

## واکاوی تاریخی شکل‌گیری و گسترش سینمای تجربی براساس ویژگی‌های آن

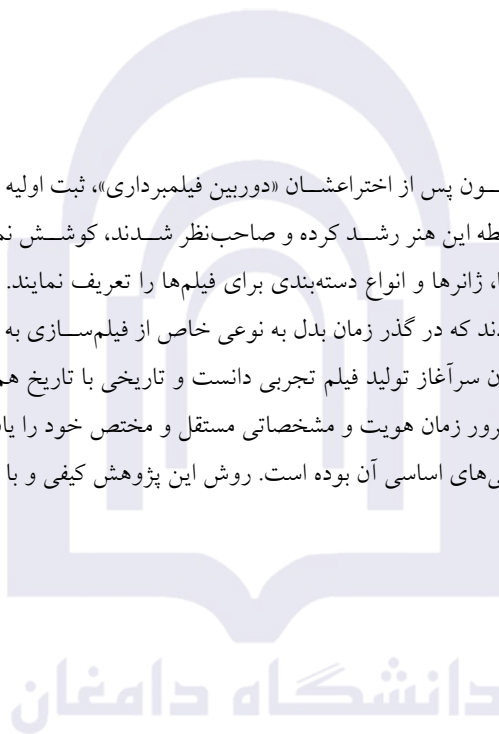
دکتر ادهم زرغام \*

پیام زین‌العابدینی \*\*

الهام میرکمالی \*\*\*

### چکیده

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 فیلم تجربی شد. با وجود اینکه همان تجربیات ابتدایی سینما را می‌توان سرآغاز تولید فیلم تجربی دانست و تاریخی با تاریخ هم‌ارز 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.



واژگان کلیدی: سینما، سینمای تجربی، رسانه، آوانگارد

\* استادیار دانشگاه تهران [azargham@ut.ac.ir](mailto:azargham@ut.ac.ir)

\*\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) [paroezi@yahoo.de](mailto:paroezi@yahoo.de)

\*\*\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور تهران [Emirkamali@yahoo.com](mailto:Emirkamali@yahoo.com)

## مقدمه

سینمای تجربی<sup>۱</sup> از همان تلاش‌های اولیه ادیسون<sup>۲</sup> و لومیر<sup>۳</sup>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 ریشه در نهضت آوانگارد<sup>۴</sup> اروپایی در دهه ۱۹۲۰ دارد. این اصطلاح به سبکی از فیلم‌سازی اطلاق می‌شود که کاملاً 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 فیلم تجربی از تکنیک‌های نامتعارفی استفاده می‌شود تا بیننده در جایگاه فعال‌تری قرار بگیرد و رابطه فکری بیش‌تری با فیلم برقرار کند.

## سؤالات تحقیق

- ۱- چرا سینمای تجربی جایگاه خاصی در تاریخ سینما دارد؟
- ۲- چه روندی در بستر تاریخ، باعث شکل‌گیری، پیشرفت و هویت مستقل سینمای تجربی شده است؟
- ۳- ویژگی‌ها، ملاک و هدف ساخت فیلم تجربی در تاریخ سینما چیست؟

## روش تحقیق

روش پژوهش توصیفی و کیفی است. این پژوهش ضمن بررسی منابع کتابخانه‌ای همچون کتاب، مقاله، جزوه، منابع اینترنتی و فیلم‌های تجربی، سعی دارد به شناخت معنایی دقیقی از سینمای تجربی دست یابد.

## بیان مسأله

سینمای تجربی تاریخچه‌ای معادل تاریخ سینما دارد و فیلم‌های اولیه سینما در این سبک قرار می‌گیرند. افراد

زیادی تلاش کرده‌اند آثاری را در سراسر دنیا با این سبک تولید کنند. جشنواره‌ها و مراکز پخش گوناگونی در سطح جهان فیلم‌های تجربی را ارج نهاده و در پخش و نمایش آن کوشا بوده‌اند. تعاریف مختلفی نیز در رابطه با نحوه و ساخت فیلم تجربی وجود دارد که بسیار متفاوت است. در کتاب «ستایش سینمای تجربی»<sup>۵</sup> (۱۹۷۹)، نوشته دومنیک نوگه این اصطلاح را کم و بیش به گونه انحصاری در باب آن دسته از فیلم‌هایی می‌داند که همه یا بخشی از خصائص زیر را دارا هستند:

- فیلم‌هایی که به شیوه و روندی صنعتی ساخته نشده‌اند.
- فیلم‌هایی که در چرخه تجاری اکران نشده‌اند (ولی در محافل و مکان‌های هنری و فرهنگی، مناسب پخش هستند و مخاطب خاص خود را دارند).
- فیلم‌هایی که در پی پخش یا ضرورتاً سودآوری نیستند.
- فیلم‌هایی که معمولاً غیرروایی‌اند.
- فیلم‌هایی که در پی پرسش‌گری و شالوده‌شکنی هستند.

اصطلاحاتی چون سینمای ناب<sup>۶</sup>، سینمای کامل<sup>۷</sup>، سینمای مطلق<sup>۸</sup>، سینمای تجربیدی<sup>۹</sup>، سینمای حاشیه‌ای<sup>۱۰</sup>، فیلم توقیفی<sup>۱۱</sup>، فیلم سروده<sup>۱۲</sup>، گاهی جای اصطلاح سینمای تجربی فرض شده است. از این میان تنها دو تعبیر تا امروز پا به پای «سینمای تجربی» کاربرد داشته‌اند: سینمای مستقل<sup>۱۳</sup> که از فرمول‌ها و نظام هالیوودی پیروی نمی‌کند و سینمای زیرزمینی<sup>۱۴</sup> که تا حدودی برای مکتب نیویورکی<sup>۱۵</sup> سال‌های ۱۹۶۰ کاربرد می‌یابد. این تحقیق تلاش دارد با بررسی روند تاریخی شکل‌گیری و گسترش این سبک فیلم‌سازی به این مسأله بپردازد که سینمای تجربی چه مشخصه‌ها و ویژگی‌هایی دارد؟

## چارچوب نظری تحقیق

شناخت پدیده‌های تاریخی از دو جهت مفید است:

الف\_ ضرورت شناخت تغییرات اجتماعی؛ یکی از مهم‌ترین فواید شناخت تاریخی و پدیده‌های تاریخی سنجش و اندازه‌گیری دگرگونی‌ها، مسیر و آهنگ آنها است. مبحث تغییرات اجتماعی، از مهم‌ترین و فراگیرترین مباحث دانش‌های اجتماعی انسانی است. از همین‌رو تمام دانشمندان از افلاطون تا هگل (از جمله سن‌سیمون<sup>۱۶</sup>، بوسوئه<sup>۱۷</sup>، ماکیاول<sup>۱۸</sup>، ویکو<sup>۱۹</sup>، هررد<sup>۲۰</sup>، آگوست کنت<sup>۲۱</sup>، دورکیم<sup>۲۲</sup> و پرودون<sup>۲۳</sup>) مسئله تغییر اجتماعی را آنچنان مطمح نظر قرار داده‌اند که به‌زعم دورکیم، طرح مسئله تغییر در جامعه و مسیر حرکت جوامع، از جامعه‌شناسی نیز قدیمی‌تر است.

دونالد ال. کلی<sup>۲۴</sup> در کتاب خود چهره‌های تاریخ نظریات تفکر تاریخی از هرودوت<sup>۲۵</sup> تا هررد<sup>۲۶</sup> را مورد بررسی قرار داده است و به نتایج زیر دست یافته است:

۱. تاریخ، فقط اشخاص و وقایع مهم را ثبت و ضبط می‌کند.

۲. تاریخ، وقایع را به صورت اخلاقی و آموزنده‌اش نقل می‌کند، در صورتی که بسیاری از وقایع بنابر طبیعت انسانی رخ داده‌اند و در وقوع‌شان ملاحظات اخلاقی و سیاسی در کار نبوده است.

۳. تاریخ، صورتی از خودآگاهی است یا دست‌کم تلاشی برای خودآگاهی.

۴. تاریخ، شکل و شمایلی حکمت‌مآبانه دارد. بدین معنا که برداشت‌هایش از انسان را در عرض و طول تاریخ و فراتر از تجربه‌های مکان‌مند و زمان‌مند می‌گستراند (روزنستون، ۱۳۹۳، ۴۸).

ب\_ شناخت و پیش‌بینی آینده؛ برای هر فرد و هر جامعه ضروریست و در راه تحقق این مهم، شناخت تاریخی گامی اجتناب‌ناپذیر است، زیرا برای پیش‌بینی حرکت پدیده‌ها باید به عقب بازگشت و گذشته آنان را شناخت، که در اصطلاح بدان «فراکنی روند» اطلاق می‌شود (ساروخانی، ۱۳۸۰، ۱۹۵-۱۹۸). هدف تحقیق و تحلیل تاریخی بازنگری رویدادی در گذشته است که در زمان حال مرور می‌شود. از این طریق می‌توان

به عوامل مؤثر در بروز وقایعی که در گذشته رخ داده، پی برد و رویدادهای زمان حال را بهتر شناخت (سرمد، ۱۳۸۵، ۱۲۲). روش تحلیل تاریخی تجزیه و بررسی سیر تاریخی تغییرات اجتماعی و تحول ارزش‌ها در یک جامعه معین پیرامون یک موضوع معین است.

مطالعات دریافت تاریخی<sup>۲۷</sup> رویکردی در بررسی فیلم است که تأکید خاصی بر بررسی انتشارات جنبی مانند یادداشت‌ها، مصاحبه‌ها و مقالات اصلی دارد. مقالات نظری مربوط به نظریات دریافت تاریخی نشان می‌دهند که هیچ «معنای ذاتی» در متن وجود ندارد و همچنین دریافت‌ها باید با موقعیت‌های خاص تاریخی مانند حوادث دریافت‌ها مطابقت داده شوند. جانن استایگر<sup>۲۸</sup> که کتابش «تفسیر فیلم» بیش‌ترین شرح و بسط مفهومی نظریات دریافت تاریخی را ارائه کرد، منتقد آن نوعی از بررسی فیلم است که عقیده دارد مفهوم، کیفیتی ذاتی است که در قالب متن وجود دارد.

استایگر تأکید می‌کند که معنا توسط مخاطب بر مبنای دانش و گفتمان‌هایی که او به فیلم تخصیص می‌دهد، تولید می‌شود و در نتیجه هر تفسیری به نوبه‌ی خود یک واقعه‌است؛ یک عمل تولید معنا: بنابراین، نظریات دریافتی باید فیلم را دوباره در نظام روابط اجتماعی که ارزش اثر یا باور به ارزش اثر می‌نامد، تجربه کند؛

تولیدی نمادین که با کمک تبلیغات، نقد و فضای دانشگاهی در میان دیگران مورد قبول واقع می‌شود. با این وجود، طبق نظر باربارا کلینگر<sup>۲۹</sup>، مطالعات دریافت تاریخی یک جهت‌گیری خاص را نشان

می‌دهد؛ گرایش به تمرکز بر تجربه‌های جداگانه در خلال لحظات اصیل دریافت. فیلم‌ها آشکارا فراتر از مواجهه‌شان با قلمرو اجتماعی یا سازمانی جریان دارند. ما چگونه می‌توانیم با توجه به این حالت گسترده‌تر انتشار، برای بررسی نتیجه‌ی معنا به یک روش جامع میان‌تاریخی و میان‌بافتی، به ارتباط میان تاریخ و سینما فکر کنیم؟ کلینگر هم‌چنین تأکید می‌کند که باید علاوه بر چگونگی تغییر معناها، یک فیلم در طول زمان،

به معناهای مختلفی که یک فیلم می‌تواند در یک دوره‌ی زمانی مشخص داشته باشد نیز دقت کنیم. کار او افق‌های مطالعات دریافت تاریخی را که به نوبه‌ی خود نتیجه‌ای بیش از صرف یک نسخه‌ی تاریخی از نظریه‌ی واکنش مخاطب بوده، بسط می‌دهد؛ نظریه‌ای که در آن، هدف منتقد دستیابی به توانایی «مناسب» برای تفسیر فیلم‌هاست (جانکوویچ، ۱۳۸۴، ۸۸).

تلاش خواهد شد در این چارچوب نظری، از طریق گردآوری اطلاعات، اسناد و مدارک مربوط تجزیه و تحلیل شود تا به کشف حقیقت موجود و هدف غایی رهنمون شویم.

### پیامدهای تاریخی سینمای تجربی

بر اساس نظریه مایکل رینوو<sup>۳۰</sup>، سینما سه خاصیت اصلی دارد: ۱) ثبت می‌کند. ۲) نگهداری می‌کند. ۳) تفسیر می‌کند. اساس نظریات مایکل رینوو، بر بیان «خود فیلم‌ساز»، و «تغییر شکل دادن کم و بیش هنرمندان جهان تاریخی» استوار است (رینوو، ۱۹۹۳). بنابراین بر اساس آنچه که در چارچوب نظری نگاشته شده است می‌توان نتیجه گرفت، پیامد تاریخ‌سنجی سینما دست یافتن به سه نتیجه است.

۱- تاریخ ثبت رویدادهای گذشته است: که می‌توان از طریق اسناد ثبت شده در نوشتارها، عناصر دیداری و شنیداری سینما، به خصوص سینمای تجربی آن را مرور و مطالعه کرد.

۲- تاریخ نقش آموزش دارد: که می‌توان در سیر و مرور آن به تکامل رسید و از تکرار و ایستایی جلوگیری نمود.

۳- تاریخ بر مبنای زاویه دید تفسیر می‌شود: که بر اساس زاویه دید و تفسیر به رأی فعالان حوزه سینما و مخاطبان بوده است. آنها تحت تأثیر شرایط و عوامل گوناگون زیستی، اقتصادی و صنعتی در باز‌نمایی آن تأثیرگذار بوده‌اند.

تاریخ سینما از بدو پیدایش تا دوره معاصر به چهار دوره سینمای صامت (۱۹۳۰-۱۸۹۵)، سینمای ناطق

(۱۹۶۰-۱۹۳۰)، سینمای مدرن (۱۹۹۵-۱۹۶۰)، و سینمای پست مدرن (۲۰۱۶-۱۹۹۵) تقسیم می‌شود. در تاریخ سینما و سینمای تجربی عواملی از جمله دوره‌های سینمایی، مکاتب هنری، کشورها، شخصیت‌ها و غیره تأثیرگذار بوده‌اند که هر کدام در شکل‌گیری، ماندگاری و استمرار این نوع فیلم‌سازی به گونه‌ای نقش داشته‌اند.

### تاریخچه

اولین فیلم‌های سینمای صامت نتیجه تجربه ناآگاهانه فیلم‌سازان آن دوره بوده است. آنها فقط تلاش می‌کردند رویدادی اجتماعی و زیستی از زندگی مردم روزگار خود را فیلم‌برداری کنند. در این دوره هنوز هیچ نظریه و دانشی در خصوص هنر/صنعت فیلم‌سازی شکل نگرفته بود. فیلم‌ساز فقط به ثبت تجربه‌اش توجه می‌کرد و نسبت به بازخورد و پخش اثرش در میان مخاطبان ناآگاه بود. فیلم مشهور پنجاه ثانیه‌ای و تک‌نمای برادران لومیر که قطاری به ایستگاه وارد می‌شد و در دسامبر ۱۹۸۵ به نمایش گذاشته شد اولین نمونه است. سپس گذشت زمان سینما را به رسانه‌ای تبدیل کرد که ویژگی اصلی آن روایت‌گری و داستان‌پردازی بود. بر همین اساس تاریخ سینما به دوره اولیه و دوره انتقال تقسیم شد. دوره اولیه تا حدود سال ۱۹۰۵ و دوره انتقال تا ظهور فیلم بلند، یعنی کمی پیش از جنگ جهانی اول، به طول انجامید. در طول دوره اخیر بود که سینما رفته رفته ماهیتی یافت که از همان زمان تاکنون این رسانه براساس آن تعریف می‌شود و آن نمایش داستان است (اسمیت، ۱۳۷۷). سینمای مرحله انتقالی<sup>۳۱</sup> که سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۷ را در بر می‌گیرد. اگر چه در این دوره ضوابط و اصول سینمایی مسلط پدید می‌آید، اما هنوز به صورت تثبیت‌شده یا استاندارد در نیامده‌اند (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴، ۱۸۵).

در ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ ظهور هالیوود<sup>۳۲</sup> باعث حاکمیت جهان شمول و بین‌المللی حاکمیت سینما گردید و در همه کشورهای صنعتی دنیا به نمایش در آمد.

شکل‌گیری استودیوهای بزرگ که در تولید، پخش و نظارت بر بازارهای ملی و بین‌المللی اشراف یافته و تسلط پیدا کردند از ویژگی‌های این دوره است. جنگ بحرانی پدید آورد که صرفاً اقتصادی نبود. صادرکنندگان فیلم در کشورهای اروپایی، مانند فرانسه و انگلستان و ایتالیا، تسلط بر بازارهای خارجی را از دست دادند و بازارهایشان را به روی رقیب آمریکایی خود باز کردند، افزون بر این، آنان دریافته‌اند که کل فضای فرهنگی پس از جنگ دگرگون شده است. در حقیقت، پیروزی هالیوود در دهه ۱۹۲۰ پیروزی جهان نو بر جهان کهنه بود. به دلیل آنکه فیلم‌سازان دانش و الگوی برای تولید فیلم نداشتند، فیلم‌های تولید شده در دوره تاریخی اولیه به نوعی فیلم تجربی محسوب می‌شدند و دسته‌بندی فیلم به بخش‌های داستانی و غیرداستانی، فیلم بلند و فیلم کوتاه، فیلم مستقل به طور جدی در سال‌های آخر این دوره تاریخی یعنی ۱۹۲۰ به بعد شکل گرفت.

جنگ جهانی از سویی باعث برچیده شدن صنایع فیلم اروپای قبل از جنگ شد و از سوی دیگر نوعی اتفاق نظر تلویحی را درباره اهمیت ملی سینما به وجود آورد. نکته‌ی اخیر دچار تحولات عجیبی شد، به نحوی که به نفوذ آمریکا در بازارهایی نظیر انگلستان، فرانسه و ایتالیا کمک کرد و در عین حال به هویت کاملاً «ملی» سینمای آلمان و روسیه منتهی شد (اسمیت، ۱۳۷۷). پس از جنگ جهانی، تنها صنعت فیلم‌سازی آمریکا یعنی هالیوود است که سودآور می‌باشد. این مسئله باعث می‌شود که هالیوود در اندیشه تسلط بر بازارهای جهانی و سودآور دیگر بیفتد. در دهه ۱۹۲۰ فکر مقابله با تسلط آمریکا بر سینمای جهان از طریق اقدامات مشترک بین‌المللی، در اروپا قوت گرفت. جنبش به اصطلاح «فیلم اروپایی» عبارت بود از یک رشته اقدامات توسط اروپائیان بین سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ با هدف تولید مشترک و پخش متقابل فیلم‌ها در حوزه اروپا. البته این جنبش پس از ورود صدا به سینما دوام نیافت زیرا اروپائیان زبان مشترک

نداشتند و تهیه‌کنندگان آلمانی و فرانسوی بازار بریتانیا را به آمریکائی‌ها واگذار کردند. در شوروی وضعیت تفاوت داشت. سینمای این کشور ملی و در اختیار دولت بود و به راحتی به آمریکائی‌ها اجازه ورود نمی‌داد. کشورهای اروپایی برای مقابله با سینمای داستان‌گوی هالیوودی تلاش کردند به سمت سینمای به اصطلاح هنری، مستقل و با الگوی متفاوت‌تر گرایش پیدا کنند. عنوان سینمای مستقل نیز به سینمای تجربی بر می‌گردد که در برخی مواقع، اختیاری و گاه به عنوان نیرویی مثبت بر سینمای مسلط<sup>۳۳</sup> یا جریان اصلی سینما حاکم می‌شود. این عنوان به خودی خود فیلم‌سازان را به دو گروه تجاری و غیرتجاری تقسیم می‌کند و فیلم‌سازان مستقل (غیرتجاری) را به ورطه فراتر از تولیدات سینمایی که شامل شیوه‌های پخش و نمایش هم می‌شود کشانده است. سینماگران از هر نوع که باشند، تجاری مستقل از دیگری را به همراه دارند. این تجربه‌ها با دریافت‌های ذهنی و ایدئولوژیک، فنی و اقتصادی مختلف شکل گرفته است (سیمپسون، ۲۶، ۱۳۸۲).

باید توجه داشت در این دوران تاریخی پس از آغاز فیلم داستانی و فیلم بلند که از فیلم تجربی نشأت گرفته بود، سینمای مستند<sup>۳۴</sup> نیز که از سینمای تجربی خلق شده بود، به شکلی رسمی و تخصصی نام‌گذاری و الگوسازی می‌شود. نخستین بار واژه مستند را جان گریسن<sup>۳۵</sup> مستندساز اسکاتلندی، پس از دیدن فیلم «موانا» اثر رابرت فلاهرتی<sup>۳۶</sup> فیلم‌ساز آمریکایی در سال ۱۹۲۶ به کار برد. او فیلم مستند را چنین تعریف کرد: «گزارش و تفسیر خلاق واقعیت یا روش خلق واقعیت» (دهقان‌پور، ۵، ۱۳۸۲).

در دهه ۱۹۲۰ در کنار فیلم داستانی بلند، انواع فیلم، مانند انیمیشن، کم‌دی و سریالی به شکوفایی خود ادامه می‌دهند اما فیلم بلند داستانی هوشیار بارز توجه و شاخص‌تر می‌شود و به عنوان رکن اصلی برنامه نمایش در می‌آید. باید توجه داشت، این مسئله باعث می‌شود انواع دیگر فیلم به حاشیه رانده شده و یا

تولیدکنندگان این نوع سینما به فکر پخش فیلم‌هایشان در مراکز دیگری بیفتند.

در گذر تاریخ انواع مختلف فیلم‌سازی از شکل اولیه فیلم‌سازی تجربی مشتق شد. با گذشت زمان فیلم‌مستند متمایز شد و فیلم آوانگارد<sup>۳۷</sup> و تجربی در کنار جریان اصلی و کم‌کم در تقابل با آن کمال یافت. در دهه میانی قرن ۱۹ سینمای اروپا با حمایت همه‌جانبه از سینمای ملی و تجربی خود تلاش وافر نمود تا در عرصه جهانی خودنمایی نماید، اما جریان سینمای داستان‌گوی هالیوود همچنان جریان غالب و مسلط بود. این تلاش‌های اروپائیان زمینه‌ساز هویت بخشی، ساختارمند نمودن و ریشه‌گسترانیدن سینمای تجربی شد. جریان دیگری با عنوان سینمای ناب نیز از سینمای تجربی الهام گرفته و پدیدار شد. توجه این جریان سینمایی، دوری از روایت‌های ادبی و تئاتری بود که این خود به سینمای مستقل آگاهانه‌ای انجامید. بر خلاف لومیرها، ایده‌های گانس<sup>۳۸</sup>، اپشتاین<sup>۳۹</sup> و دولاک<sup>۴۰</sup> برنامه‌ریزی شده بود. امپرسیونیست‌ها<sup>۴۱</sup> سینما را هنری مستقل معرفی کردند. این جنبش، موسیقی، شعر و مهم‌تر از همه دنیای تخیل را بخشی از عناصر تجربه سینمایی به شمار می‌آوردند. عدم تمایل به ارائه ایدئولوژی سیاسی خاص، بردن دوربین به میان مردم و حضور در مکان‌های واقعی رویکرد دیگر آنها بود. این امر که در آغاز به دلیل نبودن امکانات استودیویی حاصل شد و نقطه ضعفشان محسوب می‌شد، در ادامه راه به نقطه قوت و قدرت اینان بدل گشت. اپشتاین و دولاک روایت و داستان را نیز عملی‌جنایتکارانه و دروغین می‌دانستند. سیستم فیلم‌سازی هالیوود پس از یک عصر خاموش، از سال ۱۹۲۷ به بعد که به عصر طلایی هالیوود معروف شد، شکفت و در طول جنگ جهانی دوم نیز ادامه یافت. بسیاری از فیلم‌های هالیوود محصول این دوره در سال ۱۹۳۰ الی ۱۹۴۳ هستند. در عصر طلایی هالیوود مؤسسات توزیع فیلم‌ها را نیز تصاحب کرد و هر شرکتی تمام کارهای تولید تا پخش را خودش انجام می‌داد. در

این سال‌ها جنبش مستقل آوانگارد یا زیرزمینی در آمریکا نیز برای اعتراض به سنت‌ها و انتظارات روایی استاندارد هالیوود آغاز شد (فلاح صابر، ۱۳۸۸، ۴۰). دهه ۶۰ به بعد سرآغاز شکل‌گیری سینمای مدرن بود. سینمای تجربی شیوه‌های جدیدی را در این دوره آغاز نمود. هالیوود در این دوره در اوج قدرت خود و تحت کنترل قرار دادن سینمای جهان است. اما ورود به دهه ۷۰ و ۸۰ یک دستاورد تکنولوژیک را به همراه دارد. ورود صنعت ویدیو و در دسترس قرار گرفتن آن امکان ظهور نسل جدیدی را پدیدار ساخت. دیگر تصاویر تنها به یک صفحه نمایش منتقل نمی‌شدند، تأسیسات نمایشی تبدیل به بخش پیچیده‌ای از نمایش آثار تجربی شد و به شکل چیزی درآمد که آن را «دیوارهای ویدیویی» می‌نامیم (همان، ۴۰). همچنین پیشرفت سیستم‌های ماهواره‌ای، گسترش شبکه‌های تلویزیونی و ظهور پدیده‌ای به نام اینترنت در تولید و پخش سینما و فیلم‌های تجربی کمک شایانی نمود. این باور دور از ذهن نیست که سینمای داستان‌گوی اوج آثارش را تا دهه ۷۰ به نمایش گذارد و رفته رفته مخاطبین بر اساس نیازشان به سوی سینمای مدرن که ملاکش تغییر الگوها و ساختارشکنی بود علاقمند شوند. همان چیزی که مایه اصلی فیلم تجربی بود. در دهه ۱۹۹۰ سینما ژانرها و سبک‌های مختلف خود را تجربه کرده بود و البته فیلم تجربی نیز برای خود جایگاهی خاص و مستقل یافته بود. سینماتک‌ها، جشنواره‌های بین‌المللی فیلم تجربی و کوتاه از شکل اختصاصی خارج شده و مخاطبین عمومی پیدا می‌کنند. میزان تولید فیلم تجربی در ۱۹۹۰ تا دوره سینمای پست مدرن که به نوعی بازگشت به دوره کلاسیک و نقد و تکمیل آن باشد، انبوه می‌شود. امروزه یعنی در سال ۲۰۱۶ بسیاری از جشنواره‌ها حتی اسکار که تحت تسلط هالیوود و سبک خاصی از فیلم‌سازی بود تغییر روش داده و پذیرای سینمای متفاوت فیلم تجربی هستند و سبک جسورانه این نوع فیلم‌سازی را پذیرفته‌اند.

## دلایل به وجود آمدن و گسترش سینمای تجربی

### ۱- هویت فرهنگی

هویت فرهنگی بعنوان نیروی قدرتمند ضامن استقلال کشورها می‌باشد. کشورهای دیگر که اقتصاد، فرهنگ و هنر خود را در تسلط سینمای آمریکا یافتند در این دوره تلاش کردند تا با آن به مقابله بپردازند. در یک تحقیق مجلس بریتانیا نتیجه گرفته شد که بهتر است امپراطوری فیلم‌های را مصرف کند که مبلغ ارزش‌ها و محصولات با مشخصه‌های امپراطوری باشد. بحث و جدل درباره نفوذ فرهنگی هالیوود بخشی بود از یک گرایش فراگیر ضدآمریکایی در میان نخبگان فرهنگی اروپا (اسمیت، ۱۳۷۷). ریشه آوانگاردیسم را باید در رویکرد سینماگران فرانسه به فیلم‌های به اصطلاح «هنری» جستجو کرد. نخستین تلاش آگاهانه در جهت آفرینش فیلم‌های هنری به سال ۱۹۰۷ در فرانسه ظهور کرد. شرکتی به نام فیلم هنری<sup>۴۲</sup> بر خود گذاشته بود. این تلاش محکوم به شکست بود زیرا شرکت مذکور از نمایشنامه‌های تئاتری فیلم‌برداری می‌کرد و چون فاقد صدا بود از جاذبه کافی بهره‌مند نبود. البته این تلاش نشان می‌دهد که از همان سال‌های آغازین سینما هنرمندان فرانسوی به سینما به شکل هنری جدی نگاه می‌کردند (اوحدی، ۱۳۸۳، ۱۹۱). این تلاش‌ها در کشورهای دیگر مثل آلمان، اسکاتلندیناوی، شوروی و غیره نیز وجود داشت. آن‌ها سعی داشتند بر اساس هویت خود فیلم تولید کنند و با نفوذ فرهنگی سینمای بیگانه و یانکی‌ها مقابله کنند. فیلم‌سازان این کشورها در ابتدا بدون الگوی خاصی، به تولید فیلم‌های غیرتکراری و خلاقانه روی آوردند تا با جذابیت‌های منحصر بفرد سینمایشان از نفوذ هالیوود جلوگیری کنند.

### ۲- کارکرد و جذابیت سینما

هنرمندان عرصه‌های دیگر، با درک دقیق از کارکرد و ویژگی‌های منحصر بفرد سینما که روز به روز در میان مردم و همچنین روشنفکران و منتقدین جایگاه

و گستره زیادی پیدا می‌نمود، به فعالیت در این هنر روی آوردند. آنها دریافتند که سینما هنری‌ست اجتماعی‌تر که در آن محدودیت‌های هنرهای فردی وجود ندارد. همچنین بخاطر نو بودن آن جذابیت‌های بصری و روانی بیشتری نزد مخاطبان دارند. در کشور فرانسه شخصیت‌هایی مانند فرنان لژه<sup>۴۳</sup>، مارسل دوشان<sup>۴۴</sup>، م من ری<sup>۴۵</sup>، در آلمان، هانس ریشر<sup>۴۶</sup>، آلبرتو کوالکانتی<sup>۴۷</sup> از برزیل، لوئیس بونوئل<sup>۴۸</sup> و سالوادور دالی<sup>۴۹</sup> از اسپانیا، کارل درایر<sup>۵۰</sup> از دانمارک و هنرمندان اتحاد شوروی اهمیت بسیار داشتند. بسیاری از بهترین فیلم‌ها، توسط هنرمندانی ساخته شد که شهرت‌شان در رسانه‌های دیگر به ویژه نقاشی بود. این هنرمندان سعی داشتند تجربیات خود را در سبک‌های امپرسیونیسم، کوبیسم<sup>۵۱</sup>، فوتوریسم<sup>۵۲</sup>، اکسپرسیونیسم<sup>۵۳</sup>، دادائیسم<sup>۵۴</sup> و سوررئالیسم<sup>۵۵</sup>، به این رسانه<sup>۵۶</sup> جدید بیاورند (همان، ۱۹۱-۱۹۲).

### ۳- نیاز اقتصادی و تأمین منابع مالی

اقتصاد، سیاست و پیامد آن فرهنگ و تاریخ هیچ‌گاه از هم منفک نبوده‌اند و اگر در تواریخ به عوامل اقتصادی کمتر توجه شده است از جهت مسامحه مورخان بوده است که تدوین وقایع را صرفاً بر مبنای رفتار و کردار شخصیت‌های تاریخی محصور ساخته‌اند (باستانی پاریزی، ۱۳۷۵، ۱۹). در هنگام رکود اقتصادی آمریکا ۱۹۳۳ صنعت داخلی ۱۹ میلیون دلار زیر قرض بوده، در حالی که با مشکلات اقتصادی و دردهای دیگر هالیوود ۷۵ هزار دلار سود سالانه داشت (مجله تایم شیوه‌های ستاره‌سازی در هالیوود). سینمای آمریکا در تولید و پخش بودجه زیادی را خرج می‌کرد و فیلم‌های هالیوودی به علت بازگشت سرمایه، کمتر دچار مشکل تأمین هزینه‌ها بودند. اما بودجه فیلم‌های تجربی با فیلم‌های سینمای آمریکا قابل مقایسه نبود. فیلم‌سازان اروپایی و سایر کشورها همواره در اندیشه و اجرای شیوه‌های برای کاهش هزینه تولید و پخش بودند. آن‌ها تلاش می‌کردند با

توان و خلاقیت، هزینه‌ها را کاهش داده و بسیاری از فعالیت‌های اجرایی مثل تهیه، فیلم‌برداری و تدوین را خودشان انجام دهند. هم فیلم‌مستند و هم سینمای آوانگارد که هر دو تجربه‌گرا بودند، در برخی موارد به موفقیت تجاری نیز دست می‌یافتند. مثلاً فیلم نانوک شمال<sup>۵۷</sup> اثر فلاهرتی<sup>۵۸</sup> چندین ماه در یکی از سینماهای پاریس بر پرده بود، و آثار فیلمسازان امپرسیونیست فرانسوی، مانند ژان اپستاین و ژرمن دولاک<sup>۵۹</sup> نیز تماشاگران بسیاری به خود جلب کردند.

#### ۴- پیدایش و ایجاد نظریه‌ها

پیدایش و گسترش نظریه مؤلف، سبک و ژانر<sup>۶۰</sup>، تأثیر قابل توجهی در متبلور شدن و گسترش سینمای تجربی گذارده است. ژانر کلمه‌ای فرانسوی به معنای نوع یا گونه می‌باشد. ژانرها با نمونه‌هایی چون فیلم‌های وسترن<sup>۶۱</sup>، گانگستری<sup>۶۲</sup>، موزیکال<sup>۶۳</sup>، وحشت<sup>۶۴</sup>، ملودرام<sup>۶۵</sup>، کمدی<sup>۶۶</sup> نشان داده می‌شوند (نیل، ۱۳۸۷، ۱۶).

آنچه ما به عنوان سبک<sup>۶۷</sup> در نظر داریم، عبارت است از تکنیک‌های ویژه‌ای که یک فیلم‌ساز معمولاً به کار می‌گیرد و شیوه‌های منحصر به فردی است که طی آنها این تکنیک‌ها در آثار او به هم مربوط می‌شوند. بنابراین سبک عبارت است از آن سیستم فرمال که تکنیک‌های استفاده شده در فیلم را سازمان می‌دهد (سانتاگ، ۱۳۸۰، ۷۸). «سبک اثر به جستجوی ما برای یافتن معانی ضمنی شکل می‌دهد» (بوردول؛ تامسون، ۱۳۸۳، ۵۷). می‌توان تقسیمات سبک‌ها بر اساس نظریه ارسطویی و تأثیرات گوناگونی آن در دوره‌های تاریخی سینما را به قرار زیر تشریح نمود:

الف- سبک بر حسب هنرمند، سبکی که نامش را از تاریخ یا دوره‌ای خاص گرفته است، مثلاً دوره موج نو در سینما فرانسه دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، یا دوره سینمای آزاد انگلستان در دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، یا دوره آوانگارد در سینمای صامت فرانسه در دهه ۱۹۲۰، یا سینمای نوین دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در آلمان.

ب- سبکی که نامش را از محیط یا از محل رشد خود گرفته، مثلاً سبک نئورئالیسم ایتالیا<sup>۶۸</sup>، اکسپرسیونیسم آلمان، سبک مونتاز روسی.

ج- سبک متأثر از هنر مدرن<sup>۶۹</sup> و یا پست مدرن<sup>۷۰</sup>. سبک‌ها همچنین می‌توانند گروهی و به وجود آورنده مکاتب و یا شخصی باشند. «مشی مؤلف» یکی از همین شیوه یا سبک‌های شخصی است که فیلم‌ساز در آثارش به کار می‌گیرد. فرانسه ۱۹۷۰ قائل به این بود که ساختارها در خلق معنا مؤثرند. معنا از ساختارهایی چون زبان، اجتماع، نهادها و خود مؤلف خلق می‌شود. ترکیبی از نشانه‌شناسی، روان‌شناسی، فمینیسم، ساختارشکنی، متن و روابط بینامتنی، امکان درک متن و موضوع را در خلق معنا، امکان‌پذیر می‌سازند. این مهم نیز نظریه‌های مختلفی را بوجود آورد که سینمای تجربی در مضامین و ساختارهای خود از آن تعصی گرفت. سبک گروهی در سینما نیز همان استفاده یکسان از تکنیک‌های است که در آثار فیلمسازان نئورئالیسم یا سینمای آوانگارد فرانسه تجلی یافت. بوجود آمدن سبک و گونه‌های فیلم‌سازی یکی از مهم‌ترین دلایلی بود که باعث خوانش معنایی و تکنیکی هنر صنعت فیلم شد. مخاطبان با گونه‌ها و زیرگونه‌های فیلم بیشتر آشنا شدند و فیلم‌سازان با مخاطب‌شناسی مناسب تلاش کردند فیلم‌های متفاوت‌تری بسازند. سینماتک‌ها، موزه‌ها و مراکز پخش مخاطب خصوصی و هنری آگاه‌تری را پذیرا شدند. فیلم‌تجربی قبل این زمان به هر فیلمی گفته می‌شد که اولین تجربه کارگردان بود. بعد از پیدایش نظریه‌ها، فیلم‌تجربی ساخت هدفمندتری را پیدا می‌نماید.

#### ۵- پیشرفت دانش و تکنولوژی

لوسیر<sup>۷۱</sup> در تعریفش، بر خلاقیت به عنوان نوعی تفکر و خروجی خلاق تأکید می‌کند، بدین صورت که خلاقیت شیوه‌ای از تفکر است که باعث تولید ایده‌های جدید می‌شود (لوتانز، ۱۹۹۵، ۶۲). تاریخ



سینما، گاه‌نامه تجربی همزمان رشد تکنولوژی و جامعه است. «تکنولوژی‌های جدید با مجموعه فرآیندهای درونی تحقیق و گسترش شکل می‌گیرند و سپس شرایطی برای تغییرات و پیشرفت‌های اجتماعی در آن‌ها مستقر می‌شود. تأثیرات تکنولوژی‌ها، چه مستقیم و چه غیرمستقیم، چه قابل پیش‌بینی و چه غیرقابل پیش‌بینی، همواره بقایای تاریخ بوده‌اند و هستند (ویلیامز، ۱۹۷۴، ۱۳).

تکنولوژی، سینما را به وجود آورده است و خواست جامعه باعث پیشرفت و تغییرات و تحولات آن شده است. فن‌آوری سینما، کالبد این پدیده را تشکیل داده و جامعه آن را به حرکت درآورده و مجبور به ایفای نقش‌های عملی فراوانی نموده است. بدون تکنولوژی، سینما وجود نداشت و اگر میل جامعه به دانستن، آگاهی، آموزش و سرگرمی نبود، سینما پیشرفت نمی‌کرد (مانستربرگ، ۱۹۱۶). البته جبرگرایی تکنولوژیک نمی‌تواند دلیل اینکه چرا تکنولوژی پایه‌ای فیلم‌سازی در طیف وسیعی از فیلم‌سازی روزهای اول پیدایش سینما به کار گرفته می‌شد ولی از اواسط دهه ۱۹۱۰ فیلم‌های روایی به عنوان الگوی مسلط بیان فیلم تبدیل شده‌اند، را بیان کند (میلر، ۱۹۹۹).

تاریخ سینما، پیشینه‌ای از تولد، ظهور و تبلور اولین‌ها را دارد. اولین افراد برجسته فیلم‌سازی «برادران لومیر» در پاریس ۱۹۸۵، اولین فیلم ناطق «خواننده‌ی جاز»<sup>۲</sup> در سال ۱۹۲۷، اولین متن سه رنگ «تکان تند» در سال ۱۹۳۵، اولین فیلم سینمایی اسکوپ با نام «خرقه»<sup>۳</sup> در سال ۱۹۵۳، سایر اولین‌ها مانند به‌کارگیری اولین صدای دالبی در فیلم «جنگ ستارگان»<sup>۴</sup> در سال ۱۹۷۷، اولین فیلم انیمیشن که تماماً به وسیله‌ی کامپیوتر و با نام «داستان اسباب‌بازی» در سال ۱۹۹۶ ساخته شده است، همگی بر پایه تجربه و خلاقیت شکل گرفتند. این اولین تجربه‌ها همانا ساخت فیلم‌های تجربی را شکل داده و این روند با گسترش تکنولوژی در ادوار مختلف ادامه و گسترش یافته است. تکنولوژی در گذر تاریخ گاهی باعث صرفه‌جویی در ساخت و روی آوردن

به فیلم‌های مستقل تجربی شده و گاهی باعث روی آوردن فیلم‌سازان تجربی بسوی خلاقیت و تجربه‌های نو و فاخر در ساختار فیلم‌ها گردیده است. پیشرفت تکنولوژی در گذر زمان، فضایی را مهیا ساخت که امکان وقوع خلاقیت‌های تکنیکی و ایده‌های جدید بر پایه اصول زیبای شناسی توسط فیلم‌سازان قابل تجربه باشد. خالقان اثرها با دیدگاه‌های مختلف، در هر ژانر، نوع و سبکی از توانائی‌های تکنولوژی بهره‌جسته و به تولید و ساخت فیلم‌های تجربی اقدام نمودند.

### نتیجه‌گیری

در سال‌های آغازین تولد سینما، فیلم‌سازان هدفشان ثبت واقعیت بود، اما پس از گذر از دوره‌های تاریخی، دیدگاه‌های مختلفی پدیدار شده است. سبک‌ها، نظریه‌ها و گونه‌های فیلم‌سازی با اهداف متفاوت، مخاطبان و کارکردهای مختص خود را سازماندهی نموده است. مرور تاریخ سینما هویدا نمود که سینماگران با باورهای گوناگون و متمایزی در این رسانه فعال هستند. از یافته‌های تحقیق می‌توان نتیجه گرفت که این هنر از سینمای تجربی آغاز شده و دیگر سبک‌ها و گونه‌ها از درون آن مشتق گردیده است، اما صنعتی شدن و انحصارطلبی هالیوود باعث شد که سینما بسوی تک قطبی شدن و ترویج خواسته‌های آن نوع فیلم‌سازی هدایت شود. فیلم‌سازان تجربی ابتدا سعی کردند با ارائه تئوری‌ها و نظریه‌های گوناگون به تعریف مستقلی از سینما و سینمای تجربی همت گمارند و سپس برای جلوگیری از نفوذ سینمای تجاری هالیوود و حفظ هویت فرهنگی مستقل خود و محیط‌شان، روندی هدفمند را طراحی نمایند. تلاش این سینماگران در گذر زمان باعث شکل‌گیری، گسترش و پیشرفت سینمای تجربی گردیده است. با بررسی تاریخی این روند، می‌توان ویژگی‌های ساختارمند زیر را برای سینمای تجربی نتیجه‌گیری کرد.

۱- فیلم‌سازان تجربی با کمبود سرمایه روبرو بوده و هستند. آنها به‌همین خاطر همواره در سنوات مختلف

تلاش می نمودند با کم‌ترین هزینه فیلم خودشان را بسازند.

۲- فیلم‌سازان تجربی برای آنکه متفاوت باشند از جریان غالب و تجاری زمان خود، همواره به دنبال ابتکار و نوآوری در فرم و محتوا است.

۳- فیلم می‌بایست مخاطبش را به وجود آورد و بیننده به راحتی پایان فیلم را حدس نزند. فیلم‌ساز تجربی به همین دلیل از موضوعات و ساختارهای تکراری اجتناب می‌کند و مخاطب‌شناسی پیش از تولید در دستور کار اوست.

۴- کارگردان فیلم تجربی مهم‌ترین فرد در تولید اثر است و فیلم محصول آزمون و خطایش می‌باشد. اثر وابسته به اوست و اوست که کاشف رمز و راز و معنائیست که عناصر زیبایی‌شناسی فیلم را تشکیل می‌دهند.

۵- فیلم‌ساز تجربی در کنار توجه به فرم، به مضمون و محتوی نیز نگاه ویژه‌ای دارد. او سعی می‌کند برای رسیدن به این هدف با هنرهای دیگر از جمله نقاشی، معماری و هنرهای گرافیک در تعامل باشد.

اگر چه سینما می‌بایست جذاب و سرگرم‌کننده، پر محتوی و هنری، اقتصادی و صنعتی، و چونان رسانه‌ای زنده باشد، اما به شدت وابسته به شرایط اجتماعی جامعه و افراد می‌باشد. واکاوی تاریخی سینما نشانگر آن است که فیلم تجربی در گذر زمان هویت و ساختاری مستقل یافته و تلاش دارد ویژگی‌های ذکر شده را حفظ کند.

John Grierson ۳۵	پی‌نوشت:
Robert Joseph Flaherty ۳۶	Experimental Film ۱
Avant-garde ۳۷	Edison ۲
Gance ۳۸	Lumiere ۳
Epstein ۳۹	Avant-garde ۴
Dulac ۴۰	Éloge du cinéma expérimental ۵
Impressionnisme ۴۱	Cinéma pur ۶
Film D Art ۴۲	Full Cinema ۷
Fernand Léger ۴۳	Absolute film ۸
Marcel Duchamp ۴۴	Abstraction Cinema ۹
Man Ray ۴۵	Cinema on the verge ۱۰
Hans Richter ۴۶	Banned movie ۱۱
Alberto Cavalcanti ۴۷	poetic cinema ۱۲
Luis Buñuel ۴۸	Independent Film/ Indie Film ۱۳
Salvador Dalí ۴۹	Underground film ۱۴
Carl Dreyer ۵۰	۱۵ از فیلم‌سازهای آمریکا که اکثرشان در مدارس فیلم‌سازی تحصیل کرده
Cubisme ۵۱	و در دانشگاه نیز رشته‌ی مربوطه را ادامه داده بودند شکل گرفته است. آن‌ها
Futurisme ۵۲	فقط به فیلم‌های هالیوود اکتفا نکرده و از آثار فیلم‌سازان کشورهای دیگر
Expressionism ۵۳	نیز الهام گرفتند. برخی کارهایشان اقتباسی از سبک‌ها یا فیلم‌های اروپایی
Dadaïsme ۵۴	مثل موج نوی فرانسه بود و برخی مثل اسپیلیبرگ از فیلم‌سازان شرقی مثل
Surrealism ۵۵	کوروساوا نیز تأثیر گرفتند. آنها توانستند به دلیل ضرر استودیوها و رکود
Media ۵۶	اقتصادی‌شان، خود را مطرح کرده و فیلم‌های خوبی بسازند. نسل جدید بر
Nanook of the North ۵۷	تولید فیلم‌ها تأثیر زیادی داشت و با روند جدید فیلم‌های هالیوود، کارگردان
Flaherty ۵۸	نقش کلیدی فیلم را به عهده می‌گرفت. هرچند فیلم‌هایشان در بخشی از نظام
Germaine Dulac ۵۹	استودیویی ساخته می‌شد و به صورت کاملاً مستقل فعالیت نمی‌کردند، اما
Genre ۶۰	سعی داشتند فاصله خود را از نظام استودیویی حفظ کنند. کار آن‌ها به دلیل
Western ۶۱	معرفی مضمون و سبک‌های جدید و متفاوت با آن‌چه از سال‌های ۱۹۲۰ تا
Gangster ۶۲	۱۹۵۰ شکل گرفته بود، به عنوان یک مکتب جدید در سینمای آمریکا معرفی
Musical ۶۳	و نامش «مکتب نیویورکی» شد. مکتبی که کارگردان‌هایش عمدتاً فیلم‌های
Horror ۶۴	زیادی دیده‌اند و حاضر نیستند فیلم‌سازی مستقل را با دنیای زرق و برق‌دار
Melodrama ۶۵	استودیوهای هالیوود عوض کنند. اعضای آکادمی اسکار نسبت به بیشترشان
Comoedia ۶۶	حساسیت داشتند و با وجود فیلم‌های خوب‌شان، تا مدت زیادی از دادن اسکار
Style ۶۷	به آن‌ها امتناع می‌کردند. نمونه بارز آن «مارتین اسکورسیزی» می‌باشد که تا
Italian neorealism ۶۸	سال ۲۰۰۶ از دریافت اسکار محروم بود.
Modern art ۶۹	Saint-Simon ۱۶
Postmodern ۷۰	Bossuet ۱۷
Lussier ۷۱	Machiavelli ۱۸
The Jazz Singer ۷۲	Vico ۱۹
The Robe ۷۳	Herder ۲۰
Star Wars ۷۴	Auguste Conte ۲۱
Art Research PhD student Tehran University ۷۵	Durkheim ۲۲
Art Research PhD, assistant professor of Tehran Uni- ۷۶	Proudhon ۲۳
versity	Donald L. Kelley ۲۴
Art Research PhD student at Tehran University, faculty ۷۷	Herodot ۲۵
member of PNU	Herder ۲۶
	Historical reception studies ۲۷
	Janet Staiger ۲۸
	Barbara Klinger ۲۹
	Renov, Michael ۳۰
	Transitional Cinema ۳۱
	Hollywood ۳۲
	Dominant cinema ۳۳
	Documentary cinema ۳۴

## فهرست منابع:

- اوحدی، مسعود (۱۳۸۳)، *سیری در نگره‌ها و مکاتب نگره‌ساز سینما*، فصلنامه هنر و معماری، شماره ۶۰
- باستانی پاریزی، محمد ابراهیم (۱۳۵۷)، *سیاست و اقتصاد عصر صفوی*، تهران: انتشارات صفی علی شاه
- بوردل، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۸۳)، *هنر سینما*، ترجمه: فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز
- جانکوویچ، مارک (۱۳۸۴)، *طبقه‌بندی‌ها و تمایزهای فرهنگی ژانر*، ترجمه زهرا نوحی، فصلنامه فارابی، شماره ۵۵
- جفری ناول، اسمیت (۱۳۷۷)، *تاریخ تحلیلی سینمای جهان*، ترجمه: سید احمد پایداری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول
- دهقان‌پور، حمید (۱۳۸۲)، *سینمای مستند ایران و جهان*، تهران: سمت، چاپ اول
- روزنستون (۱۳۹۳)، *فیلم تاریخی به مثابه گونه‌ای از تفکر تاریخی*، ترجمه یاسر ابراهیمی، فصلنامه کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ۱۹۱
- ساروخانی، باقر (۱۳۸۰)، *روش‌های تحقیق در علوم اجتماعی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ سوم
- سانتاگ، سوزان (۱۳۸۰)، *درباره‌ی سبک*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی شماره ۴۰
- سرمد، زهره؛ بازرگان، عباس؛ حجازی، الهه (۱۳۸۵)، *روش‌های تحقیق در علوم رفتاری*، تهران: آگاه
- سیمپسون، فلیپ (۱۳۸۲)، *سینمای مستقل*، ترجمه رعنا کاظمی؛ احمد زاهدی لنگرودی، نشریه کلک، شماره ۱۴۲
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴)، *تاریخ نگاری سینما و مکاتب آن*، تهران: فصلنامه هنر و معماری، شماره ۶۳
- فلاح صابر، مهدی (۱۳۸۸)، *فیلم کوتاه؛ تاریخچه و گونه‌ها*، تهران: فصلنامه نقدسینما
- لوتانز، فرد (۱۳۷۲)، *رفتار سازمانی*، ترجمه: غلامعلی سرمد، تهران: موسسه بانکداری ایران
- نیل، استیو (۱۳۸۷)، *تعاریف ژانر*، ترجمه: بابک تیرایی، تهران: فصلنامه فارابی، شماره ۶۳

- Miller, toby (1999), "History and Cinema Technology in Hollywood and the World", oxford.
- Münsterberg, Hugo (1916 ), "The Photoplay. A psychological study". New York & London: Appleton.
- Renov, Michael. Ed (1993 ), "Theorizing Documentary". New York: Routledge.
- Williams ,Raymond (1974), "Television Technology and Cultural From", London: Fontana.
- Noguez ,Dominique (1979) ,"Éloge du cinéma expérimental», Centre Pompidou, rééd. par Paris expérimental en 1999 et 2010.