سینما وسیلهٔ ارتباط جمعی و هنر

مرتضی نیک‌پایان*

شک نیست یکی از فراگیرترین و مؤثرترین هنرهای قرن بیستم، هنر سینماست. تأثیر سینما بر ذهن تماشاگر به ویژگیهای چندگانهٔ آن برمی‌گردد. امروزه در میان وسایل ارتباط جمعی هیچ وسیله‌ای از نظر وسعت و تعداد مخاطب توان رقابت با سینما را ندارد، مگر تلویزیون و آن‌گونه که از آمار برمی‌آید محبوب‌ترین و پربیننده‌ترین برنامه‌های تلویزیون هم فیلمهای سینمایی است، مجموعه‌ها و نمایشهای تلویزیونی، که بنا به قول اورولی هولتن «همهٔ آنها اشکال متنوعی از یک پدیده هستند.»[1]

سینما و تلویزیون وظایف متنوع انتقال اخبار و اطلاعات، نشر و اشاعهٔ اندیشه‌ها، سرگرم‌سازی و همچنین تربیت جامعهٔ بشری را عهده‌دار هستند. بر اساس آمار منتشرهٔ سازمان یونسکو، تعداد سالن‌های سینما برای هر یک میلیون نفر در کشورهای مختلف به این قرار است:[2]

جمهوری چک	۱۶۸	سوئد	۱۳۳
آمریکا	۱۰۲	نروژ	۹۱
ایسلند	۹۰	فرانسه	۷۶
سوئیس	۶۹	زلاندنو	۶۷
ایتالیا	۶۶		

بر این تعداد سینما، همچنین باید تلویزیون، شبکه‌های ویدئویی، ویدئو کلوپ‌ها، مراکز اختصاصی نمایش فیلم، شبکه‌های ماهواره‌ای و حتی اینترنت را نیز افزود. به‌منظور ایجاد تصویری روشنتر از میزان استقبال مردم از سینما و به تبع آن قدرت و نفوذ سینما، جدول ذیل که حاوی اطلاعاتی از جمعیت، تعداد سالنهای سینما، تعداد فیلم‌های نمایش داده شده، تعداد فیلم‌های تولید شده، تعداد تماشاگران فیلم، سرانهٔ رفتن به سینما، کل فروش فیلم، سهم سینمای ملی، مقدار فروش نوار ویدئویی فیلمها و فروش و اجارهٔ دستگاه ویدئو از پنج کشور اسکاندیناوی، طبق آمار منتشرهٔ سازمان یونسکو در سال ۱۹۹۷ میلادی، ارائه می‌گردد، با این توضیح که سینما در کشورهای در حال توسعه نظیر هند، پاکستان، مصر و... از محبوبیت بیشتری برخوردار است.

تقریباً کلیهٔ امور سینمایی این پنج کشور، توسط «اسکندیناوینز فیلمز» اداره می‌شود و این سازمان نوعی اتحاد فرهنگی بین این کشورها پدید آورده است. اتحادی که قرنها حتی با فشارهای سیاسی و نظامی نیز پدید نیامده بود. این وضعیت مؤید آن است که امروزه ویدئو، تلویزیون، سینما و ... در بین هنرها بیشترین مخاطب را جذب می‌کند.

---

* ـ کارشناس ارشد پژوهش هنر.

۱ـ اورولی هولتن، ***مقدمه بر تئاتر آینهٔ طبیعت***، ترجمهٔ محبوبه مهاجر، انتشارات سروش، ۱۳۶۴، ص ۲۱.

۲ـ ***مجلهٔ فیلم***، شماره ۲۲۹، ص ۳۰.

کشور	جمعیت	سالن سینما	نمایش فیلم	تولید فیلم	تماشاگر	سرانهٔ رفتن به سینما	کل فروش	سهم سینمای ملی	نوار ویدئو	فروش و اجارهٔ ویدئو
فنلاند	۵/۱ میلیون	۳۲۲	۱۵۴	۱۰	۵/۹ میلیون	۱/۲	۲۱۸/۱ میلیون مارک	٪۵/۴	۱/۵ میلیون	۲۶۷ میلیون مارک
دانمارک	۵/۲ میلیون	۳۲۰	۱۷۰	۱۶	۱۰/۸ میلیون	۲/۰۶	۷۷/۳ میلیون دلار	٪۱۹	٪۷۷ ویدئو ندارند	آمار موجود نیست
ایسلند	۲۶۸ هزار	۴۸	۲۰۷	۴	۱/۵ میلیون	۵/۶	۷۳۵/۲ میلیون کرون	٪۲/۸	٪۷۰ ویدئو دارند	۶۵۰ میلیون کرون
نروژ	۴/۴	۴۰۲	۲۱۸	۱۱	۱۱ میلیون	۲/۵	۶۵ میلیون دلار	٪۵/۵	۱/۲ میلیون	۹۹/۶ دلار
سوئد	۸/۹	۱۱۶۵	۲۰۰	۳۰	۱۵/۲ میلیون	۱/۲	۱۱۷ دلار	٪۱۷/۸	٪۷۷ ویدئو دارند	۸۶/۳ میلیون دلار

غالب این وسایل در شمار ارزانترین و مفرح‌ترین وسایل ارتباط جمعی شمرده می‌شود و از آنجاکه صوت و تصویر را به‌هم می‌آمیزد، به کمک جدیدترین فن‌آوریهای دیجیتالی، رؤیایی‌ترین افکار بشری را به تصویر می‌کشد و در آسانترین و ساده‌ترین شکل ممکن در دسترس بشر قرار می‌دهد، همواره از جمله جذاب‌ترین و پر مخاطب‌ترین وسایل ارتباط جمعی جهان بوده است.

سینما به لحاظ اینکه از هنر و صنعت بهره می‌گیرد این توان را دارد که در درون ذهن مخاطب اثر فوق‌العاده گذارد. اندیشه‌ها را مسحور و عواطف را تحت اختیار گیرد و بر پردهٔ پندار تماشاگر، نقشهای رنگارنگ افکند، خاصه در اذهان کودکان و نوجوانان و جوانان اثر شگرف بر جای گذارد، به گونه‌ای که رفتار و کردار معمول و روزمرهٔ خود را نیز آگاهانه یا ناآگاهانه با دریافتهای خود از این هنر ـ صنعت الگوبرداری کنند. پیچیدگی و ایهام هنری سینما از یک‌سو و طرز تلقی مخاطب آن از سوی دیگر، قضاوت دربارهٔ تأثیرات تربیتی فیلمها را مشکل می‌سازد. در هر صورت سینما همچون دیگر هنرهای نمایشی، انعکاس‌دهندهٔ فرهنگ، تمدن، نظام ارزشها، آمال، آرزوها و تمایلات جوامع است، ارزشها، تمایلات و فرهنگی که نزد اقوام و ملیت‌های گوناگون پسندیده یا ناپسند جلوه می‌کنند. در واقع سینما به لحاظ قابلیتهای فن‌آوری و ارتباطی، جهانشمول، و از نظر محتوا و فرهنگ، غالباً رویکرد ملی دارد. به عبارت دیگر هر فیلم حامل پیامی فرهنگی منطبق با اعتقادات و مقتضیات فردی و ملی سازندگان خویش است، اشاعه‌دهندهٔ فرهنگی خاص در پهنهٔ جهانی با فرهنگها و سنن گوناگون.

مسألهٔ عدم انطباق گرایشهای فرهنگی، سنتی و ارزشی سازندگان و مخاطبان فیلم، سالهاست که ذهن اندیشمندان جوامع را به خود مشغول داشته و بحثهای زیادی را در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، تربیتی و... برانگیخته است. دو قطب این مباحث را، معتقدین به یکسان نمودن فرهنگ بشری با توسل به فن‌آوری مخابرات و معتقدین به حفظ تشخّص قومی، آداب ملی و دینی جوامع تشکیل می‌دهند که هر یک با دیدگاه خود به سینما نگریسته‌اند.

با توجه به مفهوم «وسیلهٔ ارتباط جمعی» (Mass communication media)[۳] این معنا زمانی به‌راستی محقق خواهد شد که گروه مخاطب، درک و

۳ـ در فرهنگنامهٔ بریتانیکا MASS به معنای پیام (MASSAGE) و Communication به معنای ابلاغ، رسانیدن، ارتباط و انتقال از ریشه لاتین Communicare یعنی هماهنگ‌ساختن، شریک و سهیم‌کردن و یکرنگ ساختن و MEDIA به معنای وسیله (MEDIEUM) است. بنابراین منظور از وسیلهٔ ارتباط جمعی Mass communicare هماهنگی و شریک ساختن پندارهای گروهی از انسانها (مخاطبان) در امری به‌خصوص است.

دریـافت کـاملی از فـیلم داشـته بـاشند. از نـظر عـلم ارتـباطات، بـینندگان فـیلم گـیرنده و سـازندگان آن فرستندهٔ اطـلاعات هسـتند. ارتـباط صـحیح و کـامل، زمانی به‌وجود می‌آید که انطباق کامل بین رویکردهای فکری گیرنده و فرستنده ایجاد شده باشد. برای ایجاد این ارتباط و انطباق، سازندگان فیلم باید با خصوصیات فـردی و اجـتماعی مـخاطبان از نـظر روان‌شـناسی، جـامعه‌شناسی و... آشـنایی کـامل داشـته بـاشند و همچنین با توجه بـه قـدرت بـیان و «زبـان سـینمایی» بهترین روش را برای انـتقال پـیام (داسـتان، مـاجرا یـا اطلاعات فیلم) برگزینند.

اگر بپذیریم که هنر، زبانی متفاوت برای بیان مطالب است، باید برای آن اصول و قواعدی (دستور زبان) قایل شویم. این قواعد یا ویژگیها، امکـان بـرقراری ارتـباطی ورای ارتباط نوشتاری یا گـفتاری روزمـره بـه هـنرمند (فرستنده) و مخاطب (گیرنده) می‌دهد. قدرت تربیتی سینما نیز از همین ارتباط ناشی می‌شود.

سینما به‌عنوان پـدیده‌ای مـولود فـن‌آوری دنـیای امروز که از جمیع هنرها بهره می‌گیرد، در ابتدا فاقد این ویژگیها تصور می‌شد و به‌عنوان یک وسیلهٔ جالب برای سرگرم ساختن و به حیرت نشاندن مردم معرفی می‌شد. از نخستین کسانی که سینما را به‌عنوان یک هنر معرفی می‌کنند مـی‌توان از «رودلف آرنـهایم» نـام بـرد. وی بـا نگارش کتاب «فیلم به‌عنوان هنر» اشاره بـه ایـن نکـتهٔ اسـاسی مـی‌کند کـه: «بـه نـظر مـی‌آید کـه نـقاشان و مجسمه‌سازان، اگر که هنوز هم بتوان چنین خطابشان کرد، در مقابل انتزاع و تجرید ذهن جدید با پناه بردن به خلق اشیایی که به‌سختی منشأ انسـانی خـود را بـرملا می‌سازند، عکس‌العمل نشان داده‌اند. عکس‌العمل فیلم به سهم خود سبب شده است تا ما اعتماد بیشتری برای گام نهادن در قلمرو لرزان تخیل به‌دست آوریم. رسانهٔ فیلم به موازات دگرگونیهایی که در شیوه و کاربردهایش پدید می‌آید، مـاهیت خـود را بـیشتر و بـیشتر آشکـار مـی‌سازد. خـصوصیات اسـاسی و تـغییرناپذیر آن در نمونه‌های قدیمی قابل تشخیص است و در نوآوری‌های فیلمسازان امروزی نیز باز شناخته می‌شود.[۴]

«آرنهایم» پیش از آنکه صاحب‌نظر هنر سینما باشد، نظریه‌پرداز مباحث زیبایی بصری است. از این‌رو هـنر سینما را بـا نـظریهٔ بـصری خـود بـر مـبنای ارزشـیابی هنرهای بصری از دیدگاه گرایشهای روان‌شناسی مکتب «گشتالت» تعریف مـی‌کند و بـا ایـن تـعریف، اسـتقلال سینما از سایر هنرها مطرح می‌شود. وی با اشاره به اصل استقلال هنرها در تـرکیب آنـها، مسألهٔ اسـتقلال هـنر ترکیبی سینما را از سایر هـنرها مـطرح مـی‌کند. او در مقابل افرادی که سینما را بازسازی مکـانیکی واقـعیت می‌دانند و به همین دلیـل امکـان هـنر بـودن آن را رد می‌کنند، با ادله و شواهـد عـالمانه مـی‌ایسـتد و ثـابت می‌کند که این افراد بر اساس قیاس بین فیلم و نقاشی، سینما را که تصاویر آن بر پایهٔ اعمال فیزیکی و شیمیایی، یعنی تمرکز نور بازتابیده از اشیاء از طریق یک سیستم عدسی بر صفحهٔ حساس (امولسیون) ایجاد می‌شود، از نقاشی که وابستگی بین واقعیت و تصویر از طریق چشم و دستگاه عصبی هنرمند، دست او و سرانجام قلم‌مو که تکه‌های رنگ را بر پرده می‌گذارد، متمایز کرده، نقاشی را هنر و سینما را خارج از عالم هنر می‌دانند.

«آرنهایم» با رد مرحله به مرحله و جامع ادعای هنر نبودن سـینما، در واقـع سـعی در شـناساندن مـاهیت سینما به‌عنوان یک هنر دارد. بـه‌منظور دسـتیابی بـه هدف این نوشتار، ابتدا باید به بررسی این نکته بپردازیم که آیا سینما حقیقتاً بازسازی مکانیکی واقعیت است و همان چیزی را از واقعیت عرضه می‌کند که ما مستقیماً دریافت می‌کنیم؟

در پاسخ به این سؤال باید گفت تفاوتهایی بین آنچه که ما از واقعیت دریافت می‌کنیم و آنچه که سینما تصویر می‌کند وجـود دارد و هـمین تـفاوتهاست کـه امکـانات هنری سینما را به‌وجود می‌آورد. یکـی از ایـن تـفاوتها عبارت است از نشان دادن جسم سه بعدی بـر سـطح، یعنی درک شکل احجام و موقعیت آن نسبت به شخص ناظر. درک شکل اشیاء به موقعیت آن نسبت به شخص ناظر بستگی دارد، چنانکه با تغییر زاویهٔ دیـدِ شـخص ناظر، بعد جدیدی از شیء هویدا می‌شود. بنابراین اگر بـخواهـیم شـیء را بـه تـصویر بکشـیم بـاید بـهترین و گویاترین موقعیت را برای به تصویر کشیدن آن انتخاب کنیم تا ماهیت آن‌را بدون امکان اشتباه آشکار سازیم. بنابرایـن درک تـصویری اشـیاء فـقط یک عـمل سـادهٔ

۴ـ رودلف آرنـهایم، *فیلم به‌عنوان هنر*، تـرجـمهٔ فـریدون معزی‌مقدم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱، ص ۱۰.

مکانیکی نیست، بلکه عملی است که با توجه به انتخاب زاویهٔ دید، ممکن است خوب یا بد انجام گیرد. انتخاب این زاویهٔ دید نیازمند درک و معرفتی غریزی از ماهیت آن شیء است که عملی کاملاً انسانی و خارج از حیطهٔ ابزار مکانیکیِ ثبت تصویر است.

همچنین درک عمق تصاویر به کمک ویژگیهای فیزیکی چشم انسان و فاصلهٔ بین دو چشم، و مکانیزم عملکرد شبکیه و اعصاب بینایی حاصل می‌شود. اما این درکِ عمق در سینما محدود و در واقع، مناظر نه کاملاً دو بُعدی است و نه سه بُعدی و به همین دلیل وقتی تودهٔ اشیاء در مقابل دوربین قرار می‌گیرد، به نظر می‌رسد که در یکدیگر ادغام شده، در حالی که در زندگی واقعی، درک فاصلهٔ عمقی بین اشیاء، ما را متقاعد می‌کند که اشیاء در یکدیگر ادغام نشده و همچنین به دلیل همین درک فاصله، اندازهٔ واقعی تصاویر یا نزدیکی و دوری از اشیاء نزد ما ثابت می‌ماند. در حالی که اندازهٔ تصاویر با دور شدن از جسم به نسبت مجذور فاصله کاهش می‌یابد. یعنی اندازهٔ یک جسم زمانی که در دو متری ما قرار دارد یک چهارم زمانی خواهد بود که در فاصلهٔ یک متری ما قرار داشته، ولی به دلیل «ثبات اندازه» است که ما دو شخص هم‌قد را در هر فاصله‌ای که باشند هم‌قد می‌دانیم، چیزی که در سینما به دلیل عدم دریافت تصاویر به‌صورت سه‌بُعدی هرگز آشکار نمی‌شود. این مسأله در مورد شکل اشیاء نیز صادق است، به‌طوری که اگر یکی از اضلاع مربع به دوربین نزدیکتر باشد شکل تشکیل شده ذوزنقه خواهد بود، در حالی که چشم به‌علت قدرت دید سه‌بُعدی، نقطهٔ دید را ناخودآگاه ترمیم می‌کند و شیء را به‌صورت مربع می‌بیند. این حالت را روان‌شناسان «اصل دوام» شکل می‌نامند که در مورد انسان صادق است، ولی در تصاویر سینمایی به‌وجود نمی‌آید. بنابراین شکل و اندازهٔ اشیاء روی پردهٔ سینما با تغییراتی ناشی از وضعیت پرسپکتیو آنها ظاهر می‌شود.

در مورد رنگ و نور اشیاء نیز بین تصاویری که چشم انسان می‌بیند با تصاویری که دوربین ضبط می‌کند تفاوتهای اساسی وجود دارد. این حالت در فیلمهای سیاه و سفید کاملاً مشهود است. در مورد فیلمهای رنگی نیز باید قدرت تفکیک رنگ فیلم را که در بهترین وضعیت چند هزار رنگ است با قدرت تفکیک رنگ چشم که چند میلیون است در نظر داشت. بدیهی است که در چنین شرایطی تصاویر تشکیل شده بر پردهٔ سینما با تصاویر واقعی تفاوتهای اساسی خواهد داشت. همچنین نورپردازی مصنوعی می‌تواند اشیاء و مناظر را کاملاً متفاوت با آنچه که چشم می‌بیند بسازد و به نمایش بگذارد.

از دیگر محدودیتهای ارتباط بصری، باید به «حوزهٔ دید» و «عمق میدان دید» و «وسعت میدان دید» اشاره نمود. چشم انسان قادر است مناظر را تا مرز مشخصی ببیند، تصاویر خارج از این مرز دیده نمی‌شود. وضوح تصویر نیز مرز مشخصی دارد، در جهان واقعی به‌علت حرکت سر و چشم، محدودیت مرز و وضوح بینایی احساس نمی‌شود و انسان توانایی درک مناظر را به‌عنوان یک کل لاینقطع دارد، ولی در سینما این محدودیت‌ها در نماهای ثابت بلافاصله نمایان می‌شود و همین محدودیت‌هاست که تفاوت جهان واقعی و فیلم را رقم می‌زند و باعث اطلاق کلمهٔ «هنر» به سینما می‌شود.

از دیگر تفاوتهای سینما با جهان واقعی، فقدان تداوم زمان و مکان در فیلم است. در جهان واقعی دریافتهای انسان دربارهٔ خود در حالت مداوم و بی‌وقفه صورت می‌گیرد، فواصل پیموده می‌شود و زمان به‌صورت منطقی و طبیعی می‌گذرد. در سینما اما فاصله‌های مکانی و زمانی قابل انقطاع هستند. تصویری از فاصلهٔ ده متری یک موضوع، می‌تواند با تصویر دیگری از همان موضوع در فاصلهٔ دو متری و از زاویهٔ دید دیگر قطع شود. دو تصویر از دو مکان متفاوت بلافاصله نمایش داده شود و هر فصل فیلم، زمان خاص خود را داشته باشد و با استفاده از تدوین موازی، افراد را در یک زمان خاص در محلهای متفاوت می‌توان نمایش داد؛ مثلاً فردی در اتاقی نشسته، کاری انجام می‌دهد و در همان زمان، فرد دیگری در جنگل دچار خطر شده و... سینما در واقع یک توهم نسبی از زندگی واقعی ارائه می‌دهد. سینما هیچ‌گاه به‌صورت کامل شبیه واقعیت نیست.

اکنون با توجه به بررسی انجام‌شده می‌توانیم جواب سؤال خود را دریابیم که؛ سینما به دلیل فقدان بُعد، محدودیت ارائهٔ رنگ، تغییر در وضعیت نور، مشهود نمودن محدودیت عمق و وسعت میدان دید و فقدان تداوم زمان و مکان، نه‌فقط بازسازی مکانیکی واقعیت نیست، بلکه با غلبهٔ خلاقانه بر محدودیتهای فوق،

FRE ۱۵

اشکال بدیعی از تخیل را عینی می‌کند. این امر زمانی کامل می‌شود که توجه داشته باشیم در جهان واقعی همهٔ حواس انسان به گزارش وضعیت پیرامون مشغول هستند و در سینما فقط حواس بینایی و شنوایی انسان. این موضوع با توجه به عکس‌العملهای کینه استتیک[۵](Kine Sthetic) و محدودیت وسعت دید باعث می‌شود تا حرکت و جهات فضا پایین، بالا، عقب، جلو و... در سینما به‌صورت نسبی طرح شود. سینما به این دلیل هنر خوانده می‌شود که می‌تواند ویژگیهای موضوعاتی را که نمایش می‌دهد تقویت، متمرکز و تفسیر کند.

«انتخاب هوشمندانهٔ محل دوربین می‌تواند اثر دوگانه‌ای داشته باشد که هر دو برای ایجاد یک کیفیت هنرمندانه ضروری است. زاویهٔ دید نه‌فقط باید ویژگیهای اختصاصی موضوع تصویر را نشان دهد، بلکه باید از نظر زیبایی شکل نیز، برای تماشاگر ارضاکننده باشد.»[۶]

سینما زمانی کارکرد هنرمندانهٔ خود را نمایان می‌سازد که تصاویر آن علاوه بر بیان موضوع (روایت) به بهترین صورت ممکن حس زیباشناسی مخاطب را به کمک روشهای خاص خود ارضا کند. آشنایی با عناصر زیباشناسی سینما و آگاهی از ساختار آن به درک مفهوم نظام ساختاری سینما و شیوهٔ عمل آن منجر می‌شود.

«استفان شارف» با استفاده از تحلیل نما به نمای بیش از ۳۰۰ فیلم، هشت شیوهٔ بنیادی ساختار را معرفی می‌کند:

«۱ـ جداسازی: تقسیم یک صحنه به نماهای منفرد که به تناوب در پی هم می‌آیند. الف، ب،...

۲ـ رویداد موازی: دو یا چند خط روایی که همزمان پیش

۵ـ چشم انسان همواره در حال همکاری با سایر اعضای بدن است. اگر چشم بخواهد بدون یاری دیگر اعضا رویدادی را منتقل کند به‌علت تضاد بین دنیایی که چشم می‌بیند (پردهٔ سینما) و دنیایی که دیگر حواس گزارش می‌کنند (دنیای واقعی) وضعیتی پدید می‌آید که گاه به‌شدت سرگیجه‌آور است. مثلاً زمان نمایش یک تصویر متحرک، بدن شخص ناظر تحریکات حرکت را ندارد و از این جهت او نمی‌تواند حس کند که دوربین متحرک است یا ثابت و اگر حرکت می‌کند با چه سرعت و در کدام جهت، در نتیجه موقعیت دوربین را ثابت فرض کرده و حرکت را به شیءِ مورد فیلمبرداری نسبت می‌دهد.

۶ـ همان مأخذ، ص ۴۴.

می‌روند و به تناوب در پی هم در بین صحنه‌ها می‌آیند.
۳ـ افشای تدریجی: ارائهٔ تدریجی اطلاعات تصویری که در یک یا چند نما وجود دارد.
۴ـ تصویر آشنا: تصویر معرف و با اهمیتی است که به دفعات و بدون تغییر ارائه می‌شود.
۵ـ دوربین متحرک: در صحنه‌های بدون برش استفاده می‌شود.
۶ـ زوایای گوناگون: مجموعهٔ نماهایی که زوایا و ترکیب‌بندهای متضادی دارند (نماهای متقابل و در آینه را نیز شامل می‌شود.)
۷ـ شیوهٔ نمای مادر: مرسوم‌ترین ساختار فیلمهای هالیوودی.
۸ـ تلفیق: ترتیب بخشیدن به سایر عناصر متنوع ساختار در طول فیلم.»[۷]

این عناصر هم در سطح روایی و بیان موضوع و هم در شکل زیباشناسانهٔ فیلم عمل می‌کنند. از درخشان‌ترین صحنه‌های روایت ساختاریافته می‌توان به صحنهٔ «پلکان اودسا» در فیلم «رزمناو پوتمکین» (۱۹۲۵) ساختهٔ «آیزنشتاین» اشاره کرد. در این صحنه، فیلمساز با نمایش یک مجموعه تصویر ساده، ولی به لحاظ گرافیکی و روایی حایز اهمیت، به‌صورت مکرر و با استفاده از ساختار جداسازی و رویدادهای موازی، تأثیری شگرف و فراموش‌نشدنی ایجاد می‌کند. این تأثیر با آگاهی هنرمند از تفاوتهای بین سینما و زندگی واقعی و خلق تصاویری واجد مفهوم ایجاد شده است. تمرکز بر موضوعاتی که معمولاً از نظر انسانها در زندگی روزانه مخفی می‌ماند و نمایش جزئیاتی که در خلق مفهوم، هم از نظر روایی و هم از نظر زیباشناسی اهمیت دارد.

او با نشان دادن اشیاء از زاویهٔ دید غیرمعمول، تماشاگر را وادار می‌کند تا از حد پذیرش موضوع فراتر رفته و در او اثری گیراتر و زنده‌تر ایجاد کند. در اینجا هدف فقط جلب توجه تماشاگر به خود شیء نیست، بلکه می‌کوشد کیفیات صوری آن نیز مورد توجه قرار گیرد. تماشاگر برانگیخته از منظرهٔ ناآشنای شیء، با دقت بیشتر نگاه می‌کند و شاهد زوایای جدید با اشکال غیرمنتظره، تصاویر دو بعدی با ترکیب زیبایی از خطوط و طرحها و کانونهای سایه‌ای خواهد بود که سطح تصویر دو بُعدی را پر کرده، تأثیری هماهنگ و مطبوع باقی می‌گذارد. این طرح بدون تعریف شیء به‌دست می‌آید و تماشاگر را بر آن می‌دارد تا تفسیری جدید از آن دریافت کند. باید توجه داشت که انتخاب زاویهٔ دید دوربین حتماً باید واجد ارزشهای فوق باشد. زیرا در یک اثر هنری جایی برای نکات فاقد مفهوم وجود ندارد. هماهنگی بین اجزاء و طرح کلی در یک فیلم ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. انتخاب هوشمندانهٔ تصاویر فیلم نه‌فقط یک شیءِ مجزا، بلکه تمامی یک صحنه را زنده و مؤثر نشان خواهد داد، این زوایا باید بی‌تکلف و مناسب به توالی قرار گیرند تا نشان‌دهندهٔ کمال هنری فیلمساز باشند. در این‌صورت فیلمساز می‌تواند از تمامی امکانات هنری رسانهٔ سینما در جهت خلق مفاهیم و ایجاد تأثیرات عاطفی و عقلانی در درون تماشاگر استفاده کند. یعنی با تغییر میدان دید تصویر و فاصلهٔ آن از شیء، نمای یک صحنه را بی آنکه عملاً تغییری در واقعیت ایجاد کرده باشد به اجزائی تقسیم کند. اجزائی که می‌توانند نمایندهٔ کل باشند. با بیرون گذاشتن اجزای مهم و قابل توجه می‌توان حالت انتظار و تعلیق ایجاد کرد. می‌توان بعضی از قسمتها را با تأکید بیشتر به نمایش گذاشت و تماشاگر را وادار به کوشش برای کشف مفاهیم نمادین آن کرد و می‌توان توجه را روی اجزای اساسی متمرکز نمود. این کیفیات با به کارگیری امکانات متعدد هنر سینما، نظیر نورپردازی، تدوین، فیلمبرداری و... افزایش یافته و جهانی شگفت‌آور را پیش روی تماشاگر خواهد گذاشت، جهانی که او را به فکر فرو می‌برد. احساساتش را به غلیان وا می‌دارد و سرانجام او را به‌طور خودآگاه و ناخودآگاه تحت تأثیر قرار می‌دهد.

سینما می‌تواند به واقعیت وفادار باشد و در چهارچوبی که در مباحث قبل اشاره شد به نمایش واقعیت بپردازد و یا از واقعیت بگریزد، و با خلق جهانی تخیلی، سعی در نمایش حقایق عالم هستی کند. در این باره نظریه‌پردازان هنر سینما، نظرات جالبی ابراز داشته‌اند که از میان آنها نظرات «سرگئی آیزنشتاین» که مبنای آن جداسازی تصویر سینمایی و واقعیت از طریق تدوین تک‌نماها به یکدیگر، ـ طوری که با هم ارتباط یابند و کل پرمعنایی را تشکیل دهند ـ و نظرات «آندره

۷ـ استفان شارف، ***عناصر سینما***، مترجمان: فریدون خامنه‌پور و محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۱، ص ۱۹.

بازن» بر پایهٔ «برداشت بلند» تصاویری که در آن عمق صحنه به قابلیتهای ما برای کشف انگیزه‌ها و درک تعدد وجوه در کنش، میدان می‌دهد و قویاً داعیه این را دارد که فیلم می‌تواند منظری از واقعیت عرضه کند و نظرات «رودلف آرنهایم» چنانکه قبلاً ذکر شد، خلق فیلم هنری را به تفاوتهای آن با واقعیت و در واقع تمایز بیان سینمایی و واقعیت می‌داند، از اهمیت بیشتری برخوردار هستند. اگر چه بیان هر یک از این نظرات و تحلیل آن، به شناخت ما از ماهیت سینما کمک شایسته‌ای می‌کند اما بیان و تحلیل آنها را به فرصتهایی دیگر واگذاشته و در اینجا به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که: «مهمترین خصیصهٔ تصویر سینما توگراف، رابطه‌ای است «ماهوی» و ارگانیک که با «جهان دیداری» و به چشم دیدنی برقرار می‌کند و در واقع برخلاف شکلهای دیگر هنری، چونان ادبیات یا موسیقی که از ابزار بیانی نادیدنی (کلمه و آوا) برای ارتباط با مخاطب سود می‌جویند، اولین شرط وجود این تصویر، «مرئی» نمودن آن است.»[۸]

سینما از طریق دو حس دیداری و شنیداری انسان، توانایی خلق تجسمی از واقعیت را در ذهن تماشاگر دارد و از خلال روایات و اطلاعاتی که به تماشاگر منتقل می‌کند، امکان مشارکت او را در تجربیات بسیار اساسی زندگی فراهم می‌آورد. این ویژگی باعث می‌شود که واقعیت سینمایی به یک باور ذهنی قدرتمند تبدیل شود و واقعیات بیرونی تبدیل به واقعیتهای درونی گردد. یعنی صورتی پالایش یافته و ثانوی از واقعیت بیرونی پدید آمده و تأثیرات انکار ناشدنی بر سلوک مخاطب برجای گذارد.

«گوته می‌نویسد: ... شعر یعنی رهایی و این کلام نه‌فقط در مورد شعر بلکه دربارهٔ هر گونه هنر خلاق (نمایش، سینما، نقاشی، پیکرتراشی، ابداع در هماهنگی رنگها و برقراری مناسبات نو میان تصویرها و کلمه‌ها و آهنگها و...) صادق است. هنر به معنای عالی کلام می‌تواند موجب صافی روان، تزکیهٔ نفس و تصفیهٔ باطن گردد و این همان عقیده‌ای است که اولین بار «ارسطو» تحت عنوان «کاتارسیس» بیان نمود.»[۹]

این «کاتارسیس» یا تزکیه نفس از هنر، همان چیزی است که ما را به ماهیت تربیتی هنر نزدیک می‌کند. ارسطو در کتاب «بوطیقا» یا «فن شعر» پس از بیان ویژگیهای «تراژدی»، وجود ضعف تراژدیک «هاماریتا» را در قهرمان تراژدی موجب بروز فاجعه و نابودی قهرمان می‌داند که این باعث ایجاد «کاتارسیس» در تماشاگر می‌شود. در واقع تماشاگر سعی می‌کند ضعفی را که موجب نابود شدن قهرمان تراژدی شده از خود دور سازد و در نتیجهٔ شرکت در تجربهٔ نمایش، متنبه شده و خود را از صفت مذمومی که موجب نابودی قهرمان تراژدی شده پالوده سازد.

سینما نیز دارای کیفیتی انسانی است و این امر باعث می‌شود که در تماشاگر نیز اثر عاطفی و ذهنی خاصی به تعمد ایجاد شود و این به‌سبب بارور بودن تصاویر فیلم از جوهر عواطف و تخیلات فیلمساز است که برای تماشاگر مبدل به تصاویر ذهنی و تجسمی می‌شود. این تصاویر نه‌فقط حواس بیننده، بلکه تخیل او را نیز جلب کرده و عواطف او را برمی‌انگیزد و در احساسات و معتقدات او راه می‌یابند. از این‌رو سینما به مثابهٔ وسیلهٔ ارتباط جمعی و نیز هنری ارزنده در ابعاد سیاسی، اجتماعی، روان‌شناختی، مذهبی و... قابلیت مورد بررسی و تأمل قرارگرفتن را پیدا می‌کند.

منابع و مآخذ

آرنهایم، رودلف. ***فیلم به‌عنوان هنر***. ترجمهٔ فریدون معزی مقدم، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱.

آیزنشتاین، س.م. ***نگارش فیلمنامهٔ داستانی***. ترجمهٔ مسعود مدنی و احمد ضابطی جهرمی، انتشارات عکس معاصر، ۱۳۶۸.

ارجمند، سید مهدی. ***تصویر ذهنی و جهان سینماتوگراف***. انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۱.

شارف، استفان. ***عناصر سینما***. مترجمان فریدون خامنه‌پور و محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۱.

عناصری، جابر. ***مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری***. انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸.

هولتن، اورولی. ***مقدمه‌ای بر تئاتر آیینه طبیعت***. ترجمهٔ محبوبه مهاجر، انتشارات سروش، ۱۳۶۴، مجلهٔ فیلم، شمارهٔ ۲۲۹.

۸- سید مهدی ارجمند، ***تصویر ذهنی و جهان سینما توگراف***، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، ۱۳۷۲، ص ۷۵.

۹- جابر عناصری، ***مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنری***، انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸، ص ۱۹۰.