عناصر ظرفیت‌آفرین در سینما

وداد حمیدی‌شریف

درآمد:

از راهروهای روشن و تصاویری از قصه‌های فیلم آینده، هَمهَمهٔ جمعیتِ گردآمده در لابی، باز شدن یک در، حرکت آرامِ جمعیت، ورود به سرایی روشن به تور لامپ‌های شمعی، بعد از آن تالاری تاریک و جمعیتی ساکت، همه به‌گوش بر صندلی‌ها آرمیده، سایه‌هایی به حرکت درآمده، سخنگو، قرین به فضایی رویایی، غرق در فضا و زمان و نور و رنگ و سایه و شبح. جاذب، فریبنده، خیال‌پرداز و خیال‌پرور، قشنگ و زیبا، شاعرانه و سرشار از هنر. هنری که در مجموع، با زبانِ کلمه، زبانِ نقاشی، زبانِ موسیقی، زبان چهره و اندام و نگاه، در پی آن است تا برای بشر، سرچشمه‌ای از ایده و نظر و رؤیا و زیبایی و پیام باشد. اینجا «سینما»ست و این همه، از صفاتِ آن.

راستی را، جمله‌ای که «بلا بالاژ» در نظریه سینما به سال ۱۹۵۲ گفت:

«تا زمانی که در هر کتابِ درسیِ هنر، فصلی به سینما اختصاص داده نشده باشد، ما نخواهیم توانست این مهم‌ترین پدیده هنری قرن را چنان‌که باید در ذهنیت نسل کنونی، جایگزین سازیم» به یاد آوریم؛ مهم‌ترین پدیده هنری که او از آن نام برد، پدیده‌ای است که با **زبان تصویر** و با برخورداری از **ظرفیتی** بالا در این زبان، قادر است تا که نیاز آدمی را برآورده سازد و به **عالم بیداری**، او را سرشار از **احساس و عاطفه** به سمت **طبیعت و زندگی** راهبری کند. با اثرگذاری هم‌زمان و هم‌آهنگ بر بینایی و شنوایی و با تحت تأثیر قرار دادن احساساتش، او را به ادراک کشاند و به تفکر برانگیزاند و پیام‌های عاشقانه و عارفانه، اخلاقی و اعتباری، منطقی و فلسفی، اجتماعی و روانشناسی را به او رساند.

سینما را می‌توان درجه‌ی مناسبی برای سنجش ارزش‌های هنری و مناسبات اجتماعی در یک جامعه دانست. به وسیله آن می‌توان فهمید که یک جامعه درکجای تاریخ و به‌کدام منزلگه اجتماعی متعلق است. به چه میزان با مضامین هنر آشناست و زنجیره‌های پیوند فکر و اندیشه و هنرِ هنرمندان با اقشار مردم در چه وضعیتی و با چه قدرتی هستند و این زنجیره‌های رابطه، ناقل چه پیام‌ها و افکار می‌باشند.

سینماست که از عناصر تألیفیِ شعر و موسیقی و ادبیات و تأتر و جلوه‌های تصویری و رنگ و نماد و شاخص، یکجا استفاده می‌کند و همچون دانشِ پزشکی که از علوم پایه بهره می‌گیرد و بر آن مبانی علمی و دانشی استوار است اما نه شیمی و نه فیزیک و نه زیست‌شناسی است، سینما نیز در عین پزشکی‌گری برای شخصیت و روان جامعه و توسعه هنر و اندیشه، پدیدی است که خود، هیچ یک از هنرهای شاکله‌اش نیست، هرچند که ترکیبی از آن هنرهاست و در قالبِ یک هنرِ منحصر به خود، دارای زبان و ادبیاتی است به انحصار. آن، نشانه‌هایی دارد و زیبایی‌هایی که به دقت و با تعمق و اندیشه برای زندگی و انسان و طبیعت شناختی آورند و برای دامنه‌ی تفکر و اندیشه و هنر، زاینده‌ی شناخت و برخوردار از قابلیت شناخته شدن.

این مقال، بر این می‌کوشد تا به ظرفیت سینما بپردازد و بر این سؤال زمینه‌ی پاسخ را فراهم آورد که عوامل و اساس بنیانی زبان و ادبیات سینما چه هستند؟ چگونه سامان می‌یابند و چگونه باید به آن عوامل پرداخت؟

مَدخل

این نگارنده، محدود به مطالعات و آزاد در انتظارات و آرزوهای خود و سیّال در تصورات و خیالات، به این موضوع پرداخته است، طبیعی است که به طور قطع، بسیاری از مضامین را ندیده و یا دیده و نشناخته باشد و یا آن‌که به زیاده، انتظار و آرزو در خود پرورده باشد. دیگر آن‌که، بیم آن می‌رود تا خیالات، او را، از واقعیاتی به دور انداخته و یا جانب تخیلات او را از جانب پژوهش‌گرانه موضوع جداکرده باشد، اما آنچه که مورد منظر این

شرکت سکو ایران
سکو secco
تحت لیسانس کارخانجات سکو ایتالیا
تولید کننده:
پروفیل، در، پنجره، پارتیشن، نمای شیشه‌ای، سقف کاذب، نرده، ملزومات اداری، و کرکره برقی
سیستم پیش ساخته و پیش رنگ شده
دفتر مرکزی: تهران، خیابان ویلای‌شمالی، شماره ۲۶۴، ساختمان سکو
تلفن: (۱۰ خط) ۸۹۰۳۸۶۶
فاکس: ۸۸۰۲۵۰۰
E-mail:info@secco.com

راقم است، آن است تا، ضرورتِ انجام کوششی، بر مطالعه‌ی کلاسیک و آکادمیک موضوعاتی چون سینما را پیش روی قرار دهد و انگیزه توجه را به آن، از این مناظر، فراهم سازد.

مطالعه را با توجه به سؤال مطروحه از عوامل و اساسِ ظرفیت سینما آغاز کنیم، ببینیم که ظرفیت سینما (و نه ظرف آن) را چه مبانی‌ای می‌پرورانند. اشاره شد، ظرفیت و نه ظرف، چراکه بهر تقدیر، ظرف محدودیت و حدودی را ناشی و متبادر است. ظرف یک «کمیت» را منعکس به ذهن می‌دارد در حالی‌که وقتی سخن از ظرفیت می‌گوییم، تأکید ما بر «کیفیت» وضعیتی است که آن را مورد مطالعه داریم.

به لحاظ گرایش این مقال، ظرفیت سینما را در سه بُعد به ارزیابی می‌نشینیم. اول **زبانِ تألیفی** سینما که همه در زبانِ تصویر جمع شده است. دوم **ساختار حِسی ـ عاطفی** سینما که به زبان تصویر قابل انتقال است و سوم **نمود طبیعت و زندگی و شخصیت نقش‌ها و محیط‌های پیرامونی** که به زبان تصویر، تشریح می‌شود.

سینما را باید در زمینه زبان تألیفی‌اش و نوع انعکاس احساس و عواطف و بیان واقعیات به مخاطبین، در صدر نخست هنرها قرار دارد. هیچ واقعیت نقاشی شده‌ای و یا متن نوشته‌ای، قادر نیست آنچه که از دریچه دوربین ثبت می‌شود و بر پرده بیان، به انسان عرضه کند. سخن روشن این است که سینما در رساندن پیام و فراهم‌سازی زمینه درک واقعیات و انعکاس صورت‌های خیال و جدّ و طنز و تراژدی و وقایع‌نگاری، قدرت بی‌کرانی دارد. این قدرت، ناشی از طبیعتِ عوامل مؤلف آن است که در ترکیب با هم‌دگر، ظرفیت وسیع آن را فراهم می‌سازند.

زمان و فضا در سینما

در سینما، زمان و فضا، شکل و حالتِ دیگری دارند. این دو، که در زمره بدیهی‌ترین و در عین حال مهم‌ترین خصایل جهان واقعی هستند، ضمن پذیرش واقعیت‌اشان، با روایت دیگری در الگوی سینمایی مطرح می‌شوند. الگویی که ناشی از آن، فضا و زمان نامحدود و گسترده و باز و قابل تغییر و تحول و گریز پاست. این در حالی است که در بقیه هنرهای دیداری (نقاشی) و نوشتاری و شنیداری، زمان و فضا، حالات محدود به «مشخصه‌ی دستوری و انشایی» خود را شامل است.

در سینما، الگوی فضا و زمان شکسته می‌شود؛ فضا و زمان تحت تأثیر روایت داستان شکل

اثرگذاری ژرف سینما بر زندگی و تفکر همگان، ایجاب می‌کند عناصر ظرفیت‌آفرین در آن مورد توجه قرار گیرد

می‌گیرد، در آن فضای خاص، احساس واقعیت و قابل لمس بودن آن با رؤیا و تخیل، گاه در تعارض و گاه در تسلیم قرار می‌گیرد و ما بینندگان در عین حالی که، می‌دانیم که آنچه می‌بینیم «فیلم» است، اما، وه که گاه آرزو می‌کنیم، ای کاش بتوانیم شخصیت اول فیلم را، به دامی که برای او گسترده شده است آشنایی دهیم، گاه حتی، از بهر خاموش کردن آتش و نجات کودک گرفتار در بند آن، دوست داریم با تمام وجود به پرده سینما، آتش‌نشان بپاشیم! و در فیلم «**وکیل شیطان**» به نماد شیطان صفتی حمله کنیم و در «**کشتی تایتانیک**» برای دختر زیبای **گرفتار** در بند یخ و آب اقیانوس، نجات‌دهندگان را با سوت خود، بدان سمت هدایت کرده و توجه دهیم! و این در حالی است که به حضور خود در «فضا» و «زمان»ی دیگر و جدا از «فضا» و «زمان» فیلم اشراف و آگاهی داریم.

ما، در سینما، برای «هستی» با تعریف تازه‌ای روبه‌رو هستیم، مفهوم هستی، به طور کامل در پیوند با «زبان تصویر» و «زبان سینما» جسمیت می‌یابد. «هستی» چیزها، نه در انحصار خود که همه در انحصار زبان سینمایی و در رابطه‌ای که با بینندگان ایجاد می‌کنند، قرار دارد، تصاویر متحرک، زمان و فضا را می‌شکنند، به کلماتِ بی‌جان، جان و به وقایع و اشیاء و انسان‌ها «هستی» می‌بخشانند.

هُنر تألیف، جوهره زبانِ سینما

زبان سینما، محدود به یک امر مجرد و مکانیکی و در حد یک وسیله ارتباطی، به طور قطع نیست. می‌بایدی زبانِ سینما را همچون زبان آدمی. ورا و جدا از یک وسیله ارتباطی بدانیم. سینما یک سازمان و نظام ارتباطی است.

هر زبان کارکردهایی دارد، کارکردهایی که از جوف آن معانی حسی ـ کلامیِ گسترده‌ای متبادر است. هر زبان در وجه انتزاعی و معناخیزیش، برخوردار از نظام و سازمانی است. محورها و قواعد این سازمان، محدود به این نیستند تا که فقط به ایجاد رابطه بپردازند، بلکه، این سازمان متکی بر محورها و قواعد خاص و ذاتی خود می‌کوشد تا به وجهی گسترده در ایجاد «شکل رابطه» و پرورش «اهداف رابطه» و جهت‌دهی به «سمت و سوی رابطه» و همچنین برآورده نمودن انتظارات مورد خواست از رابطه برقرار شده، اهتمام دارد.

به هر شکل از اشکال زبان، به حد یک وسیله ارتباطی نگریستن، محدود کردن کارکردهای زبان و تحدید عمق و فضای معرفتی مضامین جوهری و

ذاتی و توانایی‌ها و زیبایی‌های زبان در توسعه بخشی به دامان فکر و اندیشه و هنر است و از همین بابت نیز درست نیست که زبان سینما را محدود به یک «وسیله» ارتباطی بنگریم. این زبان برخوردار از کیفیتی است که زیبایی و نماد و آرایه به همراه دارد و شاخص‌هایی را شامل است که منحصر به سازمان زبانیِ آن است.

زبان سینما، **زبانی تألیفی و چندآوایی** است. مؤلف از زبان نوشتاری و زبانِ موسیقایی و زبان رنگ و نقاشی و زبان ماوراء متن (برخوردار از قدرت فعال‌سازی ذهن در تداعی معانی و صوَر خیال) و زبانِ تن و اندام و نگاه و حرکت و حالات رفتاری چهره و زبانِ نمادین طبیعت و جامعه و محیط. از موارد فوق با عنوان **عناصر تألیف** نام برده می‌شود، عناصری که هریک، آوای زبانی خاص خود را دارند و هم این‌که با مساعی ذوقی و فکری یک سینمانگار درکنار هم قرار گرفتند، آن هنگام، پرورده‌ای را عرضه می‌کنند که سازمان زبانی خاص خود را شامل است، دیگر نمی‌توان، آن پدید را، نوشتار و یا موسیقایی و یا تأتر و یا زبان نمادپرور و یا زبان اشاره نامید، این پدیده زبانی، «زبان سینما»ست.

«واژگان» در این زبان، «قابفیلم»ها و آنچه که بر آنان ثبت شده است هستند، با مجموعه شدن «قابفیلم‌ها» و براساس یک استعداد بالقوه و یک ظرفیت صواب و درست چشم، تصاویر به صورت پیوسته به هم و متحرک شکل می‌گیرند و سینما به زبانِ تصویر به سخن می‌آید.

ما، تمامت این «آواها» و «عناصر تألیف» را از زبان تصویر می‌شنویم و می‌بینیم و به خاطر و به ذهن می‌سپاریم و احساس می‌کنیم، ما بینندگان، بر بستر «زبان تصویر» با سینما هم‌سخن می‌شویم.

با عنایت به مصادیق فوق در شکل‌گیری زبان تصویر به عنوان زبانِ سینما، متوجه می‌شویم که «**سینمائیت**» سینما، ارتباط محض با زبان تصویر و عناصرِ همگن تألیفی آن دارد.

هر اندازه که یک فیلمساز از «زبان تصویر» فاصله گیرد، از زبان چند آوایی و زبان تألیفی سینما فاصله گرفته است

کار مناسب و مقبول و بسنده در نگارگری سینما، آنجاست که سینمانگار بکوشد که از عناصر تألیف در پردازش زبانِ تصویر، به بهترین حالات و منطقی‌ترین گزینش‌ها، بهره گیرد. به زمانی به نوشتاری ادبیات مکتوب (دیالوگ) روی آورد و گاه به موسیقی و رنگ و نماد و جلوه و چهره و رفتار نگاه و حرکات، گاه به زبانِ تداعی (فلاش‌بک) سخن گوید و گاه به زبان اشاره، گاه از زبانِ سَمبُل و نماد و شاخص و شمایل سود جوید و گاه از جلوه‌های تصویری و طبیعت پیرامون، روی این اصل، هر اندازه که یک فیلمساز و از «زبان تصویر» فاصله گیرد، به خودی خود از زبان چندآوایی و زبان تألیفی سینما فاصله گرفته است.

«زبان تصویر» که عینیت زبان ذهنی سینماست می‌کوشد تا به سهم به‌جا و حساب شده از عناصر تألیف بهره گیرد. هر اندازه این زبان در استفاده مناسب از عناصر تألیف غنی‌تر باشد، بینندگان بیشتر قادر خواهند بود تا با لایه‌های فیلم ارتباط برقرار کنند.

ساختار احساس و عاطفه

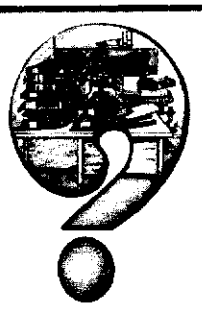
«تولستوی» در کتاب «هنر چیست» این نظریه را مطرح می‌کند که «**هنر، سرایت دادن و نشر احساس است**» به واقع، ما به همان نسبت که در روانشناسی با احساس و ادراک سر و کار داریم در هنر نیز با آن دست به یقه‌ایم! ما، در هنر می‌کوشیم تا «احساسات و عواطف» خود را نسبت به «محیط» و یا «وجود خود» بازگو کنیم. یک سینمانگار نیز چنین است، او نیز متکی به این زبانِ به سامان سینما و به وجهی کمال‌گرایانه در رسانایی زبانی و به پشتوانه ظرفیت غنی زبان تألیفی آن می‌کوشد تا احساسات و عواطف خود را بازگوید؛ نهادینه شدن این خواست در سینما و انتظار از این زبانِ هنری و با توجه به پیشینه‌ی وجودی این مضمون در کلیت موضوع هنر، آن را به «عنصری جوهری» تبدیل کرده که لاجرم باید به عنوان یک شاخص ساختاری در زبان تألیفی سینما به آن نگریست.

یکی از زوایای قابل توجه در «سینمائیت سینما» تأکید و توجه بر «ساختار احساس و عاطفه» در زبانِ سینماست. هر اندازه که دامنه این ساختار در یک اثر سینمایی، فراخ باشد، دامنه‌ی ارتباط و تسلط بر معانی و وقوف بر لایه‌های زبان تصویری فیلم بیشتر است.

از سوی دیگر، به طور عموم، بینندگان نیز از کریدور «احساس و عاطفه» در پیوند با یک فیلم قرار می‌گیرند و از طریق آن با لایه‌های زبانی فیلم

کارآمدترین نرم افزار قابل استفاده در وزارتخانه ها، مراکز اطلاعات اسناد، سازمانها وشرکتهای دولتی وخصوصی جهت بایگانی تصویری اسناد و انجام کلیه امور دبیرخانه

صدها زونکن نه!



فقط یک زونکن

سایر محصولات:
زونکن آرشیو
جدول
مجموعه
حسابداری
حقوق و دستمزد

قابل اتصال به دو نرم افزار: پیگیری و نامه رسان
جهت پیگیری مکاتبات و مدیریت ارجاعات کاربران

فرامطلق

شرکت فرامطلق (سهامی خاص) تهران ۱۴۳۳۸، خیابان ولی عصر، مقابل پارک ساعی
شمارهٔ ۱۰۵۰/۶، برج نگین ساعی، واحد ۳۰۸ تلفن: ۷-۸۷۱۴۷۰۴ دورنگار: ۸۷۱۴۷۰۷

رابطه برقرار می‌کنند. سینمانگار، می‌کوشد تا به مدد موسیقی و چهره‌پردازی و تیپ نقش و صحنه‌پردازی، بینندگان را در فضای حِسی ـ عاطفی خود قرار دهد. نارسایی یک فیلم آنجاست که نتواند سخن فیلم را در وجودِ یک احساس و عاطفه مشترک بین فیلم و بیننده قرار دهد.

عناصر شاکله‌ی ساختار احساس و عاطفه در زبان سینما، به مؤلفه‌هایی فضاساز و فضاپرور باز می‌گردد که اسباب هم‌فازی و هم‌طول موجی بیننده را با زبان تصویر فراهم می‌کنند. مؤلفه‌هایی چون تیتراژ و عنوان‌بندی و موسیقی متن و جلوه‌های نمادین و «افق زمان»[1]، از مهم‌ترین هستند.

تطبیق تیپ فیزیکی و اندام، به اضافه خصوصیات چهره و حالاتی را که نگاه و چشم‌ها باید عرضه کنند در هنر پیشه‌ی نقش‌آفرین با نقش، یکی از اجزاء جلوه‌های نمادین است که از عناصر شاکله و مؤلفه‌های فضاسازی حِسی ـ عاطفی زبانِ تصویر در پیوند با بیننده به شمار می‌رود. پرداختن و توجه به آن، کمال بخشیدن به زبانِ تصویر است که می‌بایدی از سوی نگارگر سینما، به‌کار رود.

نمود طبیعت و زندگی و شخصیتِ نقش‌ها

یکی از نتایج مثبت پیوند «روایت‌های سینمایی» با «ادبیات کلاسیک و نوشتاری»، در هر جامعه‌ای این است که طبیعت و زندگی و شخصیتِ نقش‌ها و جسمیت و ذات معنایی محیط‌های پیرامونی، چه طبیعی و چه اجتماعی، دارای نمود بارز و هویت بسنده و پسندیده می‌گردد.

به طور عمده، ادبیات نوشتاری، سوا و جدا از سبک‌های نویسندگی و پردازشی، متکی به پرورش شخصیت طبیعت و فرد و محیط است. به رومان‌های کلاسیک و معاصر و داستان‌های بلند، نظری افکنیم، آنچه که در وهله نخست با آن روبه‌رو می‌شویم، پرورش شخصیت محیط و نقش‌های روایت است. پرورشی که ناشی از آن در می‌یابیم خصوصیات افرادِ داستان چگونه است، محیط و زمان و فضا، چه ابعاد مکانی و زمانی و فضایی داستان را معرفی می‌کنند، ماجرا کجا اتفاق می‌افتد و فضای «زمان ـ لحظه» در کجای تاریخ قرار دارد.

سینما نیز روایتی است داستانی، اما به زبانِ تألیفی و تصویری و چندآوایی، بدین نحو که طرح داستان فیلم، در پس‌زمینه‌ای از هنرهای تجسمی و موسیقایی و حرکت‌های اندامی و چهره و نشانه‌های معنایی به مخاطبان، انتقال می‌یابد. از این روی، این نوع روایت داستانی نیز می‌باید که به ساختارهای نگارشی ادبیات مکتوب در روایات داستانی، نزدیک و قریب باشد.

نارسایی یک فیلم آنجاست که نتواند سخن فیلم را در وجود یک احساس و عاطفه مشترک بین فیلم و بیننده قرار دهد

«سینما، بنابه طبیعت خود، یک رسانه همگانی است»[2] و همچنین «سینما، مکانیسمی آموزشی است که نه تنها آگاهی‌ها را فراهم می‌آورد بلکه چگونگی استخراج آنها را نیز می‌آموزد»[3] پس، حتی، در یک فیلم ده دقیقه‌ای مستند نیز، می‌بایدی که به اصول نگارش، بدان نحو که در ادبیات مکتوب به آن پای‌بند هستیم، پای‌بندی بورزیم.

روایت سینمایی نیز در نگارش خود نیازمند به نمادگرایی، شخصیت‌پردازی برای نقش‌های داستان و شرح فضاهای زمانی و مکانی است، درست به مثابه شیوه‌های پردازش قصه و داستان در ادبیات مکتوب. اگر این نوع از توجهات در نگارگری فیلم ساری و جاری نشود، قادر نخواهیم بود تا در یک روایت سینمایی، فعالیت چشم‌ها را به هنگام مشاهده فضاهای محیطی فیلم به فعالیت ذهن در مرور تجارب شخصی و فراگیری تجارب دیگران (نگارگران فیلم) وادارایم.

روایت سینمایی در تلفیق زمان و مکان و فضا دستی بازتر از روایات نوشتاری دارد. در سینما، قادریم تا، برهه‌های زمانی را به درازاهای فیلم تبدیل کنیم و فضا ـ زمان سینمایی را جایگزین فضا ـ زمان واقعی کنیم، اما آنچه که در پیوند روایت‌های سینمایی با ادبیات مکتوب پراهمیت می‌نماید، این است که به پُرباری سینما در آرایه‌های معنایی و کلامی و مضمونی افزوده خواهد شد و تجارب بیش از چهار هزار ساله ادبیات، به سینمای معاصر تزریق می‌گردد.

بنگریم به بسیاری آثار خوب سینمایی که براساس روایات داستانی ادبیات مکتوب شکل گرفتند و در بهترین حالات، برخوردار از امتیازات عالی سینمایی شدند.

بی‌هیچ شکی، ادبیات مکتوب، نه فقط پشتوانه فرهنگی و تاریخی و اجتماعی برای سینماست، که آن، به دلیل ساختار به سامان ادبی و قواعد سازمان‌یافته زبانی، قادر است تا به نگارش آواهای نوشتاری (دیالوگ‌نویسی و تصویرسازی کلامی و فیلمنامه) مساعدت و یاری بسیار کند و به عبارتی اسباب وزانت و اعتبار آن را فراهم کند.

آنچه که به نام ادبیات مکتوب در اختیار داریم، تجارب گرانقدری است که خمیرمایه‌های آن، گاه به هزاره‌های تاریخ رقم می‌خورد، هزاره‌هایی که به پرورش نماد طبیعت و زندگی و شخصیت و سرنوشت انسان‌ها پرداخته‌اند. این استعداد و ظرفیت بالقوه می‌بایدی که در پیوند با سینما، به استعدادی بالفعل در ظرف دیداری و شنیداری تبدیل شود و می‌بایدی که آن همه مضامین ذهنی را در ترکیبی قابل دیدن و شنیدن و حس‌کردن به معانی‌ای عینی پرداخت نمود.

خاتمه

سینما، یک نظام ارتباطی (و نه یک وسیله ارتباطی) و به وجهی هنجار و به سامان است؛ آینده‌ی پیش روی این هنر، آن است که به دامنه تکنیک‌طلبی و فن‌پذیری‌اش افزوده خواهد شد، به جنبه‌های آکادمیک آموزشی و پرورش آن توجه و از نظر مبانی سرمایه‌گذاری. مطابق با اصول تجارت آزاد، از بهترین رویه‌های پولی و مالی و زمینه‌های اقتصادی بهره خواهد گرفت. فیلمبرداری سه‌بُعدی و یا فیلمبرداری سه‌بُعدنما. آرام‌آرام جایگزین فیلمبرداری امروزی خواهد شد و فن‌آوری معاصر، بیش از این بر آینده سینما اثر خواهد گذاشت. نظریات غیرعلمی درباره آن، به عقب‌نشینی کشانده خواهند شد و هنرمندان نقش‌آفرین از آموزش‌های آکادمیک قوی‌تر و

بیشتری بهره خواهند گرفت.

امروزه سینما، بایستی که از استودیوهای اختصاصی، شهرهای سینمایی، بانک‌های خصوصی و سیستم‌های سرمایه‌گذاری مالی و پولی منحصر به خود و مکان‌های دانشگاهی استفاده کند، جز این اگر باشد، زایش فن و هنر و پردازش سینما و سینمائیت بخشی به آن میسور نخواهد بود.

ما، نیازمند به زمینه‌سازی بستر خود بسندگی برای سینما، در کشورمان هستیم، سینما را باید در کنار صنعت و هنر و آموزش و پرورش کشور رقم زنیم، حیف است که با حضور نقش‌آفرینان و هنرمندانی وزین و باارزش و نگارگرانی توانا و نافذ بر سینما و مطرح در عرصه‌های بین‌المللی و همچنین ادبیاتی در نظم و نثر و رومان و داستان و نمادهای اسطوره‌ای و پهلوانی و شاخص‌هایی حماسی و سازهایی کوک برای نواختن آهنگِ همیشه زیبای زندگی و عشق و شوریدگی و آرایه‌هایی هنری در شوخ طبعی و طنز و جِدّ و سخن نغز و عرفان، به این صنعت پُربها، نپردازیم؛ اگر به واقع و با توجه به این همه پشتوانه و استعداد، سرانگشتی به چند جمع ساده بپردازیم، خواهیم دید که برای سینمای ملی کاری بنیانی نکرده‌ایم.

بنگریم که: سهم بودجه ملی برای پرداختن به صنعت سینمای کشور و حمایت از سینماگران جوان و آماتور چقدر است؟

به نسبت جمعیت کشور و شهرهای بزرگ کشور چند شهرک سینمایی داریم؟ چند سینما مطابق با معیارهای معماری و مهندسی سینما در اختیار است؟ چند مرکز دانشگاهی و تحقیقاتی به امر آموزش و پرورش سینما می‌پردازند؟ استودیوهای سینمایی ما نسبت به جمعیت کشور چند واحد هستند؟ اعتبارات سیستم بانکی به تولیدکنندگان و تهیه کنندگان سینما در مقایسه با دیگر اعتبارات و تسهیلات بانکی رایج به چه میزان است؟

معیارهای حمایتی از آثار هنری و پیام مدار سینمای ملی چیست؟ قواعد و سیستم حمایتیِ مالی و حقوقی و امکانات زندگی در دوران کار و بازنشستگی و از کارافتادگی هنرمندان و دست‌اندرکاران پشت و جلو دوربین، چه می‌باشند؟

خانه و یا کانون سینما در چند شهر از شهرهای کشور دارای واحد و شعبه است؟ کدام گروه و دسته از هنرمندان در دیگر شهرهای کشور به جز تهران از امکانات ساخت و تهیه و تولید فیلم برخوردارند؟

آیا آثار سینمایی تولید شده بر زمینه ادبیات بلندقامت و رفیع مرتبه مکتوب ایران در نسبتی قابل توجه با حجم در اختیار، قرار دارد؟

تاکنون به چند کارگردان و نویسنده و نقش‌آفرین سینما، بورس تحصیلی و پژوهشی و سفر مطالعاتی و تحقیقاتی داده شده است؟

و....

و بالاخره چقدر، پای صحبتِ از دل برخاسته‌ی هنرمندان نشسته‌ایم!

از جانبی دیگر: ضرورت دارد تا به بینندگان نیز بپردازیم، چراکه آنان هستند که از تولیدات این صنعت بهره خواهند گرفت، باید که زمینه‌های درک زبانِ سینما را برای آنان فراهم آوریم و طبیعی است که این مهم از عهده ناقدین و شارحین این هنر برمی‌آید.

می‌بایدی که بر قدرت بینندگان در ایجاد رابطه با لایه‌های ساختمان و نظام یک فیلم و حتی با یک فیلمساز بیفزاییم و این همه، ملاحظاتی دست یافتنی‌اند.

شایسته است تا از ناقدین و شارحین سینما بخواهیم که با بسط دانش فیلم و سینما بین آحاد جامعه، بینندگان را متوجه این مهم کنند که با چه اهدافی به دیدن یک فیلم بنشینند، به چه نمایانه‌هایی دقت کنند، چگونه داستان فیلم و شخصیت‌های راوی داستانِ فیلم را دریابند و از چه زوایایی به ارزشیابی یک فیلم بنشینند.

در این رابطه جا دارد تا از اقدام سینما ۴ در شبکه چهار سیما سپاس داشت که می‌کوشد به خواست فوق جامه عمل بپوشاند و از طریق آگاهی بخشاندن به بیننده، او را در فضای تألیف فیلم قرار دهد. این رویه فرخنده، بینندگان را مسلط به زبان تألیفی و تصویری فیلم می‌کند تا بدین وسیله، حرف و حدیث و پیام نگارگر فیلم را دریابند.

این تلاش مستدام.

❐

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ منظور این راقم از افق زمان، فضایی است که بیننده را به محیط تاریخی وقوع حوادث و جریان داستان فیلم می‌برد. نوع مُد لباس و گریم و دکوراسیون داخلی و معماری بیرونی و مُدل وسائط نقلیه از عناصر اولیه سازنده آن افق زمانی هستند.

به هر حال هر امکان و عنصری که بیننده را از زمان حال به گذشته و یا به آینده مورد تصور نگارگر فیلم برد، پرداختن به افق زمان تلقی می‌شود.

۲ـ یوری لوتمن، نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما ـ مسعود اوحدی ـ انتشارات سروش صفحه ۱۵۱.

۳ـ همان ص ۱۵۲.

سومین کتاب سال؛

سومین افتخار در کشاورزی ایران

فراخوان برای حضور در

سومین بانک اطلاعات کشاورزی (دامپروری، دامپزشکی و داروهای دامی، زراعت، باغبانی، دفع آفات و حفظ نباتات، ماشین آلات و ادوات کشاورزی، جنگل و مرتع، آب و آبخیزداری و تاسیسات آبرسانی، شیلات و آبزیان و صیادی، صنایع غذایی)، مهندسین مشاور، پیمانکاران و مجریان

سومین کتاب سال کشاورزی، دامپروری و آب ایران آماده دریافت مشخصات و اطلاعات شرکت، مزرعه و کارخانجات تحت مدیریت شما جهت معرفی می‌باشد.

تهران، خیابان مفتح، خیابان گلزار، شماره ۵۴
دورنگار: ۸۸۳۴۳۶۱
صندوق پستی: ۵۴۶۷-۱۴۱۵۵