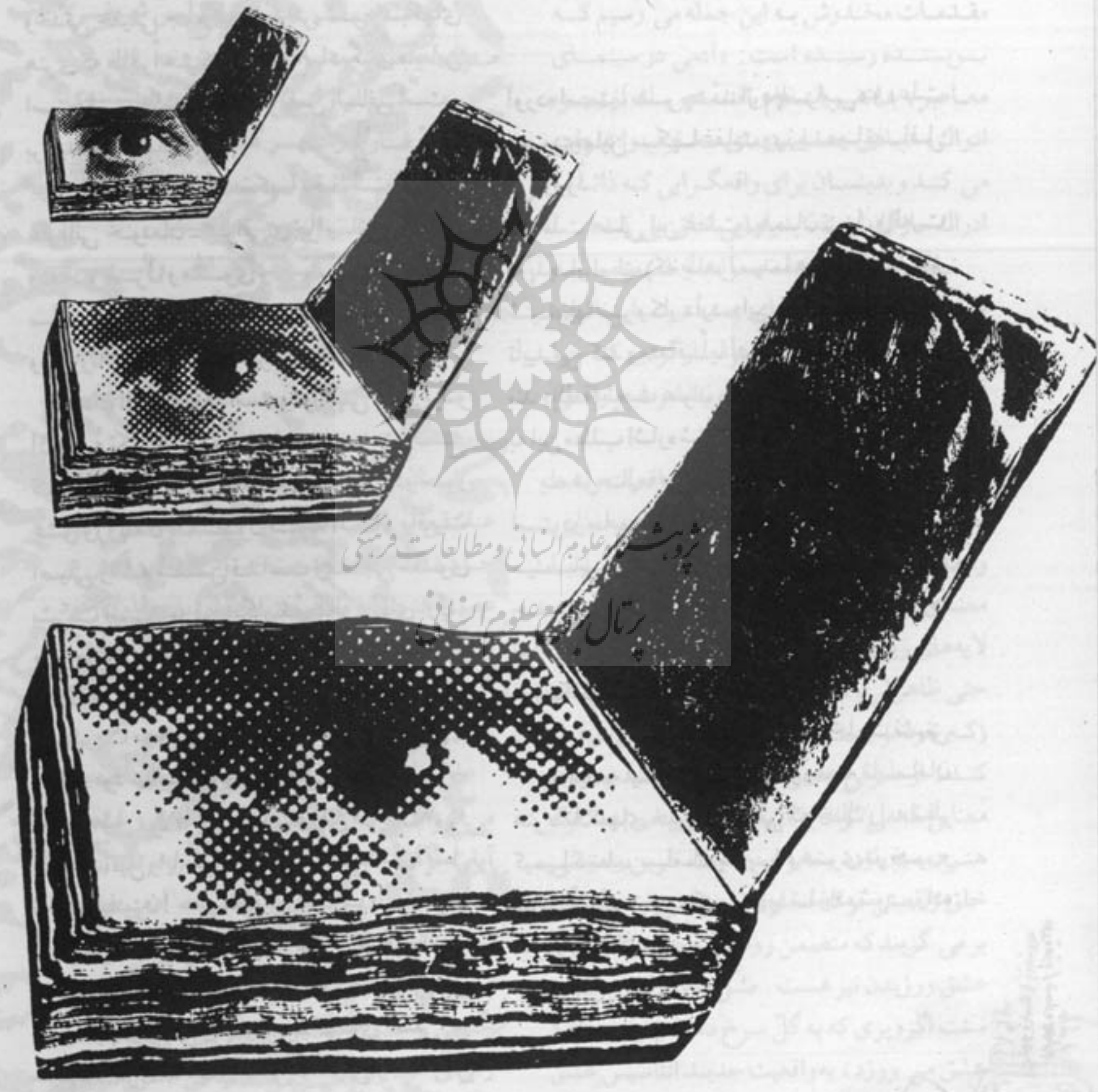
معرفی کتاب



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مبادی سواد بصری

نوشته : دونیس اِ. داندیس

ترجمه : مسعود سپهر

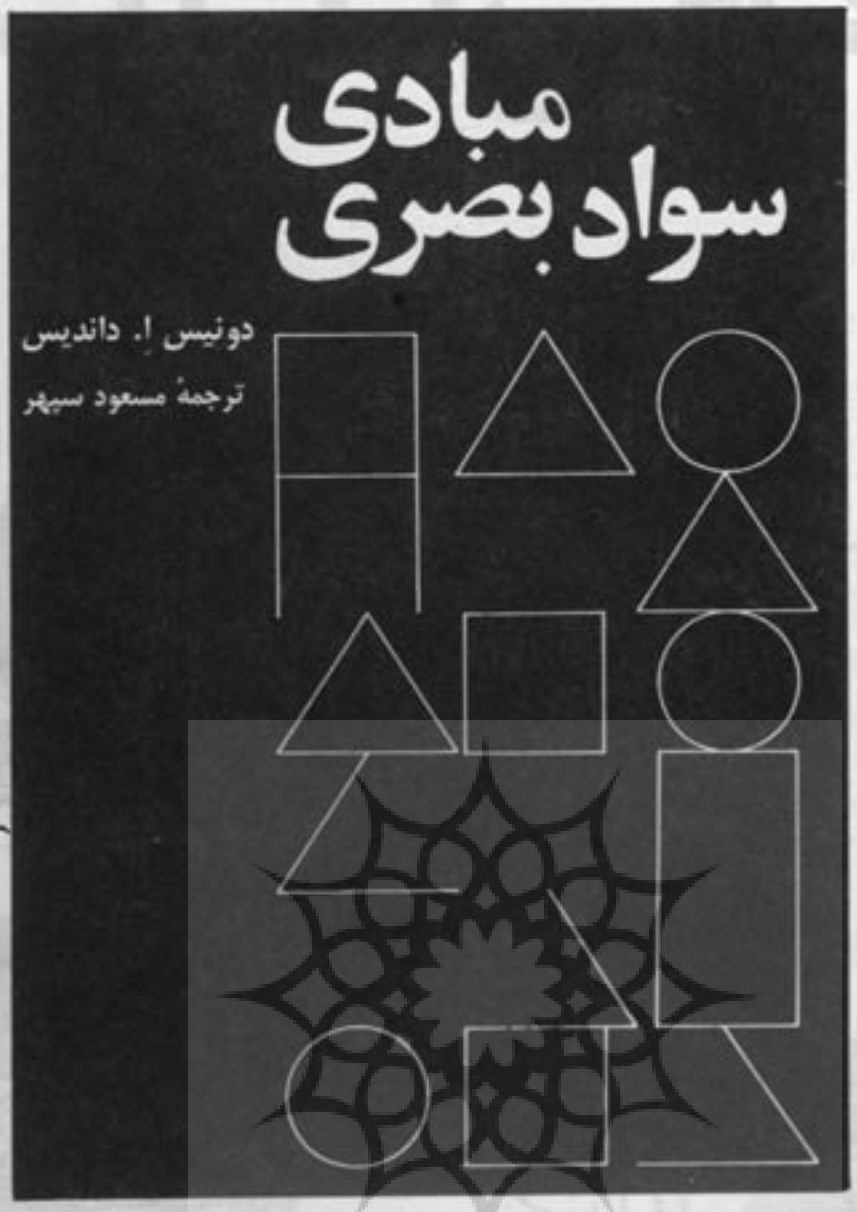
انتشارات سروش

کتاب حاضر راهنمای مقدماتی و جامعی است برای کسانی که نوع کارشان فهم بیشتر و بهتری از اخبار یا پیامهای بصری را ایجاب می کند، بخصوص در دورانی که مقادیر قابل توجه و روز افزونی خبر و پیام در سطح جهان از راههایی به غیر از زبان و گفتار و به صورت تصویر نقل و پراکنده می شود، بویژه به شکل عکس، فیلم و علائم گوناگون گرافیك.

مؤلف، در این کتاب، در عین برخورد عملی با موضوع مورد بحث و ارائهٔ تمرینهای بسیار به خوانندگان، از طرح مسائل نظری نیز در این زمینه غفلت نورزیده است. تأکید نظری نویسنده به طور عمده بر سه نکته است:

نکتهٔ اول قیاس منطقی میان دو شیوهٔ عمده و بسیار مهمی است که انسانها برای ایجاد ارتباط میان خود برگزیده‌اند؛ یعنی کلام و تصویر. نویسنده از این قیاسِ منطقیِ طرز آموختنِ خواندن و نوشتن زبان، و آموزش برای ایجاد و فهم صحیح تصویر برای نقل و رساندن پیام، در طرح و پرداخت موضوع مورد بحث خود استفادهٔ شایان توجهی برده است.

نکتهٔ دوم تأکید این موضوع است که امروز دیگر توضیح طرز ایجاد یك اثر هنری و آموزش هنر به طور کلی با استناد به نیروی کشف و شهود هنرمندانه کافی نیست، زیرا این نوع توضیحات سنتی مانع از تجزیه و تحلیل دقیق آثار یك هنرمند و امر آموزش در این رشته می شود. در عوض، نویسنده می کوشد تا نشان دهد خلق یك اثر



هنـری نتیجهٔ تفکـر و تعقلی بس منضبط و دقیق است و از اصول و فنون معینی پیروی می کند که پس از آزمودنهای بسیار به ثمر می رسد.

نکتهٔ سوم طـرح موضـوع پیونـد و ارتباط کلیهٔ رشتـه‌هـای مختلف هنـرهـای بصری اعم از معماری، نقاشی، پیکرتراشی، صنایع دستی و غیـره است. این ارتبـاط در طـول عصـرهـای مختلف شکلهای گوناگون بـه خود گـرفته است و نحـوهٔ نگرش بـه آنها در دورانهـای مختلف دارای ویژگیهایی بـوده است که طی فصـول کتاب، هـر جا به فـراخورِ موضوعِ مـوردِ بحث اشارات لازم بدان رفته است. اهمیت این نکتـه در رفع مفهـوم رایـج دربارهٔ دوگـانگی میان هنـر خالص و نـاب یا هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی است.

نویسنده در بخشهای پایـانی کتاب بـه پیدایش سبـک و ارائه سبکهـای مختلف هنری پـرداختـه و پنج سبک عمده را مورد ارزیـابی قرار داده است. و در ادامه، رشته‌های مختلف هنری معاصر (پیکـر تـراشی، معمـاری، نقـاشی ایلوستـراسیـون، طـراحی، گـرافیـک، صنـایـع دستی، طـراحی صنعتی، عکاسی، سینما و تلویزیون) را از لحاظ تاریخی بررسی کرده است.

اقتباس برای فیلمنامه
پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلمنامه
تألیف: محمد خیری
انتشارات سروش

اقتباس برای فیلمنامه نخستین بار جزوهٔ درسی ۸۰ صفحه‌ای بود که در نیمهٔ دوّم سال ۱۳۶۴ نوشته شد و جهت تدریس به دانشکدهٔ صدا و سیما ارائه گردید. یکسال بعد در حالی که حجم نوشتهٔ اولیه به ۱۶۰ صفحه افزایش یافته بود، مباحث آن در دو نیمسال پیاپی مورد استفادهٔ دانشجویان رشته‌های کارگردانی فیلم و فیلمنامه نویسی قرار گرفت.

انگیزهٔ مؤلف از نگارش این کتاب، پاسخ به نیاز آن عده از علاقه‌مندان ودست اندرکاران حرفه‌ای فیلم و سینما بود که کتابی می خواستند تا نه در مورد مباحث کلی فیلمنامه نویسی، بلکه در زمینهٔ مسائلی باشد که آنها را در نگارش فیلمنامه‌های غنی تر و موفقتر بر اساس اقتباس از آثار ادبی یاری رساند.

نویسندهٔ کتاب بعد از پیش گفتار در مقدمهٔ سه صفحه‌ای کتاب خود به تشریح لغوی کلمهٔ اقتباس می پردازد و بعد از ارائه تعاریفی از **لغت نامهٔ دهخدا** و **فرهنگ فارسی معین** اقتباس را در زبانهای انگلیسی و فرانسه بررسی می کند:

«اقتباس یا آداپتاسیون در سینما عبارت است از گرفتن بخشی از فنون، شیوه‌ها و مضامین شناخته شده و موفق در هنرهای دیگر و هماهنگ کردن و متناسب کردن آنها در یک قالب بیانی تازه‌تر که سینما آن را طلب می کند.

زمینه‌های اقتباس برای فیلم، فراوان بوده و به دلیل اینکه سینما هنری جدیدتر نسبت به هنرهای دیگر است، توانسته از کلیه امکانات فراهم آمده در هنرهای دیگر استفاده کند و آنها را حتی در مواردی به خدمت خود در آورد؛ بررسی این مسئله در هر یک از زمینه‌های گوناگون مربوط به اقتباس می تواند موضوع بحث کتابها و رساله‌های متعدد شود، لیکن آنچه مدنظر این نوشته است اقتباس در زمینهٔ نگارش و تألیف فیلمنامه است که اقتباس برای فیلمنامه نامیده می شود. در این نوشته کم و کیف این عمل از دیدگاههای مربوط به سینما بررسی می شود.

اگر ما اقتباس برای فیلمنامه را در مورد فیلمنامه‌های داستانی عملی امکان‌پذیر و شناخته شده بدانیم، این نوشته چارچوب این اقتباسها - یعنی اقتباس برای فیلمنامه‌های داستانی - را مورد بحث قرار می دهد و دربارهٔ مختصات مربوط به آن گفتگو می کند».

این کتاب دارای دوازده عنوان اصلی است که در آنها به چگونگی انتخاب سوژه برای فیلمهای داستانی پرداخته و در بخشی از کتاب به بررسی کلمات «تقلید» و «کپی» می پردازد و تفاوت آن

با «اقتباس» را بیان می کند. در بخشهای دیگر نظرات مخالف و موافق را با اقتباس مورد ارزیابی قرار می دهد.

این کتاب به نحوهٔ صحیح اقتباس در فیلمنامه‌نویسی اشاره می کند و کاربردهای عملی و صحیح آن را توضیح می دهد.

تکنیك سینما

نوشتهٔ: ال. برنارد هپه

ترجمهٔ: غلامرضا طباطبایی

انتشارات انجمن سینمای جوانان ایران

کتاب **تکنیك سینما**، در ۵۵۳ صفحه سعی موفقی است در معرفی اساس فن سینما از زمان شکل گیری سینما تاکنون و از زمان فشار دادن تکمهٔ دوربین تا ایجاد تصویر بر پردهٔ نمایش.

خود مؤلف اعتقاد دارد که طی مباحثی در این کتاب به ارائه سرفصلهایی که بنیانهای فنی سینما را از آغاز ثبت و ضبط تصویر و صدا تا اشکال گوناگون عرضه و نمایش فیلم معرفی می کند، پرداخته‌است. کتاب هیچ تلاشی برای پروراندن ذوق هنری افراد به عمل نیاورده است اما سعی کرده است بیشترین موضوعات تکنیکی سینما را عنوان کرده، مورد بررسی قرار دهد.

این کتاب در ده بخش به همراه دو مقدمه ویك ضمیمهٔ موضوعات مختلفی را معرفی و بررسی می نماید. در آغاز کتاب تاریخچه‌ای از تولد و تکامل ابزارهای سینمایی و بازتاب سینما در تلویزیون آمده است. در بخشهای میانی کتاب، جلوه‌های ویژه‌ای که در استودیو قابل طرح و اجرا می باشد مورد بررسی قرار گرفته و انواع آن

اقتباس برای فیلمنامه

پژوهشی در زمینهٔ اقتباس از آثار ادبی برای نگارش فیلمنامه

تالیف محمد خیری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شریدر که در مقام سناریست و کارگردان نامی آشناست. به گفتهٔ نویسنده، بیان «تجلی قدسی» (the Holy) به وسیلهٔ کارگردانانی که دارای زمینه‌های فرهنگی متفاوتند به ایجاد و ظهور شیوه‌ای در سینما انجامیده است که آن را می توانیم «شیوهٔ متعالی» بنامیم. این شیوه ذاتاً متعالی یا دینی نیست، بلکه راهی (تائو (tao)، به‌وسیعترین معنای لفظ) را عرضه می کند که تقرب به امر متعال است. با توجه به اهمیت این کتاب در بحثهای مربوط به سینمای دینی، خلاصهٔ مقدمهٔ مستوفای آن را که به تعریف «متعال» و «متعالی» اختصاص دارد، برای این شماره در نظر گرفته‌ایم:

یاسوجیرو اُزودر ژاپن، روبرسون در فرانسه، وتا اندازه‌ای کمتر کارل درایر در دانمارك فیلمهایی ساخته‌اند که به نحو چشمگیری صورتی مشترك (از حیث فیلم) دارد. این صورت مشترك از چه عاملی نتیجه شده است؟ به گمان ما این عامل، شخصیتهای این فیلمسازان، فرهنگ، سیاست، اقتصاد یا اخلاق اجتماعی نبوده است. این عامل از این دو احتمال کلی بیرون نیست: اشتیاق به بیان امر متعال در هنر و ماهیت رسانهٔ فیلم.

«کلیت معنوی» شیوهٔ متعالی را متألهان، زیباشناسان، و روان شناسان به‌شیوه‌های گوناگون بیان کرده‌اند؛ اما تنها منتقدانند که می توانند آن را اثبات کنند، از دید منتقد باید به شاهد رجوع کنیم؛ فیلمها، صحنه‌ها و نماها را به امید بیرون کشیدن کلی از جزئی باید یك به یك بررسی کرد.

شیوهٔ متعالی نیز مانند هر شیوهٔ دیگری تنها یك شیوه است. شیوهٔ متعالی نیز از وسایلی استفاده

Paul Schrader, **Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer**, A Da Capo Paperback,

شیوهٔ متعالی در فیلم نام کتابی است از پل

می کنند که دقیقاً مادی اند ـ زوایای دوربین، گفتگو، برش ـ و با این همه، در خدمت غایتهای متعالی اند. شیوهٔ متعالی مانند «فیلم دینی» برچسبی مبهم نیست که بتوان آن را به فیلمهایی الصاق کرد که درونمایه‌های دینی خاصی دارند و عواطف را بر می انگیزند: این شیوه جای خالی کردن آه و افسوسهایی نیست که شخص در فیلمهای دینی تجربه کرده است. این شیوه نه شهود شخص است و نه شرعیات رسمی. شیوه‌ای هم نیست که در آن الزاماً ژاندارك به چوبهٔ آتش سوزی بسته شود، مسیح بر کوه ظاهر شود و قدیس فرانسیس در میان گلها گردش کند. الزاماً رنج، موعظه، یا ارادهٔ خیر در میان نوع بشر هم نیست. این شیوه الزاماً تنها یك شیوه است.

کار منتقد در تشخیص این شیوه دشوار و سنگین است. او باید از ابزار انتقادی نسبتاً دقیقی استفاده کند. روی هم رفته، لفظی مانند «متعالی» در انتقاد هنر تقریباً نقش غیر کارکردی (unfunctional) دارد و لفظ «شیوه» نیز نقش غیر کارکردی تری از آن دارد.

با این همه، اصطلاح «شیوهٔ متعالی» در نقد فیلم مفید است و وقتی که پای تحلیل فیلمهای فیلمسازان خاصی، مانند اُزو، برسون و درایر در میان باشد از آن نمی توان چشم پوشید.

تعریف شمارهٔ ۱ : متعالی

متعال امری است در فراسوی تجربهٔ حسی معمولی، و آنچه از آن فرا می رویم، در تعریف، بدان درون ماندگار (immantent) می گوییم. اما گذشته از این امر بدیهی، دربارهٔ معنای متعالی در زندگی و در هنر موافقت اندکی وجود دارد. تعالی (transcendence) از زمان افلاطون موضوع بحث فلسفی، و از زمان افلوطین موضوع بحث زیباشناسی بوده است و فیلسوفان، زیباشناسان و متألهان، انسان شناسان و روان‌شناسان تفسیرهای مختلفی از آن کرده‌اند. پاره‌ای از ابهامات این لفظ به معنای آن مربوط می شود. نویسندگان مختلف از لفظ «متعالی» معانی مختلفی مراد کرده‌اند. این لفظ، مستقیم یا غیر مستقیم، چنین معنا دارد: (۱) متعال (transcendent)، قدسی یا آرمانی، یا آنچه ردلف اُتو (Rudolf Otto) «مطلقاً دیگر» (Wholly Other) می نامد، (۲) متعالی (transcendental)، اعمال یا مصنوعات بشری که امری متعال را بیان می کنند، یا آنچه میرچا الیاده (Mircea Eliade) در بررسی انسان‌شناسانهٔ ادیان تطبیقی آن را «راز نماییها یا تجلیات قدسی» (hierophanies) می نامد، (۳) تعالی (transcendence)، تجربهٔ دینی بشر که ممکن است نیاز روانی یا عصبی عمیقی

(فروید)، یا عاملی خارجی، نیروی «دیگر» (یونگ) آن را برانگیزاند.

این الفاظ را به دیگر صورتهای هنر دینی (Sacred) نیز می توان اسناد داد: (۱) آثاری که دربارهٔ «متعال» به بیننده / خواننده / شنونده «خبر» (inform) می دهند. این آثار طبق تعریف مستقیماً از خود «متعال» نازل شده‌اند و هیچ انسانی به ساحت قدسی آنها علم ندارد: آثاری از قبیل آیات طبیعی (وحی عام) و کتابهای مقدس ملهم از وحی آسمانی (وحی خاص)، (۲) آثاری که «متعال» را در تفکر بشر (آثار انسان ساخته، انسان شکل داده، یا انسان گزیده) «بیان» (Express) می کنند، این آثار بیشتر بیان کنندهٔ «مطلقاً دیگر»اند تا پدید آورندگان شخصیتشان. آثاری از قبیل شمایلهای بیزانسی یا باغهای ذن، (۳) آثاری که به تجربهٔ بشر از تعالی مربوطند. این آثار «متعال» را بیان نمی کنند، بلکه بیان کنندهٔ انسانی اند که «متعال» را تجربه می کند. آثاری از قبیل نقاشیهای اکسپرسیونیستی یا رمانهای روان‌شناسانه‌ای که به‌گرویدن دینی راجعند.

به گفتهٔ یونگ ممکن نیست که آثار بشری بتوانند دربارهٔ متعالی خبر بدهند، آنها تنها می توانند «بیان کنندهٔ» متعالی باشند. این جستار نیز به هنرمتعالی می پردازد که بیان کنندهٔ متعال در آینهٔ بشر است.

پیوستن کلمات «متعالی»، که‌کلاً لفظی دینی است، و «هنر» به یکدیگر (هنر متعالی) شاید این معنا را متبادر کند که دین و هنر از یك جنسند. اما چنین نیست. تعالی در هنر غالباً با تعالی در دین هم ارز است چون هر دو از مبنای مشترك تجربهٔ متعالی مأخوذند. بدین ترتیب «هنر می تواند دینی باشد» یا می تواند نمود دینی داشته باشد؛ اما این به هیچ وجه به معنای آن نیست که هنر دینی ضرورتاً باید اسلامی یا بودایی یا مسیحی باشد، همان طور که علم مسیحی وجود ندارد، هنر مسیحی هم وجود ندارد. تنها هنری وجود دارد که در حضور ساحت قدس ایستاده است. بنابر این نقش شایستهٔ هنر متعالی. بیانِ خود ساحت قدس (متعال) است و نه بیان یا شرح احساسات قدسی.

نقد و هنر متعالی

وسواس انتقادی به خرج دادن در خصوص هنر متعالی قابل فهم است چون چنین هنری هر چه ناب تر و مطلق تر شود کمتر مفید است. هنر متعالی در بهترین صورت خود فرایندی است منتهی به نابودی خود. آنندا کوماراسوامی (Ananda Coomaraswamy) در بررسی خود دربارهٔ هنر شرقی و هنر سنتی مسیحی (اساساً هنر متعالی) می نویسد: «هنر، حتی در رفیع ترین حالت خود، تنها وسیله‌ای است برای وصول به یك غایت و حتی هنر معنوی نیز «دیدن از پشت شیشهٔ کبود» است، و با اینکه این نوع دیدن از اصلاً ندیدن بهتر است، وقتی که دیدار «چهره به چهره» ممکن شود دیگر بر شمایل نگاری فایده‌ای مترتب نیست و این هنر به پایان خود خواهد رسید». هنر متعالی مانند دین متعالی به عرفان می گراید: «دین مطلق، عرفان است؛ بی شکل و بی صدا. هنر مطلق را نیز نمی توان دید یا شنید». هنر متعالی صورتهای دیگر بیان را تحمل می کند، اما آنها را در مقام همتا یا بدیل خود نمی پذیرد.

نقد هنر متعالی نیز مانند هنر متعالی فرایندی

منتهی به نابودی خود است. و به طور مداوم به تناقضات دچار می شود- زیرا باید چیزی را به لفظ در بیاورد که ناگفتنی است. اما مفهوم بیان متعالی در دین یا در هنر نیز بالضروره مستلزم تناقض است. بیان متعالی در دین و هنر می کوشد تا انسان را به چیزی نزدیک کند که با کلمات، تصاویر، و معانی که او می تواند ادراک کند ناگفتنی، نادیدنی، و نادانستنی است. منتقد نیز مانند هنرمند می داند که وظیفه اش بی ثمر است و فصیح ترین جملات او تنها می تواند به سکوت منتهی شود. به قول راجر فرای (Roger Fry) تحقیق انتقادی هنر متعالی به حیطهٔ عرفان ختم می شود.

اما با اینکه منتقد نمی تواند متعال را تجزیه و تحلیل کند، قادر است امر درون ماندگار در عالم و شیوه‌ای را که در آن تعالی می یابد توصیف کند. او می تواند کشف کند که چگونه امر درون ماندگار بیان کنندهٔ متعالی است.

تعریف شمارهٔ ۲ : شیوه

تعریف شیوهٔ متعالی، به لحاظ معنایی، چندان دشوار نیست: صورت فیلمی کلی و نمایش دهنده‌ای که متعال را بیان می کند. شیوهٔ متعالی، همچنان که در این جستار مورد استفاده قرار گرفته، به صورت فیلمی خاصی اشاره می کند، با اینکه شیوه‌های متعالی دیگری هم در فیلم تصور پذیر است. این تلقی انتقادی که من آن را با «شیوهٔ متعالی» قرین ساخته‌ام بازتابی است از تعریف بالا و آن را با توسع می توان روش الیاده- ولفلین (Eliade - Wolfflin) خواند. این روش بررسی است از تجلیات قدسی هنری معاصر از طریق تحلیل فنون و صورتهای فیلمی مشترک.

روش انتقادی مورد استفاده در این جستار مبتنی بر دو مقدمه است: (۱) تجلیات قدسی، بیانهای متعال در جامعه‌اند (الیاده)؛ (۲) صورتهای هنری نمایش دهندهٔ مشترک، که‌مولود فرهنگهای مختلفند (ولفلین). شیوهٔ متعالی، هر دوی اینهاست.

یافتن تعریفی کارآمد

یاسوجیرو اُزو در شرق و رویر برسون در غرب کارگردانانی اند که شیوهٔ متعالی را در کار خود به صراحت نشان داده‌اند. آنها تلقّی صورت گرایانه و روشنفکرانه نسبت به فیلم اتخاذ کرده‌اند و فیلمهایشان محصولات والای فرهنگهایی مهذب و عالمانه‌اند. حلقهٔ خانوادگی- اداری فیلمهای متأخر اُزو و حلقهٔ زندان فیلمهای اواسط برسون شیوه‌ای مشابه برای بیان متعال را مطرح می کنند. کارل درایر از شیوهٔ متعالی به طور گسترده استفاده می کند، با اینکه فیلمهایش مانند فیلمهای برسون و اُزو جزو آثار دستوری این شیوه محسوب نمی شوند. درایر متعال را به طرزی مشابه با برسون بیان می کند، از همه چشمگیرتر در اُردت، اما هیچ گاه تام و تمام از شیوهٔ متعالی در فیلمهایش استفاده نکرده است. این جستار را می توان با بررسی مثالهای اضافی از استفادهٔ جزئی (و تا اندازه‌ای موفق) از شیوهٔ متعالی در برخی فیلمهای باد بوتیچر (Budd Boetticher) و روبرتو روسلینی کش داد. اما علی رغم صورتهای ارزشمند دیگری که در آنهاست، ۳ مثال کفایت می کند تا اهمیت

بحث را دریابیم.

شیوهٔ متعالی از سرّ وجود تا منتهای آن پرسش می کند؛ و از تمامی تفسیرهای قراردادی واقعیت، مانند: رئالیسم، ناتورالیسم، پسیکولوژیسم، رمانتیسیسم، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، و سرانجام راسیونالیسم، اجتناب می کند. برای هنرمند متعالی راسیونالیسم تنها یکی از چند تلقی نسبت به زندگی است، و نه یك امر. به قول پدر آمده آیفره (Amédée Ayfre) «اگر هر چیزی را می توان با ضروریات علّی قابل فهم یا جبر عینی توضیح داد، حتی اگر ماهیت دقیق آنها مجهول بماند، پس چیزی مقدس نیست». دشمنِ تعالی، درون ماندگاری (immanence) است، خواه خارجی (رئالیسم، راسیونالیسم) یا درونی (پسیکولوژیسم، اکسپرسیونیسم). برای هنرمند متعالی این تفسیرهای قراردادی واقعیت عاطفی و عقلانی اند و تعبیه شده‌اند تا متعالی را تأویل یا بی فروغ کنند.

عناصری که فیلم متعالی به کار می گیرد «غیر بیان کننده» (nonexpressive)اند (بدین معنی که آنها بیان کننده فرهنگ یا شخصیت نیستند)؛ آنها به سکون فروکاسته می شوند. شیوهٔ متعالی، واقعیت را با حذف (یا تقریباً حذف) عناصری که در درجهٔ اول بیان کنندهٔ تجربهٔ انسانی است می پالاید، و بدین وسیله تفسیرهای قراردادی را از واقعیت و قدرت مربوط به آنها به کنار می اندازد. شیوهٔ متعالی، مانند تودهٔ مردم، تجربه را به آیینی تکرار پذیر تغییر شکل می دهد که می تواند باتکرار، تعالی یابد.

سینمای یانچو

نویسنده: گراهام پتری

مترجم: ایرج کریمی

ناشر: بنیاد سینمایی فارابی

کتاب «سینمای یانچو» ترجمهٔ فصلی از کتاب:
History Must Answer To Man The Contemporary Hungarian cinem
است که در سال ۱۹۷۸ ازسوی بنگاه انتشاراتی Kner Printing House, Gyoma مجارستان به چاپ رسیده است. نویسندهٔ کتاب گراهام پتری ومترجم آن ایرج کریمی است.

این کتاب در ۹۰ صفحه همراه با مقدمه و چهار فصل ویژگیهای اساسی فیلمهای یانچو را بررسی می کند.

مقدمهٔ کتاب را «لورانت ژیگانی» تحت عنوان «کشور یانچو» نوشته است که در همان سطر اول آورده است که «مشغلهٔ فکری و ملی مجارها تاریخ است».

در فصل اول که به «سینمای میکلوش یانچو» اختصاص یافته است به دورهٔ رکود سینمای مجارستان و به ویژگی فیلم یانچو که نوعی کشاکشی سیاسی است، می پردازد و شیوهٔ کار

یانچو را این گونه معرفی می کند:

یانچو تیمی از همکاران را گردآورده که فیلم به فیلم با او همکاری می کنند و فیلمهای اخیر او تا حد زیادی سر صحنه بداهه‌سازی می شوند. سناریوی نهایی فیلمهایش در چند صفحه شامل خلاصه طرح اصلی گفتگوها و حرکات است و هر پلان را طی روز بارها تمرین می کنند.

فصل دوم که با تیتر «قدرت / رهبری / خشونت / انقلاب» مشخص شده است به نظرات و عقاید یانچو نسبت به عناوین فیلمهای **راه من به خانه**، **گردآوری**، **سکوت و فریاد**، **سرخ و سفید**، **الکترا**، **سرود سرخ** و **مواجهه** می پردازد.

در فصل سوم که با عنوان «رمزها و معماها / انفعال / دشت / زنان» مشخص شده است، ابهامات فیلمهای یانچو را مورد بررسی قرار می دهد.

فصل چهارم به بررسی «ایماژ / موسیقی / صدا / رنگ / حرکت» در فیلمهای یانچو می پردازد.

تعدادی عکس از فیلمهای میکلوش یانچو پایان بخش کتاب مذکور است.

این کتاب در تیراژ ۳۰۰۰ جلد و به قیمت ۵۰۰ ریال از سوی بنیاد سینمایی فارابی به چاپ رسیده است.

◇

سینمای یانچو

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده: گراهام بتری

مترجم: ابرج گرینی

حرکت بخشی عروسکی در سینما (تاریخ و تکنیک)

نوشتهٔ ال ـ بروس هلمن

ترجمهٔ اردشیر کشاورزی

«حرکت بخشی» معادل animation آمده است به مفهوم فیلمبرداری به صورت تك كادری از عروسکها، نقاشیها، اجسام سه بعدی و غیره.

ال ـ بروس هُلمن نویسنده کتاب، فارغ التحصیل رشته هنرهای کاربردی و دارای فوق لیسانس در رشته وسایل ارتباطی آموزشی و نیز دکترای تکنولوژی آموزشی می باشد. وی همچنین عضو مجمع بین المللی فیلمهای حرکت بخشی است.

این کتاب، ابتدا به «تعریف، توضیح و تحدید مفهوم حرکت بخشی عروسکی» پرداخته و به طور کلی بیان می کند که در فیلمی که در آن به عروسکها حرکت بخشیده شده، از چه عروسك یا عروسکهایی استفاده می شود.

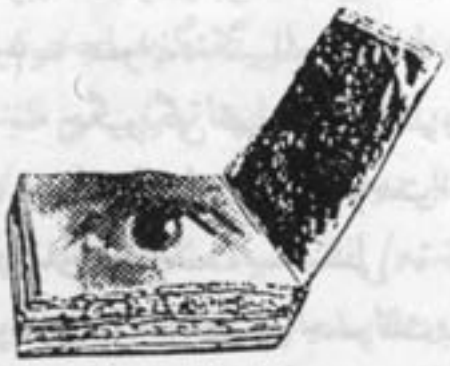
این بررسی، تنها فیلمهایی را مدنظر قرار داده است که در آنها عروسك، صرفاً به عنوان عروسك به کار گرفته شده است.

بخش اول کتاب «تاریخچهٔ حرکت بخشی عروسکی» را توضیح می دهد و در آن پس از شرح چگونگی ساخت فیلمهایی با این مشخصات در کشورهای گوناگون جهان با طرح این سؤال که در آینده، حرکت بخشی به کجا خواهد رسید؟ چنین پاسخ می دهد که تهیهٔ این فیلمها ادامه می یابد اما برخلاف گذشته، بیشتر به صورت هنری جدی تلقی می شوند تا سرگرم کننده و تفریحی. لذا با پدیدار شدن تکنیکهای جدید در این زمینه، سیر تکامل فیلمهای حرکت بخشی عروسکی در سالهای آینده شاهد جالبترین تجربیات خواهد بود.

بخش دوم با عنوان «تکنیك حرکت بخشی عروسکی» به چگونگی تهیه فیلم عروسکی می پردازد. درآن از «طریقهٔ ساخت انواع عروسکهای حرکت بخشی»، نقش «صحنه‌پردازی در فیلمهای حرکت بخشی عروسکی»، وضعیت «دوربین»، شیوه «نورپردازی»، کاربرد «صدا» و چگونگی «محتوا، شخصیت پردازی و زیبایی شناسی» صحبت می کند و در نهایت با مبحث «زیبایی شناسی» یکی از اصول اساسی زیبایی شناسی کنونی را که «هر کار هنری باید با وسیله‌ای که از طریق آن به موقع اجرا گذاشته می شود مطابقت کند»، در این نوع فیلمها ارزیابی می کند.

واژه‌نامه‌ای در توضیح اصطلاحات عمومی و اختصاصی این گونه فیلمها پایان بخش کتاب است.

کتاب در ۹۶ صفحه همراه با ۶۱ تصویر از فیلمها، عروسکها و بعضی از سازندگان مشهور این فیلمها به قیمت ۴۴۰ ریال از سوی انتشارات سروش منتشر شده است.



متحرك سازی کامپیوتری
نویسنده: استن هیوارد
مترجم: محمد مهدی ضوابطی

ترسیم با کامپیوتر، مدتهاست که در دانشکده‌ها و مراکز علمی و پژوهشی سابقه یافته و اخیراً طراحی ابزارها و اشیای دقیق و تصویرپردازی از پدیده‌هایی که هرگز رؤیت نشده‌اند بر عهدهٔ آن واگذار گشته و به این ترتیب متحرك سازی کامپیوتری به وجود آمده است.

استفاده از کامپیوتر نیاز به دانش وسیع ریاضی ندارد و حتی در متحرك سازی کامپیوتری که گامی پیشرفته در ترسیم کامپیوتری است، دانش ریاضی گاه اساساً به کار نمی آید؛ لذا مؤسسات پژوهشی و علمی و هنری، در زمینه‌های متفاوت کار خود چنان استفاده‌های شگفتی از آن کرده‌اند که ذکر فهرست آن نیز کتابی پر حجم می شود.

از طرف دیگر، متحرك سازی کامپیوتری - به گمان صاحب نظران - در پی آن است که غیرممکنهای «رسانه‌پردازی»، «روان شناسی یادگیری» و «تکنولوژی آموزشی» را نیز ممکن گرداند و گام بلندی در انتقال مفاهیم علمی، هنری و آموزشی بردارد، تأمل بر چنین دیدگاههایی، بویژه برای آموزشگران، هنرمندان، فیلمسازان و مانند آنان سخت ضرورت دارد تا متحرك سازی و ترسیم کامپیوتری را از پیله تفریح و تجارت به در آورند و هویتی شایسته بدان ببخشند.

این کتاب از معدود کتابهایی است که به منظور آشنایی با چگونگی بهره‌گیری از دستگاهها و سیستمهای کامپیوتری تألیف گردیده است. کتاب ابتدا با توضیح اینکه «متحرك سازی چیست؟» به «کاربردهای ترسیمات کامپیوتری» و چگونگی تولید آن به طور مبسوط می پردازد و در قسمتهای متنوعی از «لیزر»، «سیستمها» شامل «سیستم ان. آ. سی در ۵ مدل»، «سیستم آنتیکز»، «فلر»، «پیرز»، «متحرك سازی ویدئویی بی بی سی ۱ و ۲» و «سیستم روباگرافیك» صحبت می کند. فرهنگ توصیفی و واژه‌نامه پایان بخش کتاب است.

این کتاب در ۱۴۰ صفحه، همراه با تصاویر مربوط به هر عنوان، به قیمت ۵۵۰ ریال از سوی **انتشارات سروش منتشر شده است.**