).

امپرسیونیست ها که از اولین مدرنیست های هنری بودند، در تقابلی با رئالیست ها، محصول هنر را واقعیت صرف نمی دانستند. آنان معتقد بودند که هنر تجربه ای شخصی از سوی هنرمند می آفریند و این تجربه احساساتی در درون تماشاگر را برمی انگیزاند. این احساسات نه از راه مستقیم بلکه از طریق بیدار کردن عواطف و احساسات با اشاره غیر مستقیم بیان می شوند. در واقع آثار هنری احساسات فرار، یا امپرسیون های، تولید می کنند. در سال ۱۹۲۰ این نگرش به هنر نسبتاً کهنه می نمود، زیرا در زیبایی

شناسی رمانتیک و سمبلیک سده ی نوزدهم ریشه داشت. دلوک تلاش داشت تصور خود را از این هنر جدید در واژه عرفانی «فتوژنی» خلاصه کند (تامپسن، ۱۳۸۸).

فتوژنی کیفیتی ویژه سینماست که به تنهایی جهان و بشریت را در حرکتی ساده دگرگون می کند. لویی دلوک در حوالی سال ۱۹۱۸ این اصطلاح را به کار برد. وی فتوژنی را کیفیتی می دانست که یک نمای سینمایی را از شی اصلی که از آن فیلم گرفته می شود متمایز می سازد (دادلی، ۱۳۸۷). او معتقد بود که فرایند فیلمبرداری از واقعیت، ادراکات تازه ای برای تماشاگر فراهم می کند که با دریافت او از واقعیت متفاوت است. دلوک فتوژنی را قاعده‌ی سینما و اپستاین آن را ناب‌ترین شکل سینما نامیده است: «با مفهوم فتوژنی ایده‌ی 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 مجسمه سازی. فتوژنی جز منحصر به فرد این هنر است». اپستاین در جایی دیگر فتوژنی را این گونه تعریف کرده است: «جنبه ای از اشیاء، موجودات یا افراد که شخصیت اخلاقی شان با بازتولید فیلمی ارتقا می یابد» (استم، ۱۳۸۳). دمیتری کیرسانف دیگر فیلمساز امپرسیونیست می نویسد: «هر چیزی که در این جهان هستی دارد، بر پرده سینما هستی دیگری را می شناسد» (تامپسن، ۱۳۸۸).

در واقع فتوژنی توسط خصوصیات دوربین فیلمبرداری ایجاد می شود به این گونه که قاب بندی اشیا را از محیط شان جدا می کند، فیلم سیاه و سفید صامت ظاهر و ارتباط تصویر با واقعیت را متحول می کند و جلوه های بصری تغییر شکل بیشتری را بر تولید سینمایی وارد می سازد. از این رو امپرسیونیست ها معتقد بودند که سینما با این ویژگی ها دسترسی ما به دنیایی ورای تجربه ی روزمره را فراهم می آورد.

۴-۱- مولفه های سبکی

سبک فیلم های امپرسیونیستی تا حدودی از اعتقادات کارگردان های این مکتب به سینما به عنوان شکلی هنری سرچشمه می گیرد. در فیلم های امپرسیونیستی عموماً تکنیک برای انتقال ذهنیت و عواطف شخصیت ها به کار برده می شد. این شامل تصویرهای روانی مانند خاطرات، تخیلات، رویاها، توهمات، نماهای نقطه نظر اپتیکی (POV) و دریافت رویدادها از سوی شخصیت ها بدون استفاده از نماهای نقطه نظر است. هرچند در همه ی کشورهای دیگر هم فیلم ها از تمهیداتی مانند سوپرایمپوز برای نشان دادن افکار و احساسات آدمی بهره می جستند، اما امپرسیونیست ها در این جهت بسیار جلوتر رفتند (تامپسن، ۱۳۸۸).

میزانسن: چون امپرسیونیست ها بیشتر به اثرات کار دوربین و تدوین بر موضوعی که از آن فیلمبرداری می کردند علاقه داشتند، بخش کوچکی از تمایزات این مکتب به حوزه میزانسن مربوط می شود و از این لحاظ در نقطه مقابل جنبشی که همزمان با آن ها در آلمان شکل گرفته بود یعنی اکسپرسیونیست ها جای می گیرند (تامپسن، ۱۳۸۸).

صحنه: امپرسیونیست ها با به کارگیری دکورهای مدرنیستی و فیلمبرداری در محل های واقعی سعی داشتند صحنه ها و مکان های چشمگیری برای فیلم هایشان برگزینند. از آن جا که امکانات و وسعت استودیوهای فرانسوی با همتایان آمریکایی و آلمانی شان قابل مقایسه نبود، فیلمسازان فرانسوی بیش از فیلمسازان دیگر کشورها به سراغ محل های واقعی برای فیلمبرداری می رفتند. از این رو بناهای تاریخی فرانسه در بسیاری از فیلم های صامت فرانسوی دیده می شوند. بدین سان فیلمسازان فرانسوی دهه ۱۹۲۰ با فیلمبرداری در طبیعت و روستاهای فرانسوی، نقصان یاد شده را به مزیت کارشان تبدیل کردند (تامپسن، ۱۳۸۸).

بازیگری: چون امپرسیونیست ها معتقد بودند که فیلم ها برای پرهیز از کیفیت تئاتری باید از بازی های ناتورالیستی بهره بگیرند، بازیگری در بیشتر فیلم های امپرسیونیستی با خویشتنداری چشمگیری همراه است (تامپسن، ۱۳۸۸).

نور پردازی: امپرسیونیست ها علاقه مند بودند اشیا را چنان نورپردازی کنند که فتوژنی آن ها حتی الامکان افزایش یابد. کار با دوربین و قاب بندی: امپرسیونیست ها سخت به ارتقاء فتوژنی فیلم هایشان علاقه مند بودند. از این رو در زمینه ی کار با دوربین بسیار پیشرو بودند و علاقه زیادی به نوآوری های تکنیکی در زمینه کار با دوربین و استفاده از جلوه های نوری نظیر سوپرایمپوز داشتند. ممکن بود استفاده از این تمهیدات در جهت تاثیرگذارتر کردن و چشم نواز کردن تصویر سینمایی باشد اما از آنجا که امپرسیونیست ها از هیچ کوششی برای نقب زدن به دنیای درونی کاراکترهای فیلم هایشان دریغ نمی کردند، در بیشتر اوقات منظور از به کارگیری حقه های نوری انتقال احساسات ملموس شخصیت ها بود. به طور مثال درهم آمیزی تصاویر ممکن بود افکار، عواطف یا خاطرات شخصیت را بیان کند. فیلمبرداری از درون آینه انحنادار نیز راهی بود برای آن که تصویر سینمایی را از شکل طبیعی آن خارج کنند و به طور مثال از این تصویر از ریخت افتاده به عنوان نمای نقطه نظر استفاده کنند. همچنین از فوکوس خارج کردن دوربین و تار کردن تصویر می توانست بر حالت درونی شخصیت فیلم دلالت کند. قاب بندی نما نیز می توانست نقطه دید خاص یا وضعیت درونی ویژه کاراکتر را به مخاطب القا کند. آبل گانس در فیلم ناپلئون با استفاده از سه دوربین سکانس هایی از فیلم را به صورت عریض فیلمبرداری کرد. این قطع که خود آن را سه لته ای می نامید، از اولین نمونه های پرده عریض در

تاریخ سینما به شمار می رود. گانس از این جلوه برای ارائه یک چشم انداز وسیع و همچنین ایجاد روایت مازوی و قرار دادن سه تصویر مجزا استفاده کرد. وی همچنین در فیلم چرخ ماسک های گوناگون دایره ای و بیضی شکل به کار برد (تامپسن، ۱۳۸۹).

تدوین: در مکتب امپرسیونیست فرانسه روایت اغلب نسبت به تدوین ریتمیک محض اولویت دوم را داشت (تامپسن، ۱۳۸۹). در سال ۱۹۲۳ دو فیلم چرخ ساخته ی ابل گانس و قلب وفادار اثر ژان اپستاین به نمایش درآمدند که برای بیان وضعیت روحی شخصیت فیلم از تدوین بسیار سریع استفاده کرده بودند. این نوع تدوین که به سرعت به یکی از علائم مشخصه فیلم های امپرسیونیستی بدل شد، با استفاده از نماهای کوتاه بعضاً تک فریم، سعی داشت تا احساسات و هیجانانگیز کاراکتر را مخصوصاً در نقاط اوج داستان به مخاطب منتقل کند. به طور مثال در فیلم چرخ سکانسی وجود دارد که در آن حالات عصبی و هیجان شخصیت فیلم با تدوین سریع همراه می شود و در این سکانس از نماهایی استفاده شده است که کمتر از یک ثانیه بر روی پرده می ماند. اینجا احساسات و درونیات کاراکتر کمتر از طریق بازی و بیشتر به کمک تدوین تند و ضرباهنگین به تصویر کشیده می شود. در فیلم چرخ صحنه ای وجود دارد که نخستین مورد شناخته شده ی کاربرد نماهای تک فریم در تاریخ سینماست. امپرسیونیست ها با استفاده از تدوین تند کمابیش به سبک ریتمیک که در نوشته هایشان خواستار آن شده بودند رسیدند (تامپسن، ۱۳۸۸).

۴-۲- مولفه های تماتیک

تمهیدات سبکی امپرسیونیست ها به نحو حیرت انگیزی نو و ابتکاری، اما بیشتر روایت های آن ها روایت های متعارف بودند. روایت و طرح داستانی اکثر فیلم های امپرسیونیستی به گونه ای بود که در آن قهرمان فیلم طی سلسله ای از حوادث به موقعیتی دچار می شود که این موقعیت ها بستری برای استفاده از تمهیدات سبکی و بیان احساسات و درونیات کاراکتر را مهیا می کند؛ در این موقعیت ممکن است شاهد تعدادی فلاش بک باشیم یا تصاویری از تخیلات، رویاها یا توهومات او را نظاره کنیم. شخصیت های فیلم های امپرسیونیستی مست می کنند، کور می شوند یا در معرض خودکشی و مرگ قرار می گیرند و تمام این ها از طریق تکنیک های سبکی مناسب و ارائه تصاویر مسحورکننده به شکلی تاثیرگذار به تصویر برگردانده می شود. آکسیون معمولاً به شیوه ای متعارف پیش می رود و از صحنه هایی تشکیل شده است که طی آن بیننده فرصت کافی برای تأمل بر روی واکنش ها و اوضاع روحی شخصیت ها پیدا می کند. در نتیجه روایت های فیلم های امپرسیونیستی به مقدار زیادی به انگیزش های روانی شخصیت ها متکی اند. در اینجا هم چون روایت های کلاسیک، علت ها و معلول ها الگوی بسط فرمال فیلم را به وجود می آورند، اما علت ها بیشتر از خصوصیات و دلمشغولی ژرمن دولاک کسانی را که سنگ روایت را بر سینه می زنند به «خطایی جنایتکارانه» متهم کرد. ژان اپستاین داستان های سینمایی را دروغ می خواند و معتقد بود: «داستانی در کار نیست، هرگز داستانی در کار نبوده است؛ فقط موقعیت هایی هست بی سر و ته، بی هیچ آغاز و میانه و انجامی». آینه سه بر اثر ژان اپستاین یکی از متهورانه ترین فیلم های جنبش امپرسیونیستی، طرح داستانی پیچیده و مبهمی خلق می کند. سه زن بسیار متفاوت روابط خود را با مرد واحدی توصیف می کنند و قصه های آن ها تصویر متناقضی از این مرد ترسیم می کند. در این روایت راشومون وار، تقریباً تمامی روایت از صافی مشاهدات این سه زن می گذرد و مشاهده مستقیم مرد در سکانس پایانی فیلم، چیز زیادی درباره او برای ما روشن نمی کند (تامپسن، ۱۳۸۸).

۴-۳- ویژگی های کلیدی سینمای امپرسیونیسم

- مخالفت با فیلم برداری تئاتری
- علاقه به دنیای ذهنی شخصیت ها
- بی علاقه به شیوه بیان داستانی و نمود خط داستانی کم رنگ
- شیفتگی به زیبایی شناسی و علاقه به کندوکاوهای روانشناختی
- استفاده از ریتم تند شونده
- بازنمایی روایت از ذهنیت کاراکترها
- استفاده از فلاش بک برای نشان دادن خاطرات
- تأکید بر کنش درونی بجای رفتار جسمانی خارجی
- خط کم رنگ داستانی
- عدم وابستگی به میزانسن
- تأثیر پذیری از نقاشی های امپرسیونیستی با ارائه تصاویر شاعرانه و غم انگیز
- دخل تصرف بسیار در زمان

- سینما باید ناب باشد و وام دار تیاتر و ادبیات نباشد (دفاع از سینمای ناب به ویژه بهره‌گیری از تصویر) و سینما نباید از روایت‌های نمایشی (تئاتری) یا ادبی تقلید کند
- تاکید بر نشان دادن رویاها و خیالات
- استفاده کارکردی از دوربین و تکنیک‌های سینمایی (سوپرایمپوز، آیریس، ماسکه کردن، فلاش بک، نمای نقطه نظر و استفاده از آینه‌های محدب و انواع فیلترها
- تشابه سینما با موسیقی انگیزش‌کاو در تدوین آهنگین
- توجه به مفهوم فوتوژنی
- امپرسیونیسم برخلاف اکسپرسیونیسم بر تدوین و سینما توگرافی تاکید دارد اما سینمای اکسپرسیونیسم به شدت وابسته به میزانسن است.

۴-۴- مهمترین فیلم‌های جنبش امپرسیونیسم

- ۱۹۱۸: سمفونی دهم به کارگردانی آبل گانس
- ۱۹۱۹: متهم می‌کنم ساخته آبل گانس / رز-فرانس ساخته مارسل لربیه
- ۱۹۲۰: کارناوال حقایق اثر مارسل لربیه / مرد دریای باز به کارگردانی مارسل لربیه
- ۱۹۲۱: تب ساخته لویی دلوک / الدورادو ساخته مارسل لربیه
- ۱۹۲۲: زنی از هیچ‌جا ساخته لویی دلوک / چرخ ساخته آبل گانس
- ۱۹۲۳: مسافرخانه سرخ اثر ژان اپستاین / قلب وفادار ساخته ژان اپستاین / بچه کوچک به کارگردانی مارسل لربیه / فروشنده لذت ساخته ژاک کاتلین / دون ژوان و فاوست اثر مارسل لربیه / اجاق سوزان به کارگردانی ایوان موسژوئین و الکساندر ولکوف / مادام بوده خندان اثر ژرمن دولاک
- ۱۹۲۴: نمایش ترسناک کار ژاک کاتلین / موجود غیر انسانی ساخته مارسل لربیه / نیورنر زیبا اثر ژان اپستاین / کاترین ساخته البرت دیدونه / کین ساخته الکساندر ولکوف / سیل ساخته لویی دلوک / ریشخند سرنوشت اثر دمیتری کیرسائف
- ۱۹۲۵: وستر ساخته ژان اپستاین / مرحوم ماتیس پاسکال اثر مارسل لربیه / دختر آب ساخته ژان رنوار / چهره‌های کودکان اثر ژاک فدر
- ۱۹۲۶: گریبیش اثر ژاک فدر / منیل مونتان اثر دمیتری کیرسائف
- ۱۹۲۷: شش و نیم در یازده اثر ژان اپستاین / آینه سه بر به کارگردانی ژان اپستاین / ناپلئون ساخته آبل گانس
- ۱۹۲۸: مه پاییزی اثر دمیتری کیرسائف / سقوط خاندان آشر اثر ژان اپستاین / دخترک کبریت فروش ساخته ژان رنوار
- ۱۹۲۹: پول به کارگردانی مارسل لربیه / پایان زمین اثر ژان اپستاین

۴-۵- پایان امپرسیونیسم فرانسه

از سه جنبش فیلمسازی اروپایی که در دهه ۱۹۲۰ همزمان شکل گرفتند، عبارتند از: امپرسیونیسم فرانسه، اکسپرسیونیسم آلمان و مونتاز شوروی. هرچند مدت زمان ماندگاری امپرسیونیسم فرانسه از همه بیشتر بود. ولی در اواخر دهه بیست چندین عامل به سقوط این جنبش کمک کرد. در اواخر دهه بیست اهداف فیلمسازان امپرسیونیست از یکدیگر فاصله گرفتند و عده‌ای از آنان به فیلمسازی در سبک‌های دیگری گرایش پیدا کردند و علاقه مند شدند.

۵- پیشینه تحقیق

با توجه به موضوع مقاله در سه بخش پیشینه مقاله علمی که در سه مورد با هم نگارش شده باشد یافت نشد و حتی در مورد بعضی جنبش‌ها پیشینه خیلی قدیمی است. لذا از هر جنبش به یک مورد اشاره می‌شود. کلاته ساداتی و همکاران (۱۳۹۷) در تحقیقی تحت عنوان ذائقه آوانگارد و تمایز گرای فرهنگی؛ نظریه‌ای زمینه‌ای در بین جوانان شهر تهران پرداختند. مصرف فیلم‌های آوانگارد کارکردهای گوناگونی در مناسبات اجتماعی دارد. هدف پژوهش حاضر کشف درک و تجربه‌ی مصرف این نوع فیلم‌ها در نزد جوانان ۲۵ تا ۴۰ ساله شهر تهران در سال ۱۳۹۷ است. روش پژوهش از نوع نظریه‌ی زمینه‌ای کیفی است که در سال ۱۳۹۷ انجام شد و در آن از نظریه‌ی زمینه‌ای اشتروس و کوربین (۲۰۰۶) استفاده شده است. داده‌ها از طریق مصاحبه با پانزده نفر و به شیوه‌ی نمونه‌گیری هدفمند جمع‌آوری شد. برای تجزیه و تحلیل داده‌ها 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 ی مصرف فیلم آوانگارد ندارد. بنابراین، ذائقه ی فیلم آوانگارد نوعی منازعه ی قدرت در میدان فرهنگی جامعه برای شکل گیری تمایز است. به طور کلی، 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 ی 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.

خامنه ای پور (۱۳۶۸) در تحقیقی تحت عنوان سینمای امپرسیونیسم فرانسه پرداخت. امپرسیونیسم به عنوان سبکی در نقاشی اواخر قرن نوزدهم در فرانسه ظهور کرد. این سبک عکس العملی است نسبت به سبک رومانیسم و هنرآکادمیک که در آن زمان متداول بود؛ اما بعد به عنوان یک تکنیک سینمایی، ویژگی امپرسیونیسم عبارت از ساختن یک سکانس است از طریق نماهای کوتاه و متوالی. این نماها اغلب بدون آن که به یکدیگر مربوط باشند، پشت سر یکدیگر جریان می یابند. لویی دولوک، ژرمن دولاک، مارسل لریبه، آبل گانس و به دنبال آن ژان ایشتاین را شاید بتوان از پیروان سبک امپرسیونیسم دانست.

یگانه دوست (۱۳۹۷) در ترجمه کتاب موج نوی فرانسه یک مکتب هنری به نویسندگی میشل ماری پرداخته است. در دهه ۵۰ میلادی جریان جدیدی در سینمای فرانسه شکل گرفت که در آن فیلمسازان، سینمای پیشین فرانسه را دگرگون کرده و سبکی نو در ساخت فیلم ایجاد کردند. این جریان توسط چند تن از منتقدان جوانی که در مجله کایه دوسینما می نوشتند آغاز شد و به دیگر کشورهای جهان سرایت کرد. به این جریان موج نوی سینمای فرانسه گفته می شود که در آن فیلمسازان جوانی که از منتقدان در مجله کایه دوسینما بودند، به سینمای فرانسه آن زمان که بیشتر آثاری اقتباسی بود معترض بوده و نقدهای تند و تیزی نسبت به آن ها می نوشتند. آن ها وارد عرصه فیلمسازی شده و از قواعد فیلمسازی پیشین خود هم از نظر تصویری و هم از نظر روایی روی گردان شده و تنها برشی از زندگی را در فیلم های شان نشان دادند. از پیشتازان این جریان می توان به فرانسواتروفوا با فیلم چهارصد ضربه و ژان لوک گدار با فیلم از نفس افتاده اشاره کرد. موج نو تلاش می کرد تا از سبک و سوژه های متفاوت در ساخت فیلم استفاده کند. موج نوی فرانسه حیات تازه ای به سینمای این کشور داد. میشل ماری استاد مطالعات سینما، آثاری درباره تاریخ سینما و زیباشناسی تألیف کرده است که کتاب موج نوی فرانسه؛ یک مکتب هنری یکی از آثار اوست.

۶- روش تحقیق

در این مقاله، با روش اسنادی و رویکرد توصیفی-تحلیلی، به تحلیل جنبش های تأثیرگذار در سینمای فرانسه 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 رسمی این مجموعه منتشر شده و در دسترس عموم قرار گرفته اند.

۷- یافته ها

جنبش موج نو قطعا یکی از مشهورترین جنبش ها در تاریخ سینماست. موج نو اصطلاحی که توسط سینماگران فرانسوی بیان و از اوایل دهه ۱۹۵۰ آغاز شد. جنبشی که در سال ۱۹۶۲ به اوج خود رسید. بیشترین توجه فیلمسازان این جریان، دست یافتن به سبک شخصی است. موج نوهایی که از ساختارهای سنتی سینمایی به ستوه آمده و به دنبال خلاقیت و نوآوری در آثار خود بودند. در این راه به تعاریف سنتی توجه چندانی نداشته و دیدگاه های اگزیستانسیالیستی (اصالت وجود بشر) در این آثار جایگاه ویژه و خاصی داشت. فیلمسازان به لحاظ تکنیکی به شیوه هایی ساده چون استفاده از دوربین روی دست، فرایندهای تدوینی ساده، ارجاع به کنایات تعریف شده و آثار فیلمسازان قبلی گرایش داشتند و از ویژگی های نظری مورد قبول آنها پوچگرایی بود.

جنبش سینمای آوانگارد، سینمایی است که به لحاظ شکل و فرم دارای نوآوری هایی بوده که چندان از قواعد و اصول شناخته شده پیروی نمی کند. فیلم سازان آوانگارد دریافته اند 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.

جنبش امپرسیونیسم در بین کارگردانان سینما مکتبی با برنامه و اصول معین نبود، بلکه تشکل آزادانه هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضه مستقل آثارشان در کنار هم قرار گرفتند. امپرسیونیسم صرفا یک سبک نقاشی و یا فیلمسازی نبود بلکه یک

رویگرد نوین به هنر و زندگی بود. امپرسیونیست‌ها بیان تصویری لحظه‌ها و رسیدن به افکار و احساسات موجود ولی نادیدنی را مهمترین دستاورد در مقابل پایداری هنر کلاسیک می‌دانستند. از این رو آنها را شاعران سینما می‌خوانند. فیلمسازان امپرسیونیسم کمتر به روایت سینمایی اهمیت قایل می‌شدند و بیشتر به دنبال بازنمایی تصورات ذهنی و تخیلات و رویاهای کاراکترها در قالب فیلم بودند. در فیلم‌های آن‌ها شیفتگی به زیبایی‌ها و جلوه‌های بصری و کندوکاو روانشناختی درونی شخصیت‌ها کاملاً مشهود بود.

۸- نتیجه گیری

از زمان تولد و ظهور سینما، هدف فیلم‌سازان ثبت وقایع و واقعیت‌ها بود؛ اما با گذشت زمان و سپری شدن دوره‌های تاریخی، دیدگاه‌های مختلفی بوجود آمد. سبک‌ها، نظریه‌ها و گونه‌های فیلم‌سازی بوجود آمد. بامرور تاریخ سینمای جهان بخصوص سینمای فرانسه که تاثیرگذاری بسیاری بر سینمای جهان داشته است. می‌توان تغییرات را با ظهور جنبش‌های متعددی در صنعت سینما مشاهده کرد. با بررسی شکل‌گیری مهمترین و تاثیرگذارترین جنبش‌های سینمایی که در فرانسه رخ داده و بر سینمای اقصی نقاط جهان تاثیر داشته است نتیجه می‌گیریم که با تغییر نسل کارگردانان در سینما جنبش‌ها نیز خاتمه یافته‌اند؛ اما همچنان تاثیرات جنبش‌ها در دیدگاه کارگردانان قابل مشاهده است.

منابع

۱. آندرو، دادلی. (۱۳۸۷). تئوری‌های اساسی فیلم. ترجمه‌ی مسعود مدنی. انتشارات رهروان پویش
۲. استم، رابرت. (۱۳۸۳). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم. ترجمه‌ی گروه مترجمان به کوشش: احسان نوروزی. انتشارات سوره مهر
۳. تامپسن، کریستین. (۱۳۸۹). هنر سینما. ترجمه‌ی فتاح محمدی. مرکز
۴. جاهد، پرویز. (۱۳۹۹). فتوژنی و آوانگاردیسم در سینمای امپرسیونیستی فرانسه، سایت سینما چشم
۵. حقیری، عبدالرضا. (۱۳۹۴). سبک در سینما، تهران، انتشارات تریتا
۶. خامنه‌ای پور، فریدون. (۱۳۶۸). سینمای امپرسیونیسم فرانسه، فصلنامه هنر، شماره ۱۷
۷. سینه فیلیا و تاریخ، کریستین کیثلی، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. نشر بیدگل
۸. کریستین کیثلی. (۱۳۹۶). سینه فیلیا و تاریخ، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. نشر بیدگل
۹. کلاته ساداتی، احمد؛ رضوی، عسل السادات؛ روزی طلب، حمیده. (۱۳۹۷). ذات‌ه آوانگارد و تمایز‌گرایی فرهنگی؛ نظریه‌ای زمینه‌ای در بین جوانان شهر تهران، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره دوم، صص ۷۴-۳۹
۱۰. ماری، میشل. (۱۳۹۷). موج نوی فرانسه یک مکتب هنری، ترجمه‌ی محمدرضا یگانه دوست، تهران، نشر بیدگل
۱۱. هیوارد، سوزان. (۱۳۸۸). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمه‌ی فتاح محمدی. نشر هزاره‌ی سوم
12. Diana Holmes, (2007). Sex, Gender and Auteurism: The French New Wave and Hollywood. In: Cooke P. (eds) World Cinema's 'Dialogues' with Hollywood. Palgrave Macmillan, p.154.
13. Reekie, D (2007). Subversion: The GH₆QLWLYH history of underground cinema /RQGRQ DOOÄRZHU