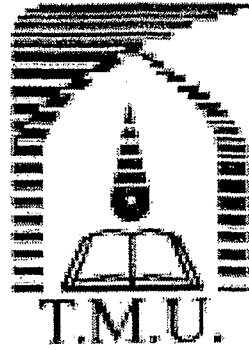


# به نام یگانه یزدان پاک

۷۶۹۲۸

۱۰۰۶۱۳



پایان نامه دوره کارشناسی ارشد انیمیشن

ابعاد تجربه گرایی در سینمای انیمیشن

پروژه عملی: ساخت فیلم "روزی از روزهای خدا"

فاطمه جعفری

استاد راهنمای نظری:

سید نجم الدین امیرشاه کرمی

استاد راهنمای عملی:

عبدالله علیمراد

استاد مشاور:

محمدعلی صفورا

۱۳۸۷ / ۲ / ۲۰

اسفند ۸۵

۱۰۰۶۱۳

کتابخانه تخصصی  
سینما و تئاتر

۷۸۵۱۱

## تأییدیه اعضای هیات داوران حاضر در جلسه دفاع از پایان نامه کارشناسی ارشد

اعضای هیئت داوران نسخه نهایی پایان نامه خانم فاطمه جعفری تحت عنوان: «ابعاد تجربه گرایی در سینمای انیمیشن - پروژه عملی: ساخت فیلم «روزی از روزهای خدا» را از نظر فرم و محتوی بررسی نموده و پذیرش آنرا برای تکمیل درجه کارشناسی ارشد پیشنهاد می کنند.

امضاء	رتبه علمی	نام و نام خانوادگی	اعضای هیات داوران
	مربی	نجم الدین امیر شاه کرمی	۱- استاد راهنما (نظری)
	مربی	عبداله علیمراد	۲- استاد راهنما (عملی)
	مربی	محمدعلی صفورا	۳- استاد مشاور
	دانشیار	دکتر اکبر عالمی	۴- نماینده تحصیلات تکمیلی
	مربی	ابوالفضل رازانی	۵- استاد ناظر
	دانشیار	دکتر اکبر عالمی	۶- استاد ناظر

۱۰۰۶۱۳

## دستورالعمل حق مالکیت مادی و معنوی در مورد نتایج پژوهشهای علمی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه: با عنایت به سیاست‌های پژوهشی دانشگاه در راستای تحقق عدالت و کرامت انسانها که لازمه شکوفایی علمی و فنی است و رعایت حقوق مادی و معنوی دانشگاه و پژوهشگران، لازم است اعضای هیات علمی، دانشجویان، دانش آموختگان و دیگر همکاران طرح، در مورد نتایج پژوهشهای علمی که تحت عناوین پایان‌نامه، رساله و طرحهای تحقیقاتی که با هماهنگی دانشگاه انجام شده است، موارد ذیل را رعایت نمایند:

ماده ۱- حقوق مادی و معنوی پایان‌نامه‌ها / رساله‌های مصوب دانشگاه متعلق به دانشگاه است و هرگونه بهره‌برداری از آن باید با ذکر نام دانشگاه و رعایت آیین‌نامه‌ها و دستورالعمل‌های مصوب دانشگاه باشد.

ماده ۲- انتشار مقاله یا مقالات مستخرج از پایان‌نامه / رساله به صورت چاپ در نشریات علمی و یا ارائه در مجامع علمی باید به نام دانشگاه بوده و استاد راهنما مسئول مکاتبات مقاله باشد. تبصره: در مقالاتی که پس از دانش آموختگی بصورت ترکیبی از اطلاعات جدید و نتایج حاصل از پایان‌نامه / رساله نیز منتشر می‌شود نیز باید نام دانشگاه درج شود.

ماده ۳- انتشار کتاب حاصل از نتایج پایان‌نامه / رساله و تمامی طرحهای تحقیقاتی دانشگاه باید با مجوز کتبی صادره از طریق حوزه پژوهشی دانشگاه و بر اساس آیین‌نامه‌های مصوب انجام می‌شود.

ماده ۴- ثبت اختراع و تدوین دانش فنی و یا ارائه در جشنواره‌های ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی که حاصل نتایج مستخرج از پایان‌نامه / رساله و تمامی طرحهای تحقیقاتی دانشگاه باید با هماهنگی استاد راهنما یا مجری طرح از طریق حوزه پژوهشی دانشگاه انجام گیرد.

ماده ۵- این دستورالعمل در ۵ ماده و یک تبصره در تاریخ ۱۳۸۴/۴/۲۵ در شورای پژوهشی دانشگاه به تصویب رسیده و از تاریخ تصویب لازم‌الاجرا است و هرگونه تخلف از مفاد این دستورالعمل، از طریق مراجع قانونی قابل پیگیری می‌شود.

نام و نام خانوادگی  
امضاء





بسمه تعالی

## آیین نامه چاپ پایان نامه (رساله) های دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس

نظر به اینکه چاپ و انتشار پایان نامه (رساله) های تحصیلی دانشجویان دانشگاه تربیت مدرس، مبین بخشی از فعالیتهای علمی - پژوهشی دانشگاه است بنابراین به منظور آگاهی و رعایت حقوق دانشگاه، دانش آموختگان این دانشگاه نسبت به رعایت موارد ذیل متعهد می شوند:

ماده ۱ در صورت اقدام به چاپ پایان نامه (رساله) ی خود، مراتب را قبلاً به طور کتبی به «دفتر نشر آثار علمی» دانشگاه اطلاع دهد.

ماده ۲ در صفحه سوم کتاب (پس از برگ شناسنامه)، عبارت ذیل را چاپ کند:  
«کتاب حاضر، حاصل پایان نامه کارشناسی ارشد / رساله دکتری نگارنده در رشته الکیمی است که در سال ۱۳۸۵ در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس به راهنمایی سرکار خانم / جناب آقای دکتر سازگاری، مشاوره سرکار خانم / جناب آقای دکتر صغورا و مشاوره سرکار خانم / جناب آقای دکتر ... از آن دفاع شده است.»

ماده ۳ به منظور جبران بخشی از هزینه های انتشارات دانشگاه، تعداد یک درصد شمارگان کتاب (در هر نوبت چاپ) را به «دفتر نشر آثار علمی» دانشگاه اهدا کند. دانشگاه می تواند مازاد نیاز خود را به نفع مرکز نشر در معرض فروش قرار دهد.

ماده ۴ در صورت عدم رعایت ماده ۳، ۵۰٪ بهای شمارگان چاپ شده را به عنوان خسارت به دانشگاه تربیت مدرس، تأدیه کند.

ماده ۵ دانشجوی تعهد و قبول می کند در صورت خودداری از پرداخت بهای خسارت، دانشگاه می تواند خسارت مذکور را از طریق مراجع قضایی مطالبه و وصول کند؛ به علاوه به دانشگاه حق می دهد به منظور استیفای حقوق خود، از طریق دادگاه، معادل وجه مذکور در ماده ۴ را از محل توقیف کتابهای عرضه شده نگارنده برای فروش، تأمین نماید.

ماده ۶ اینجانب ... دانشجوی رشته الکیمی مقطع کارشناسی ارشد متعهد فوق و ضمانت اجرایی آن را قبول کرده، به آن ملتزم می شوم.

نام و نام خانوادگی: ...

تاریخ و امضا: ...

## چکیده:

یکی از اصطلاحاتی که هم اینک در عرصه سینما و انیمیشن بسیار مورد استفاده قرار می گیرد "فیلم تجربی" یا "انیمیشن تجربی" است. متأسفانه باید گفت که این اصطلاح در اغلب موارد به صورتی اشتباه مطرح شده و استفاده می شود. اگر "انیمیشن تجربی" را ترجمه اصطلاح ترکیبی انگلیسی "Experimental Animation" بدانیم که در واقع همین طور هم هست، باید حتماً به این نکته توجه داشت که این مفهومی متفاوت و کاملاً متمایز از "انیمیشن غیر حرفه ای" یا در واقع "آماتور" است. در واقع منظور از ذکر این مطلب این می باشد که برخلاف تصور غلط رایج، انیمیشن تجربی در مفهوم واقعی اش می تواند نوع و شاخه ای از فیلم سازی کاملاً حرفه ای باشد (که البته همین طور هم هست). این اشتباه رایج در نوشتار و گفتار فارسی از آنجا ناشی می شود که کلمه تجربی به مفهوم "نابلدی" و "تجربه برای یادگیری" در نظر گرفته می شود، در حالی که "فیلم تجربی" در مفهوم واقعی اش یعنی "خلق یک تجربه برای تماشاگر توسط هنرمند و فیلم سازی که کاملاً بر ابزار کارش مسلط است"، این تسلط در چنان حد والایی قرار دارد که او را قادر می کند تا برای تماشاگرانش تجربه ای جدید و متفاوت از هر آنچه که تا کنون دیده اند بیافریند و یا حداقل هدف و جهت گیری او این گونه و در این راستا باشد، ورنه این که خود با این اثر تازه شروع به تجربه فیلم سازی کرده باشد و بخواهد این کار را با این فیلم بیاموزد. پایان نامه مذکور برآن است تا با تعریفی جامع و کامل از انیمیشن تجربی و معرفی اساتید و مکاتب برجسته این عرصه، نه تنها به شفاف سازی و برطرف کردن ابهامات این حیطه پردازد، بلکه با ارائه اطلاعات کامل و جامع، باعث تشویق و ترغیب انیماتورهای ایرانی جهت خلق آثاری تجربی و نوآورانه گردد.

واژگان کلیدی: انیماتور، انیمیشن، تجربه، تجربی، تجربه گرا.

## فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۱	مقدمه
فصل اول	
۴	۱-۱ تجربه چیست؟
۶	۲-۱ سینمای تجربی
۲۲	۳-۱ انیمیشن تجربی
فصل دوم	
۳۱	۱-۲ سازمان ملی فیلم کانادا
۳۷	۲-۲ نورمن مک لارن
۴۹	۳-۲ ایشو پاتل
۵۹	۴-۲ پل دريسن
۶۹	۵-۲ فردریک بک
۷۵	۶-۲ کارولین لیف
۸۲	۷-۲ مکتب زاگرب
فصل سوم	
۹۳	۱-۳ مصاحبه با استاد محمدعلی صفورا
۱۰۳	۲-۳ سخن آخر
۱۰۶	منابع و مأخذ
۱۰۸	گزارش کار عملی
۱۱۷	چکیده انگلیسی

## فهرست تصاویر

صفحه	عنوان
۳۶	آثار سازمان ملی فیلم کانادا
۴۸	آثار نورمن مک لارن
۵۸	آثار ایشو پاتل
۶۸	آثار پل دريسن
۷۴	آثار فردریک بک
۸۱	آثار کارولین لیف
۹۱	آثار مکتب زاگرب
۱۱۰	تصاویر پایان نامه عملی



## مقدمه:

ماهیت و ذات انیمیشن زندگی بخشیدن به تصاویر و اشیا است. این تصاویر متحرک گاه به بیان و نمایش داستان ها و افسانه های فرهنگ های گوناگون می پردازند و گاه تنها به طرح و انتقال ایده، تفکر، نظریه و جهان بینی خاص سازندگان خود بسنده می کنند. نخستین آثار و نشانه های پیدایش انیمیشن را نه از قرن حاضر که می توان از گذشته های دور و منابع تاریخی به دست آورد. از ماسکها و تشریفات مذهبی پیش از تاریخ تا جنبشهای حرکتی و تصویر سازی های قرن ۱۹ و سپس قرن بیستم و تکنیکهای خاص داستان پردازی و قصه گویی و فیلمسازی.

انیمیشن پویایی و قدرت خود را به عنوان یک هنر رو به رشد و قابل توسعه همواره مرهون خلق و یا تکامل تکنیکها و روشها و ایده های جدید و تعامل و سازگاری با شرایط و موقعیتهای مختلف فرهنگی می داند. در سالهای اخیر و با گسترش روز افزون استفاده از کامپیوتر، انیمیشن با دگرگونی ها و تغییرات فراوانی مواجه شده است. کامپیوتر این اجازه و امکان را در اختیار کاربران و هنرمندان قرار می دهد تا به صورت فردی به خلق آثاری بپردازند که سابق بر این تنها با امکانات وسیع و منابع گسترده مالی و انسانی قابل تحقق بود. همزمان با رشد حیرت انگیز انیمیشن های کامپیوتری، پروسه های سخت و طولانی انیمیشن های دستی، عروسکی و خمیری و سایر تکنیکهای غیر کامپیوتری ساخت فیلم انیمیشن، در گوشه و کنار جهان در حال ساخت و تجربه و گذر از یک دوره رنسانس و دگرگونی هستند.

انیمیشن تجربی به عنوان یک شاخه هنری، شما را صاحب این توانایی و قدرت خواهد کرد که به خلق آثاری اصیل و ابتکاری و معاصر با دوره خود بپردازید. برای خلق اثری تجربی، توجه به این نکته حائز اهمیت است که توسل و اتکا به تکنولوژی در روند خلاقانه تولید کافی نخواهد بود، بلکه رجوع و استفاده از منابع و تکنیکهای گذشته، و نظر به جامعه معاصر و بهره گیری از روشها و سوابق هنری، نقش بسیار مهم و کلیدی خواهد داشت.

شما می توانید تجربه کردن و سعی در کشف و خلق حیطه ها و روشهای جدید را از پایه ها و اصول اساسی انیمیشن همانند شخصیت پردازی و یا نحوه ساخت و روایت داستان آغاز کنید. می توانید به آزمایش تکنیکهای دو بعدی و سه بعدی و ابزارها و روند تولید آنها بپردازید. در نهایت و از میان تمام تکنیکها و روشها شما به انتخاب تکنیکی خواهید پرداخت که جهت بیان منظور و ارائه اثر هنری خاص شما، بیشترین کارایی را خواهد داشت و دید خلاقانه شما را هر چه بهتر یاری خواهد کرد. به مرور و با به دست آمدن نتایج دلخواه، شما هرچه بیشتر تشویق خواهید شد تا به تعقیب ایده و هدف خود و انجام هر چه بهتر و بیشتر تحقیقات و آزمایشات بپردازید. چرا که با این عمل به بسط و گسترش فرصت ها و اکتشافات خود خواهید پرداخت و راههای بسیاری در پیش پای شما نمودار خواهد شد.

تمامی انواع فیلمها اعم از داستانی، مستند و انیمیشن در نتیجه تجربیات و آزمایشات شکل می گیرند و یا در صدد هستند تا به تغییر و دگرگونی گونه های سنتی بپردازند. سینمای تجربی همواره بقای خود را مدیون تلاشها و کوششهایی می داند که با طرح پرسش و نظریه و سعی در اثبات و یافتن پاسخ، همواره منجر به تغییرات مهم و انقلابی در حیطه سینما می شوند.

# فصل اول

تجربه و سینمای تجربی

## ۱-۱ تجربه چیست؟

در لغتنامه دهخدا و در مقابل واژه تجربه، معانی زیر به چشم می خورد: آزمودن، آزمون کردن، آزمایش، آزمون.

"جان دیوی" مربی عالیقدر آمریکائی در صفحه ۸۹ کتاب "دمکراسی و تعلیم و تربیت" مفهوم تعلیم و تربیت را چنین بیان می دارد: "دوباره ساختن یا دوباره سازمان دادن تجربه به منظور اینکه معنای تجربه گسترش پیدا کند و برای هدایت و کنترل تجربیات بعدی فرد را بهتر قادر سازد."

در این تعریف توجه به معنای تجربه و عناصر آن و دوباره سازمان دادن تجربیات اهمیتی خاص دارد.

تجربه جریانی است که در آن افکار، تمایلات، هدفها، مهارتها و قدرت درک فرد و محیط که از اشخاص، اشیاء، حوادث و پدیده ها تشکیل شده روی یکدیگر اثر می گذارند؛ نتیجه این تجربه در فعالیتهای بعدی فرد مؤثر است.

در موقع دوباره سازمان دادن، فرد متوجه جنبه های مختلف تجربه و ارتباط آنها با یکدیگر می شود و توجه به این ارتباط و روشن شدن هدف فعالیتها، موجب گسترش معنای تجربه می گردد و فرد می تواند نتیجه اعمال یا عکس العملهای خود را پیش بینی کند. همین امر فرد را در کنترل و هدایت تجربیات بعدی قادر می سازد.

اگر تجربه فردی بعنوان آنچه فرد در جریان برخورد با محیط کسب کرده تلقی شود، در این صورت مشاهده می شود که هر فرد در هر مرحله از رشد عادات، تمایلات، افکار، اطلاعات، نظر، مهارتها و درکی از امور مختلف دارد. جریان رشد فرد را با امور تازه مانند افکار تازه، عادات جدید، تمایلات تازه و اطلاعات تازه، روبرو می سازد.

اگر فرد در اثر برخورد با امور تازه تجربیات گذشته را مورد تجدید نظر قرار دهد و تغییرات لازم را در آنها بوجود آورد و سپس به تشکیل مجدد آنها اقدام کند، پیوسته در حال پیشرفت خواهد بود. (شریعتمداری، ۱۳۶۹، ص ۱۶)

در بعضی موارد تجربه به معنی اطلاعات یا مجموع معرفتها استعمال می شود. گاهی تکرار امری معین در طول زمان را تجربه می خوانند. وقتی گفته می شود فلان شخص

۲۰ سال در تدریس تجربه دارد یا مدتی دراز به انجام کاری اشتغال داشته است، شاید منظور همان تکرار یک امر باشد. گاهی مراد از تجربه همان احساس درونی یا زمینه عاطفی یا دارا شدن حالات مخصوص عاطفی است. بعضی تجربه را به معنی شعور یا آگاهی بکار می‌برند. در موارد دیگر تجربه به عنوان مشاهده یا آزمایش استعمال می‌شود، این معانی غالباً محدود و یک جنبه از جنبه‌های تجربه را در بر می‌گیرند. آنچه به عنوان تجربه خوانده می‌شود جریان برخورد فرد با امور و وقایع یا نتیجه این برخورد می‌باشد. در این جریان فرد با تمام وجود یعنی با تمایلات، سابقه، استعدادها و احساس نظری خاص در مقابل امور یا وقایع مختلف ظاهر می‌گردد. این امور ممکن است قضاوتها، مفاهیم و اصول باشند یا از اشخاص، اشیاء پدیده‌ها و حوادث تشکیل شده باشند. کل شخصیت فرد و اینگونه امور همه موقعیتی خاص را تشکیل می‌دهند. رابطه اجزاء این موقعیت با یکدیگر و با کل موقعیت و تأثیر متقابل آنها در یکدیگر تجربه را بوجود می‌آورد. در این جریان، فعالیت‌های حواس مثل مشاهده، شنیدن، لمس کردن و فعالیت‌های عقلانی مانند درک، قضاوت، استدلال از یک طرف و امور خارجی یا مطالب طرح شده از طرف دیگر دخالت دارند. (شریعتمداری، ۱۳۶۹، ص ۴۲)

## ۲-۱ سینمای تجربی

تمایل به آزمایش کردن و آزمودن شکلها و شیوه ها و اندیشه های تازه ، همان قدر که در زمینه علم اهمیت دارد، در پیشرفت هنر نیز مؤثر است. امروز متأسفانه آزمایشگری در زمینه سینما فقط به عمل گروه پیشرو کوچکی اطلاق می شود که از جریان اصلی و کلی تولید فیلم دور هستند. اما حقیقت آن است که عمل گریفیث نیز - هنگامی که دوربین خود را بیش از آنچه رسم آن زمان بود به بازیگران نزدیک کرد- آزمایش بود. همچنین هنگامی که او در تنظیم نور و عکسبرداری و پیوند به راههایی می رفت که کارگردانهای سینما تا آن زمان نرفته بودند، باز عمل او را می بایست آزمایش نامید. " کارگاه دکتر کالیگاری " چه از حیث شیوه داستان پردازی و چه از لحاظ نحوه تزیین صحنه، آزمایش بود. دوربین متحرک "مورنو" و اصول تدوین " آیزنشتاین و پودفکین " ، رئالیسم " فون اشتروهایم " در فیلم "طمع" و تغزل "فلاهرتی" در "موآنا" همه آزمایش هایی بود که در درون مرزهای آن روزی هنر سینما صورت می گرفت. ظهور فیلم ناطق و پرده های پهن، پیشرفتهای فنی بودند که سینماگران هنرمند را به انجام دادن آزمایشهای تازه تری در شیوه های فیلمسازی وادار کردند.(نایت، ۱۳۷۱، ص ۳۵۷)

سینمای تجربه گرا *Experimental Cinema* را می توان به عنوان یک رسانه *Medium* مستقل و صاحب هویت دانست که حتی از سینما متمایز است. یعنی ممکن است بدون وجود عوامل یا شرایط تولیدی ، یک فیلم سینمایی ساخته شود. این امر به خصوص که هنرمند با خود مدیوم سینما تجربه می کند، صدق می کند. بدین ترتیب با ابداع و نوآوری در به کار بردن ابزار و روشهای سینمایی مدیوم جدیدی به وجود می آید که مهمترین ضابطه و مشخصه آن دوری جستن از هرگونه دستمایه یا شیوه های قانونمند و تکراری است.

سینمای تجربی در فرهنگها و مداخل سینمایی به انواعی از کار با رسانه سینما گفته می شد که در آنها تجربه اصالت دارد. یعنی فیلمهایی که با هدف تجربه کردن موضوع های نو و قالبهای جدید سعی در ارائه کارهای جدید دارد که با روح انسان معاصر و شرایط جامعه همخوانی و تطابق و قابلیت درک داشته باشد.

معنی لغوی واژه Experimental، کلماتی چون تجربه، تجربه گری و تجربه ای را به همراه می آورد. بنابراین سینمای Experimental به سینمای تجربه گرا معنی می شود. اما حق مطلب با این نگاه ادا نمی گردد، معنی ملموس کلمه "تجربه" برای ما معادل است با خراب کردن، خراب کردن تا درست کردن. یعنی آنقدر تجربه کنیم تا بیاموزیم کار را درست انجام دهیم. در زبان و کلام عامه هم معنای تجربه به همین صورت می آید.

اما چیزی که به واژه سینمای Experimental به معنی Experimental آن نزدیک است می تواند "تجربه در اندیشه جدید" یا "تجربه راهی جدید برای اندیشیدن جدید" باشد.

با این تعریف انواع سینمایی زیادی در این نوع سینما می گنجد، به طول مثال در انواع فیلم آبستره Abstract Film، آوانگارد Avantgaurd، فیلم ساختاری Structurla، فیلم کولاژی Collage Film، مکاتبی نظیر سینمای خالص Purecinema، سینمای مستقل Independent Cinema، سینمای جدید آمریکا New American Cinema یا فیلم زیرزمینی Under ground film.

سینمای به اصطلاح تجربی، زیرزمینی و آوانگارد همواره محملی برای یافتن شیوه های جدید بیانی، زبانی تازه برای فیلم، پرداختن به مضامین نامتعارف و استفاده های نوین از امکانات تکنولوژی سینما بوده است.

موقعیت و اعتبار هنر فیلم، در میان هنرهای خلاق همیشه غیر عادی و نامتعارف تصور شده است.

تصویر متحرک، از دوشکل (فرم) هنری غیر متجانس، یعنی تئاتر و عکاسی، که عمدتاً تفاوت کلی میان آن دو وجود داشت، به وجود آمد. در پایان قرن نوزدهم (مقارن اختراع سینماتوگراف) هیچ کدام از این دو شکل، به عنوان مدل و نمونه ای برای کوشش زیباشناسی به خدمت گرفته نشد. تئاتر یک هنر عمومی محسوب می شد که مستقیماً، متوسل و متکی به وجود تماشاگر بود.

عکاسی به سختی توانست به عنوان یک رسانه پذیرفتنی، آغازگر و بیانگر احساسات و حالات هنرمندانه باشد و از آن جایی که صرفاً هنری تجاری به حساب نمی آید و وابسته و متعلق به قلمرو خصوصی بود، بیشتر یک وسیله سرگرم کننده تا ابداع کننده تشخیص داده شد.

بر حسب اصل کلی، دوربینهای فیلمبرداری، به طور ساده همانند دوربینهای عکاسی، به عنوان وسیله ای آماتوری ( غیر حرفه ای ) مورد استفاده قرار می گرفت. با وجود این قراین نشان می دهد که پیدایش و ظهور ساختن فیلم به مثابه یک فعالیت خصوصی و شخصی، یک ربع قرن به تأخیر افتاد. عامل نخست این تأخیر هزینه سنگین تجهیزات بود.

حتی الامکان، تا سال ۱۹۲۰ که دوربین و آپارات ۸ و ۱۶ میلیمتری به بازار نیامده بود، عملاً داشتن این گونه وسایل برای افراد متوسط الحال، غیر قابل حصول و ناممکن می نمود. عامل دیگر حضور ادیسون و شرکای او بود که سعی کردند با محدودیت در توزیع تجهیزات فیلمبرداری، به نحوی حق امتیاز اجناس در بازار را تحت کنترل مستقیم خود داشته باشند.

حتی آن دسته از افرادی که قادر به تهیه دوربینهای فیلمبرداری در سالهای اولیه اختراع سینماتوگراف بودند، به لحاظ طرز تفکری که در آن زمان، هنر فیلم را تحت الشعاع خود قرار داده بود، به دل بستگیهای عامه راهبری و سوق داده می شوند و موقعی که در اهداف فیلمسازان اولیه، تمایل و کششی به منظور سودآوری وجود نداشت، بازهم استنباط آنها از تولید و ساختن فیلم، صرفاً به قصد اکران عمومی صورت می گرفت.

به این ترتیب، چنین استنباط می شود که در آغاز پیدایش سینما، سینمای شخصی از سینمای عمومی انفکاک پذیر و جدا شدنی نبود.

حتی در همان هنگام که نقاشان و شاعران دادائیسیت و سورآلیست در سال ۱۹۲۰، برای ساختن فیلمهای تجربی مستقل، دست به کار شدند، هدفشان پیش از آن که مبتنی و تأکیدی بر تجسمهای شخصی باشد، بیشتر پیامهای عمومی درباره طبیعت هنر و تجارب بصری بود.

درست در اوایل ۱۹۳۰ بود که در حیطه فرهنگ و هنر، تغییر جهتی پدید آمد. متعاقب آن، نهضت آوانگارد (پیشرو) در مسیر جدیدی پا گذاشت و فیلمسازان طبعاً به موضوعات دیگری توجه پیدا کردند.



برخی به خاطر انگیزه های سیاسی، به ساختن فیلمهای تبلیغاتی و مستند روی آوردند و برخی دیگر همچون "رنه کلر" و بعدها "لوئیس بونوئل"، به کارگردانی فیلمهای بلند داستانی راغب شدند. با این وجود، هنوز کسانی بودند که استعدادهای خود را به فیلمهای انتزاعی اختصاص می دادند.

سینماگران آوانگارد دهه بیست، سنگ بنای تاریخ فیلمهای تجربی را نهادند. اما برای برپاسازی و ساختن سنت سینمای شخصی طرحی را ارائه نکردند.

تا یک دهه بعد از ۱۹۳۱ تنها شمار معدودی از فیلمهای تجربی در ایالات متحده، بریتانیا و اروپا ساخته شد. این فیلمها به طور عمده ۳۵ میلیمتری بودند ( نمونه استاندارد فیلمسازی تجارتي ) با این وصف، هدف مشخص بود. با توجه به این که امکان دسترسی به نمونه تجهیزات کوچکتر، جدیدتر و کم بهاتر، به طور فزاینده ای میسر شد، کارخانجات سازنده دوربینهای فیلمبرداری دست به کار ترغیب و تشویق مصرف کننده هایی شدند که لزوماً نه کارآموزی دیده بودند و نه عمدتاً دلبستگی به رسانه فیلم در آنها وجود داشت.

در مجموع می توان گفت که از طریق عادت‌هایی که به گرفتن عکس فوری در میان مردم رواج یافته بود، کارخانجات سازنده از این عادت به منظور تعمیم بخشیدن تصویر متحرک سود جستند و در حقیقت به این نحو توانستند راه را برای تهیه فیلم های آماتوری و شخصی هموار سازند.

تردیدی نیست که نخستین تجربه عملی سینمای شخصی، خواه در قلمرو تجارت یا هنر، غیر قابل پیش بینی بود.

تبلیغ و ترویج تجهیزات فیلمبرداری برای مصرف اکثریت، بیشتر کوششی غیر عمومی بود. با این حال، نوشته های نظری رایج درباره سینما، حاکی از این است که در آن زمان تفکیک سینمای شخصی از سینمای عامه در عمل با دشواری رو به رو بود.

از نظر " بلا بالاش "، نظریه پرداز مجارستانی، رسانه سینما، بیش از هر مدیومی قابلیت مرئی کردن بشر را داشته است. به هر حال، از این طریق بر حسب شرحی که گذشت، سرانجام، یک اقلیت کوچک از مردان و زنان شروع به استفاده خصوصی از وسایل فیلمبرداری کردند و به دنبال آن، در طی سالهای جنگ جهانی دوم و پس از آن، نهضت سینمای جدید آمریکا که گاهی به نام سینمای زیر زمینی شناخته شده، پا به عرصه وجود نهاد.

در دوران جنگ، به دلیل فزونی دوربین و آپارات ۱۶ میلیمتری، نیروهای ارتش از این امکانات برای ساختن و ضبط فیلمهای تبلیغاتی و داستانی به سربازان سود جستند. می توان گفت که موفقیت چشمگیر سینمای آمریکا پس از جنگ، مرهون توسعه و پیشرفتی بود که در هنر فیلمسازی شخصی پدیدار شده بود.

اگرچه تجربه گرایی در هنر فیلم، از اوایل دهه ۲۰ شروع شده بود، معهذاتنها در هنر فیلمسازان مستقل و پیشگام از "واتسون" گرفته تا "درین"، "انگر"، "مارکوپولوس" و "براکیج" بود که امکانات بالقوه زباشناسی سینمای شخصی، در سطوح گسترده ای، شناخته و مورد توجه قرار گرفت.

سینمای جدید آمریکا عمیقاً شخصی بود. "جوناس مکاس"، یکی از چهره های برجسته سینمای جدید آمریکا که به عوان فیلمساز، ناشر، پخش کننده، نمایش دهنده و منتقد سینمایی شهرت یافت، بیش از هر کس، در ترویج و اشاعه این جنبش تلاش کرده است. او زمانی گفته بود: "فیلمهای ما، احساسی است که از روح و جان ما برخاسته است" و "فیلمهای ما به وسعت و گستردگی احساسات درونی ماست، چونان ضربان قلب ما، چشمان و سرانگشتان ما".

برای رسیدن به اهداف، ابزار و تظاهر شخصی کافی نیست مگر آن که به دیگران هم چنین فرصتی داده شود تا به کشف خویشتن بپردازند و احساسات شخصی شان را به نمایش گذارند.

"مکاس" گفت: "این مفهوم کلی فیلم آماتوری (شخصی) است. ثبت و ضبط تصاویر شخصی و خصوصی در فیلمهای ما. ما می خواهیم سراسر کره خاکی را با فیلم های شخصی مان تحت کنترل درآوریم".

تلاش وی بر این بود که تصویر متحرک به داخل خانه ها راه پیدا کند. مکاس از طرفی کوشید خانه را به مکانی برای ثبت و ضبط تصاویر متحرک، مبدل کند. در یک قضاوت صحیح، فیلمهای آوانگارد آماتوری هدف و مقصودی جز آنچه که دیگر فیلمهای خانوادگی داشتند، نداشت و صرفاً بیانگر و نمایش دهنده تجسمهای شخصی، اوهام، پیشامدهای خانوادگی بر حسب تجربیات زندگی ساده همگانی بود.

با چنین چشم انداز و حس پیش بینی، وجوه امتیازی میان این نوع فیلم و فیلمهای دیگر، میان فیلمساز حرفه ای و آماتور، یا میان هنرمند و شخص علاقه مند به کار ذوقی، نمی توان جستجو کرد.

در حقیقت، از نظر آنها سینما یک وسیله دموکراتیک محسوب می شد که در آن تمام مردان و زنانی که دوربین به دست می گرفتند، خلاقیت میان آنها، به طور کامل و یکسانی وجود نداشت. با این حال همگی با یکدیگر برابر و هم طراز به حساب می آمدند.

داوری کردن میان فیلمها، مثل این می ماند که بخواهیم مقایسه ای با تبعیض میان شخصیتهای انسانی به عمل آوریم.

انسان نبایستی مدعی این شود که رؤیاباها و آرزوهایش از درجه بالاتری برخوردار است و بیشتر خیال انگیز است یا بیشتر استادانه تر و ماهرانه تر از دیگری. از آن جا که انسانها نسبت به ارائه خصوصیات روحی و ابزارهای شخصی شان بی مانند و منحصر به فرداند، به این دلیل هم با یکدیگر مقایسه کردنی نیستند. "آندی وار هول" می گوید: هر قاب تصویر همان قدر با ارزش و قابل ملاحظه است که قابهای دیگر هستند.

مسلماً نظریه دموکراتیک در فیلمسازی غالباً برای تماشاچیان پذیرفتنی نبوده است. آنها بعضی از فیلمها را جذاب و مسحور کننده می یابند و برخی را خسته کننده و بعضی از فیلمها به طور استادانه ای به هم پیوسته و مرتبط به نظر می رسند و گروهی از لحاظ تکنیکی، نامناسب و ناجور تشخیص داده می شوند. خلاصه کلام این که در این دوران به هر کس اجازه داده می شد فیلمهایش را در تالارهای نمایش و فستیوالهای نهضت سینمای جدید آمریکا به نمایش بگذار یا اسامی آنها در کاتولوگهای منتشره از سوی شرکتهای تعاونی فیلمسازی به ثبت برسد. امتیاز عمده سینمای شخصی این بود که وجه تمایزی میان هنرمند حرفه ای و آماتور وجود نداشت.

برای فیلمسازان غیر حرفه ای ساختن فیلم با مقاصد متعددی ممکن بود. این مقاصد می توانست شامل ضبط و ثبت مشاهدات و تجارب زندگی باشد. یا آنچنان که "پارکر تایلر" در مطالعاتش بر روی فیلمهای زیر زمینی می گوید: "بیشترین مسامحه و اهمال دوربین فیلمبرداری زمانی بود که به قلمروها و زمینه هایی که از بعضی جهات برای تولید، پخش و نمایش، بسیار خصوصی، غیر مجاز، سخت تکان دهنده و به علاوه غیر اخلاقی تشخیص

داده شده بودند، تاخت و تاز کرد."

همچنین ساخت فیلم می توانست به مفهوم سازماندهی و کشف زندگی باشد. فیلمسازی، تنها به این هدف که ضبط تصاویر بر روی سلولوئید فیلم انجام شود، مورد نظر نبود. بلکه به عنوان یک فرصت مناسب اقتضا می کرد که تصورات و امیال، در حضور و پیش روی دوربین و در عمل تجربه شود.

امکان اینکه هنرمندان سینمای جدید آمریکا در این اسلوب و طریقه فیلمسازی اشتراک مساعی داشته باشند بعید می نمود. اما تا آنجا که به آنها مربوط می شد و تحریکشان می کرد، در مقابل اشکال دیگر کار دوربین فیلمبرداری، اهداف و افکار باطنی متفاوتی مقصود و مد نظرشان بود.

آنها طالب عملکردی بودند که هنرمندان معاصر در رسانه های دیگر، پیش از این تجربه کرده بودند. در حقیقت منظور این نبود که تصاویری را که بیشتر قابلیت و امکان دیدن نداشت، قابل رویت کنند، بلکه آنها می خواستند راههای جدیدی در مشاهده کردن کشف کنند.

سینماگران جدید آمریکا، برای سینما، نقاشی، شعر و داستان مطابق نسبت امروزی قائل به موفقیت‌های مساوی و برابر بودند. از نظر "براکیج" آگاهی در آن حد لازم است که به آن نیازمندیم. "استن براکیج" می نویسد: در زمان معاصر، تنها معدودی از هنرمندان به معنای عمیق کلمه، به جریان و پیشرفت درک عینی استمرار ورزیدند و الهام های ذهنی خویش را در تجربیات سینمایی استحاله و تحول پذیر کردند. آنها زبان جدیدی را خلق کردند که تنها به وسیله تصویر متحرک امکان پذیر بود.

اما مفهوم بیانی "مکاس" به طور آشکار ضد اصول امروزی است و مستقیماً در جبهه مخالف نظرات و ادعاهایی است که "براکیج" برای هنرمند سینما مطرح کرده است.

"مکاس" عقیده داشت: "ما خواهان ابداع هنری با وسیله نو هستیم". از یک جنبه چنانچه فیلمسازان زیرزمینی مصلحت خویش را در استفاده و بهره گیری از تکنولوژی ببینند، این امر منجر به کشف روشهای جدیدی در زیبا شناسی سینما می گردد.

"ران رایس" که در سال ۱۹۶۴ درگذشت، یکی از معدود فیلمسازان مستعد و انعطاف پذیر سینمای زیر زمینی بود. او طی دوران کوتاه زندگی اش تنها سه فیلم کامل و تعدادی فیلمهای سردستی و ناقص (راف کات) ساخت که هرکدام کماکان نسبت به