

تحلیل نظام مسائل فیلم‌ها با تأکید بر توابع تعلیقی (مطالعه موردی: چهلمین جشنواره فیلم فجر)

● وحید محمدی^۱، حسن خجسته باقرزاده^۲

چکیده

تفاوت اصلی موضوع با مسئله این است که موضوع در مقام ارائه شاکله و دامنه اصلی متن است و مسئله ناظر به گره اصلی و محل اصطکاک و شاهراه توجه است. بنابراین زمانی که نظام مسائل فیلم‌های جشنواره بررسی می‌شود، به نطفه و ایده اصلی فیلم - که سبب شکل‌گیری دامنه موضوعی آن شده است - پرداخته می‌شود. فیلم‌های چهلمین جشنواره فیلم فجر به‌عنوان محمل بررسی این مقاله، با مشاهده مستقیم تمام فیلم‌ها در ایام جشنواره (۱۲-۲۲ بهمن ۱۴۰۰) ارزیابی شد و به روش تحلیل توصیفی بیان شده است. سه وجه بررسی فیلم‌ها عبارت است از: فضاسازی و نقطه ارتباط‌گیری فیلم، تعلیق و مسئله فیلم، نتیجه و القای فیلم که وجه مسئله و تعلیق به‌شکل ویژه‌ای مطرح شده است. تعلیق ماهیت اصلی مسئله است و هر چالشی ابتدا در مقام تعلیق فکری ظاهر می‌شود که نشانه آن گمشدگی و ابهام است؛ سپس به اعتبار فعلیت، در تعلیق توجیهی خود را نشان می‌دهد و نشانه آن توازن و عزم جدی نداشتن در انجام درست امور است و سپس در مقام رفتار، به‌صورت تعلیق عملیاتی جلوه می‌کند و نشانه آن سستی، تنبلی و بی‌حرکتی در رفتار است. توابع تعلیقی، بیانگر شیوه مواجه شدن یک پدیده با این سازوکار است. هر فیلمی دارای یک مسئله بنیادین است که نقطه شکل‌گیری همان فیلم خواهد بود. برآورد مسئله‌های تمام فیلم‌های این جشنواره، با عنوان نظام مسائل با تأکید بر هویت مسئله و همچنین فرایند مواجهه با آن مسئله و روش حل آن با عنوان توابع تعلیقی صورت گرفته است. چون تصویر و فیلم، شمایل آینده جامعه را بر روان مخاطب القا می‌کند، بررسی مسائل آن، جهت‌گیری و آداب اجتماعی فردای جامعه را روشن می‌سازد. از این منظر شناخت مسائل فیلم‌های جشنواره، به شناخت بهتر مسائل فردای جامعه منجر خواهد شد. با ارزیابی فیلم‌های جشنواره، این نتیجه حاصل شد: بیشتر مسائل فیلم‌ها در دسته‌بندی کلی یا دارای وجه خیالی منفکی از جامعه قرار دارد و با مسائل مردم جامعه سختی پیدا نمی‌کند؛ یا آدرس نادرستی از آرمان‌ها و مشکلات جامعه ارائه می‌دهد که وجه مصلحانه ندارد و مخاطب را به شکل‌گیری و سوق به مسائل مطرح شده دعوت می‌کند؛ یا گزاره‌های مسئله‌محور درستی بیان می‌کند، اما فضاسازی و القای مناسبی برای ارتباط و اشتیاق مخاطب برقرار نکرده است.

واژگان کلیدی

چهلمین جشنواره فیلم فجر، مسئله، نظام مسائل، توابع تعلیقی.

مقدمه

جشنواره فیلم فجر با سابقه برگزاری ۴۰ دوره، قطعاً باید به رکنی قاعده‌ساز در عرصه فرهنگ مبدل می‌شد. منتها به سبب وجود اختلالاتی نظیر رویکردهای ناهمسان در دولت‌ها، سیاست‌های مدیریتی متفاوت، سلیق هنری هیأت انتخاب و داوران، رفتارهای خارج از آئین‌نامه‌های اجرایی داشتن و همچنین سیمرغ‌های موردی و دیگر موارد هنوز به انسجام سیاستی دست پیدا نکرده است (عباسیان، ۱۴۰۰). این مسئله به سهولت با بررسی جامع تمام فیلم‌های هر دوره تصدیق می‌شود. کشف مجموعه مسائل فیلم‌ها در جشنواره‌ای نشان دهنده برای سیاست‌گذاری یک‌سال آن سینماست. به‌همین دلیل ضرورت توجه به این امر که منشور فیلم‌ها چه برآیند مسئله‌ای را از خود ساطع می‌کنند، مهم است. این اتفاق هم در پیش‌بینی جریان سینمای یکسال بعد مهم می‌شود و هم شأن مدیریت و سیاست‌گذاری سینما را مطرح می‌سازد.

از سویی دیگر با توجه به اینکه مردم و جامعه در شرایط فعلی از انقلاب اسلامی با انبوهی از مسائل متعدد مواجه هستند، نقش سینما و مسائل مطرح شده آن چه میزان با این فضا انطباق دارد. علم به این مسئله بر اهمیت توجه ویژه به مجموعه آثار سینمایی در مدیریت فضای فرهنگی کشور می‌افزاید. این جشنواره سینمایی که به نام فجر و در دهه فجر برگزار می‌شود چه نسبتی از خود را انقلاب اسلامی ارائه می‌دهد؟ با توجه به گذشت ۴۳ سال از آغاز انقلاب اسلامی و برگزاری ۴۰ دوره جشنواره فیلم لازم است با رصد نظام مسائل فیلم‌های جشنواره که در حقیقت بیانگر میزان اهتمام عمومی مدیران و فیلم‌سازان و طبقه هنری کشور به تشابه فکری و باوری با مؤلفه‌های انقلاب است به درک واقعی از نمای فعلی و افق آینده جریان فرهنگی کشور دست یافت. از سویی مسئله امروز سینما، که به‌عنوان دغدغه اوست در صورت نمایش و اعلان عمومی و در صورت تکرار در ظواهر مختلف و در فیلم‌های مختلف و با بیان‌های متمایز، به موضوع مخاطب و عمومیت فردای جامعه تبدیل خواهد شد. سیر از مسئله سینما به موضوع جامعه فرایندی است که در گذر زمان ساخت‌های اجتماعی را تغییر می‌دهد.

بنابراین، با تقاطع دادن بین نظام مسائل فیلم‌ها و نظام مسائل جامعه، نمره جشنواره در لایه سیاست‌گذاری و مدیریتی و همچنین در بُعد عملیاتی روشن می‌شود. بدین‌نحو که آیا سینمای کشور توانسته است مسائل خود را در راستای اعتلای اهداف و مسائل جامعه تعریف کند و امید و رشد مخاطبان را ارتقاء بخشد یا خیر؟

پیشینه پژوهش

هم‌زمان با شروع جشنواره فیلم فجر، دامنه آراء و نظرات نویسندگان و منتقدان در قالب‌های متفاوت رسانه از سایت‌ها و مجلات و روزنامه تا برنامه‌های تلویزیونی و رادیویی ارائه می‌شود. حتی در بخش تجلی اراده ملی که معمولاً بعد از اتمام جشنواره برگزار می‌شود، نهادها و سازمان‌های دولتی و غیردولتی فیلم‌های متناسب با مأموریت‌های خویش را انتخاب می‌کنند.

در مورد نحوه بررسی و پرداخت فیلم و درک آن، فرهاد ساسانی در کتاب رویکردهای نقد فیلم با اشاره به انواع رویکردها در مورد کشف و استنباط مؤلفه‌های فیلم، دیدگاه افراد را در بررسی فیلم‌ها مؤثر و کشف این دیدگاه را یکی از عوامل شناخت معنا فرض می‌کند. در ادامه کتاب شناخت سینما و همچنین کتاب آناتومی فیلم بیشتر به واسطه تجزیه فرمی و ساختاری فیلم، نقطه ارزیابی خود را روی فن فیلم بنا می‌گذارند. همچنین مسعود فراستی در کتاب لذت نقد، بررسی یک فیلم را به مثابه بازخوانی مجدد فیلم برای غنا بخشی به مشاهدات و شناخت و شیوه‌ای از انتقال ناخودآگاه به خودآگاه قلمداد می‌کند.

برخی از مطالعات پیشین نیز به رصد یک جریان و مفاهیم موردنظر خود در بدنه جشنواره فجر پرداخته‌اند. به عبارتی آن‌ها گفتمان نزدیک به خود را در دایره سینما دنبال می‌کنند. نظیر بررسی هویت زنانه در سینمای ایران (تحلیل گفتمان کارگردان‌های زن در سی و پنجمین جشنواره فیلم فجر) نوشته حسن مسعودی که در مجله زن در فرهنگ و هنر چاپ شده است. با همین منطقی، نیره دیری در مجله کتاب ماه هنر، موضوع نما و نماد؛ تحلیلی بر اعلان‌های نمادگرایی فیلم‌های برگزیده جشنواره‌های بین‌المللی فیلم فجر را انتخاب کرده است.

برخی تحلیل‌ها نیز علاوه بر بررسی تمام فیلم‌ها به ارائه گزارشی از جشنواره و برآیند فیلم‌ها می‌پردازند. برآیندی که نشان از ماهیت جشنواره است و سیاست‌گذاری آن را مطرح می‌کند. عبدالله بیچرانلو در مطالعه‌ای به بررسی دیدگاه‌های فعالان و منتقدان سینمایی کشور درباره بیست و هشتمین جشنواره فیلم فجر پرداخته است که در آن با رویکرد مدیریتی به اثرات جشنواره در اعتباربخشی به سینما موردتوجه بوده است. علیرضا سربخش در گزارشی از سی و سومین جشنواره فیلم فجر از روند و سیاست جشنواره در نسبت با دین و گزاره‌های اخلاقی می‌نویسد. ایشان همچنین در گزارشی دیگر به بررسی و نقد محتوایی ۲۲ فیلم بخش مسابقه بیست و سومین جشنواره فیلم فجر می‌پردازد. نشریه روزانه مجله نقد سینما و سایت‌های اینترنتی متعدد سینمایی و برنامه‌های مختلف تلویزیونی و رادیویی دیگر نیز برای جشنواره چهلم هر فیلمی را از نقطه نظر یک یا چند نویسنده بررسی می‌کند و سبک تحلیل نیز بیشتر به سمت بررسی نحوه استدلال فیلم در بیان موضوعات نشانه می‌رود که غالب تحلیل‌ها نیز با سوبیه گفتمانی و نظری آن‌ها روایت می‌شود.

از سویی دیگر و در ادبیات خارجی نیز نمونه‌هایی در ارتباط با موضوع موردبررسی مطالعه شد. در کتاب تئوری فیلم، نوعی رویکرد فلسفی به بحث فیلم و نحوه کارکرد آن از طریق حواس بررسی می‌شود. نسبت بین فیلم و تماشاگر از طریق چشم و گوش و صوت و پوست و مغز و بدن و ... را به صورت کاملاً ملموس ارائه می‌دهد (Elsaesser, 2009).

در مورد روش‌های نقد و بررسی فیلم در «کتاب چگونه فیلم بخوانیم؟» به بررسی نحوه خوانش و انتقال معنا توسط فیلم و بررسی آن با دیگر رسانه‌ها نظیر نقاشی، موسیقی، تلویزیون

و حتی واقعیت مجازی می‌پردازد. ثقل این رویکرد بیشتر روی مؤلفه تمایز بین رسانه‌ها و تشخیص تمامی مؤلفه‌های مورد اشاره در فیلم قرار دارد (Monaco, 2000).

در کتابی با عنوان جشنواره‌های فیلم نوشته سیندی هینگ، به قدرت جشنواره‌ها در ساخت اجتماعی و تجاری و همچنین توان آن در تغییر شکل فیلم‌سازی و جهت دهنده گردش تجاری آن و همچنین ساخت دانش سینما اشاره می‌شود که جشنواره‌ها تنها محل اجتماع و پراکنش چندروزه نیستند بلکه این گردهمایی به ساخت آینده اجتماعی تجاری اشاره دارد به این معنا که مشخص می‌کنند چه فیلم‌هایی ارزشمند هست و مخاطبان جهانی به چه فیلم‌هایی توجه کنند و سازندگان فیلم‌ها چه فیلم‌هایی را بسازند (Hing, 2011). او جشنواره را محل نظاره گذشته، کنکاش حال و خلق آینده تصور می‌کند و برای چینش فیلم‌ها در جشنواره‌ها چنین سازمان‌دهی را روا می‌داند. همچنین در کتاب جشنواره‌های فیلم: تاریخ، نظریه، روش، عمل؛ درباره بسیاری از جشنواره‌های فیلم و شیوه‌های مدیریتی آن‌ها اشاره می‌شود (Marijke, 2016). شیوه‌هایی که در آیین‌نامه‌های نگاشته شده جشنواره‌ها مشهود است و آمیخته با سیاست کشورها و در راستای تحقق اهداف کلان فرهنگی آن‌هاست.

بنابراین هم در ادبیات داخلی و هم در ادبیات خارجی نوع مواجهه با سینما از منظر منتقدان و نویسندگان در سه رویکرد فوق (شیوه تجزیه و تحلیل نسبت به فیلم - کشف و تحلیل زاویه گفتمانی خود در فرهنگ سینما - بررسی آثار سینمایی و به‌خصوص جشنواره فیلم و تأثیر آن بر ساخت اجتماعی و سیاسی) قابل طبقه‌بندی است.

خلاقیت و نوآوری مقاله حاضر در این است که در ابتدا یک مدل مبنایی ریاضی را برای تحلیل خود از ادبیات نظام‌مهندسی مشتق گرفته و نقطه ثقل خود را روی مسائل فیلم‌ها که منبعث از مدار فیلم‌نامه‌ای آن است، قرار داده و سپس تمام فیلم‌ها را در این معادله جاگذاری کرده است. نسبت شناسی تمام فیلم‌ها طبق این قاعده و مدل مبنایی، اولاً تصویر واضحی را از منظومه فیلم‌ها ارائه می‌کند و ثانیاً به تبع آن نوع سیاست‌گذاری و مدیریت جشنواره را مطرح می‌سازد.

مبانی نظری پژوهش

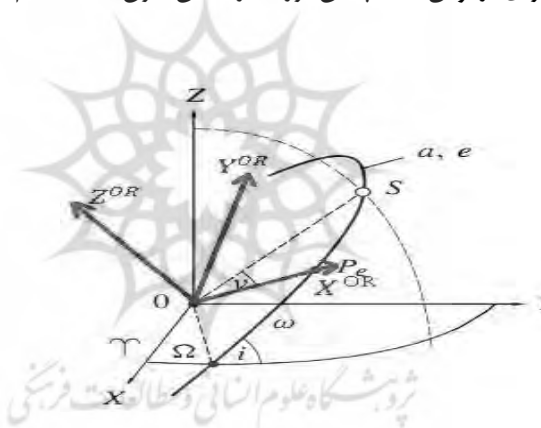
هر موضوعی در هر مرحله از موقعیت خود دارای یک مختصاتی است که دقت نظر درباره آن، بیانگر یک روند و فرآیندی است که به‌عنوان معادله آن قضیه قابل ثبت است. نقطه ابتدایی با شعاع همسایگی‌های خود شناخته می‌شود که تحت عنوان فضا‌سازی قید شده است. نقطه مقصد با هدف تلاش برای عبور از یک مسئله و رساندن خود به نقطه تعادل مورد بررسی قرار گرفته است که با عبارت نتیجه و فاز انتقال تعبیر می‌شود. و آن احساس التهابی که ضرورت تغییر، رفع موانع و حرکت را برای رسیدن به نقطه تعادل متذکر می‌شود با عبارت تابع تعلیقی قابل رصد خواهد بود (شاه‌حسینی، ۱۳۹۹).



شکل ۱. سیر تکوینی فرآیند فیلم (شاه‌حسینی، ۱۳۹۹)

فضاسازی

مرحله ابتدایی است که فیلم‌ساز مخاطب را وارد دنیای انتزاعی فیلم خود می‌کند و به میزان تشبّه به امیال و افکار و عقاید مخاطب، او را درگیر روابط خود می‌سازد. فیلم‌ساز در صورت اقناع مخاطب در این فاز، می‌تواند مسئله خود را که در مراحل بعدی مطرح می‌شود به مسئله مخاطب تبدیل کند و نیز در ادامه روش برخورد با آن مسئله را در ذهن و قلب مخاطب بکارد. به عبارتی فضاسازی محل مواجه کردن مخاطب با موقعیت‌هایی است که به تدریج میل مخاطب را با خود برای آزمودن یک چالش بزرگ از جنس خرق عادت فیلم فراهم می‌کند.



شکل ۲. مختصات توجیهی فیلم در فضاسازی (قراخانی، ۱۳۸۶).

عنصر مهم در این مرحله باورمندسازی در مخاطب است که نشانه توفیق آن نیز به شمار می‌رود و در حکم تعریف سیستم مختصات عمل می‌کند. این سیستم مختصات نیاز به توجیه دارد و اصطلاحاً در ادبیات مهندسی از آن به توجیه سیستم مختصات یا اصطلاحاً دیتوم (Datum) تعبیر می‌شود که بیانگر امری است که قاعده را بنا می‌کند و فضای کلی را شکل می‌دهد. به عبارتی کشف موقعیت مختصاتی یک پدیده در ابعاد واقعی آن تنها با تمسک به این امر میسر خواهد بود و بدون آن، نسبیّت و ابهام غالب بر موضوع خواهد بود (قراخانی، ۱۳۸۶). درواقع تعیین یک انتزاع در ادبیات مهندسی به توجیه سیستم مختصات تعبیر می‌شود. توجیهی که در آن میناها ترسیم و قواعد مشخص می‌شود. حال هر پدیده‌ای در این سیستم

با یک مختصات منحصر به فردی قابل ردیابی است. این به این معناست که فیلم ساز سیستم مختصات خود را (فضاسازی خود را) روی کدام نقاط ثقل مخاطب توجیه می کند؟ روی واقعیات روزمره مخاطب؛ روی امیال و غرایز انسانی؛ روی اعتقادات و باورها، روی آرمانها و اهداف و ... طیف فیلمهای چهلمین جشنواره فیلم فجر دارای مراتبی است. میزان زمان و مکان اختصاص داده شده به این مرحله، میزان باورپذیر کردن آن، میزان تشابه فضا و روابط مطرح شده در این موقعیت با زندگی عادی افراد جامعه، نحوه بیان روابط بین افراد، لحن مناسب داشتن، اطلاعات لازم به مخاطب دادن و شفاف شدن مخاطب و... از جمله این موارد است. این مرحله مقدمه موفقیت برای طرح مسئله است. و گرنه در صورت شکست این مرحله، شعاع اثرگذاری مسئله نیز کمتر خواهد بود.

جدول ۱. مؤلفه های فضاسازی فیلم

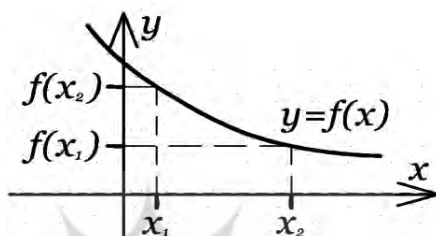
مؤلفه فضاسازی	تشریح مؤلفه	شاخص
توجیه سیستم مختصات	روی چه نقاطی متمرکز می شود تا مخاطب را با خود همراه کند؟ (تلاش برای همگن ساختن مخاطب با خود و جلب اعتماد او)	(طبیعت/عواطف/دغدغه های عمومی جامعه/کنجکاوی مسائل خاص/...)
لحن ابراز	چگونه می خواهد آمادگی مخاطب را برای مواجه شدن با مسئله ایجاد نماید؟	— تدریجی یا ناگهانی — تکریمی یا تحقیری — صریح یا ضمنی — تعجبی یا عادی — دلیل یا احساس
سن رشدی	دوره نوجوانی دوره جوانی دوره میان سالی	— احساس قدرت و وزارت — جمع سازی و مسئولیت های اجتماعی — نقل سازی ساختاری در مسئولیت ها

توابع تعلیقی

توجیه سیستم مختصات نقطه اتکای شروع عملیات برای جانمایی مسئله است. مرحله و روندی که این مسئله را مطرح و حرکت خود را آغاز می کند و تحت مدل خاصی مسیر اراده شده را می پیماید تحت عنوان تابع معرفی می شود (امیری، ۱۳۹۰). مفهومی اقتباس شده از ریاضیات محض است که فرصتی برای بازآفرینی ریاضی بر اساس واقعیت را از طریق انجام دادن پیشنهاد می دهد. در این دیدگاه ریاضی بیشتر شبیه فعالیت انسانی است که نباید آن را در سطوح انتزاع متوقف ساخت. نظریه آموزش ریاضی واقعیت مدار^۱ را ارائه می کند که با مسئله ملموس است و از مهم ترین مؤلفه های قابل طرح در

1. Realistic Mathematics Education: RME

آن ریاضی‌ورزی افقی و عمودی است (Freudenthal, 1991) که اولی اشاره به قابلیت تناظرسازی و تنظیم‌گری و دومی به انکشاف و خلاقیت می‌پردازد و درصدد بیان الگویی از مجموعه داده‌هاست که در کنار هم یک منطق خاصی را نمایندگی می‌کنند. تعلیق به‌عنوان وجه تابع، نقطه عطف و پیچ پرکشش یک مسئله برای انجام دادن یا ندادن است. فعلی که به‌واسطه شدن یا نشدن آن، مسیر عادی فیلم دچار تلاطم می‌شود و فیلم‌ساز در این مرحله مخاطب را در معرض این تلاطم می‌گذارد. این نقطه، انتخابی است در موقعیت نابسامان فیلم؛ محل اعمال اراده‌ای است در هجوم ترس‌ها و ضعف‌ها و حساسیت‌ها؛ و یا رفتاری است در موضع کنشگران یا واکنشی نسبت به چالش رخ داده.



شکل ۳. مدل تعلیقی توابع در تحلیل فیلم (امیری، ۱۳۹۰).

از سویی دیگر تابع تعلیقی، دلالت به نقطه خلق مسئله و همچنین سیر آن درون متن فیلم دارد. روشن است که هر مسئله‌ای دارای یک دامنه و بُرد خاصی است. دامنه ناظر به روند ورودی‌ها و بُرد ناظر به روند خروجی‌های تابع است. به‌عبارت‌دیگر هر مسئله‌ای یک حد زمانی برای ارائه خود دارد که در صورت فزونی و یا کاستی آن، نتیجه و بُرد نهایی حاصل نمی‌شود. به‌بیان‌دیگر یک مسئله می‌تواند تحت یک تابع تعلیقی عقیم شود و همان مسئله تحت تابع تعلیقی دیگری به بالاترین مزیت مورد توقع دست یابد. همین امر ضرورت انتخاب صحیح مسئله و مهم‌تر از آن انتخاب تابع تعلیقی صحیح برای طرح آن را می‌رساند. از سویی دیگر بدیهی است که ذات هر پدیده‌ای همواره با نیاز و میل به تأمین آن پیوند دارد و هرگونه کشش در جهت رفع آن دلیل موجودیت آن است. هر پدیده یا رویدادی به‌واسطه جنس نیازمندی خود، سطح آن نیاز و محدوده آن نیاز تشخص می‌یابد و همین امر موجب تفاوت آن‌هاست (اخوت، ۱۳۹۲). برای بررسی هر موضوعی می‌توان این سه عنصر «جنس»، «سطح» و «محدوده» را به‌مانه تدقیق آن مطلب فرض کرد و از طریق آن نسبت به زوایای مؤثر و پنهان موضوع آگاهی بیشتری کسب کرد. فهم این روند انسان را نسبت به موضوعات، محیط می‌کند و میزان قدرت‌آفرینی او را در عرصه موردنظر مضاعف می‌سازد.

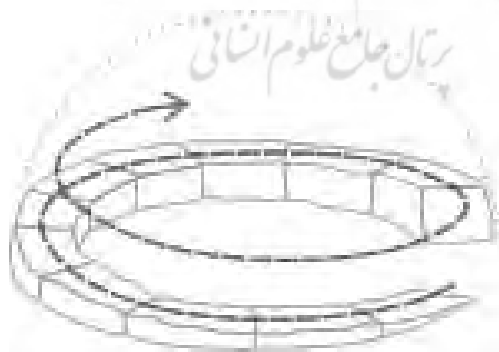
نیاز وقتی به حرکت درمی‌آید در مراحل مختلف، خود را با اسم مسئله معرفی می‌کند. درواقع مسئله تابع نیاز است و به فراخور مواجهات خود در سیر رسیدن به مقصد منظور، جلوه‌های مختلفی از خود را نشان می‌دهد.

جدول ۲. مؤلفه‌های تعلیق در مسئله شناسی

شاخص	تشریح مؤلفه	مؤلفه تابع تعلیقی
عنوان مسئله	چه نقطه عطفی بناست فضاسازی قبل را تغییر دهد؟	جنس و ماهیت تعلیق
حساسیت مسئله - حساسیت شرعی - حساست عرفی - حساست قانونی - حساسیت اجتماعی-فرهنگی - حساسیت حاکمیتی-سیاسی	چقدر تعلیق طرح شده مسئله قابل دفاع است؟	سطح و وزن تعلیق
عمومیت مسئله: - فکری - اخلاقی - توجهی - عاطفی	چه میزان این مسئله دایره درگیری مخاطب را پوشش می‌دهد؟	محدوده و ابعاد تعلیق

نتیجه و دوره انتقال

هر فرایندی در هر مرحله متوقف شود همان نقطه، محل اتمام فرصت او برای بروز استعداد خود و جمع‌بندی تراکنش پرداخت موضوع است. اینکه یک موضوعی در چه مرحله‌ای وقوف پیدا کند یا اصلاً وقفی برای خود تعریف نکند و استمرار خود را در مراتب بالاتر پی بگیرد نیز نوعی نتیجه‌گیری مستمر و رونده برای خود قائل است.



شکل ۴. ماهیت انتقال و گذر از فاز اولیه

نقطه انتهایی این منظومه، همان نقطه مطلوبی است که فیلم‌ساز برای مسئله خود تصور می‌کرده است و تعادل حاصل از مواجهه با مسئله را در رسیدن به این نقطه جستجو می‌کند. بنابراین ضرورت دارد که نقطه شکوفایی مسئله چگونه تعریف می‌شود و آورده فیلم‌ساز در طرح این مسئله برای مخاطب چه بوده است؟

جدول ۳. مؤلفه‌های نقطه تعادل و گذر به فاز ثانویه

مؤلفه نتیجه و فاز انتقال	تشریح مؤلفه	شاخص
رفع کامل مسئله	غلبه بر مشکل و انتقال به مسئله بعدی با تأکید بر القای انگیزه و قدرت به مخاطب	— میل به مواجه شدن با مسئله دیگر — افزایش اعتمادبه‌نفس مخاطبین — افزایش اعتماد به گفتمان فیلم‌ساز
بی‌سرانجامی و رهاشدگی	سلب مسئولیت از ادعای خود و گذاردن نتیجه بر عهده دیگران و مخاطب.	— آشفته سازی بیشتر موضوع — تسلیم شرایط شدن — مبهم ساختن مخاطب — ناامید ساختن — گریزان کردن مواجهه مخاطب از مسائل مطلوب
پاک کردن صورت مسئله	پاک کردن صورت مسئله و ضرورت مواجه نشدن با آن و بازگشت به نقطه سابق	— سکون و بی‌عرضگی — ترس از مواجهه

نسبت بین مخاطب و رسانه، در چنین منظری بدین گونه است که رسانه در انواع بروزات خود باید خود را در سیستم مختصات ساختار وجودی مخاطب توجیه کند به عبارتی باید خود را در سلیقه و میل مخاطب تعریف سازد و گرنه اذن جانمایی مسئله خود را در توجه مخاطب نمی‌یابد. مسئله محل تکاندن مخاطب برای همسوسازی با خود است تا تحت عنوان تابعی تعریف شده مخاطب را در معرض القای مفهومی جدید قرار دهد.

— مؤلفه‌های توجیه سیستم مختصات رسانه به‌طور عام و فیلم سینمایی به‌طور خاص برای قاعده چینی کدامند؟ (فیلم برای اقناع مخاطب چه فضایی را آماده می‌کند؟)
— جانمایی مسئله در توجه مخاطب و سیر حرکت دادن آن به چه نحوی و تحت چه تابعی تعریف می‌شود است؟ (فیلم برای درگیر کردن مخاطب چه تعلیقی را چگونه مطرح می‌کند)
— نقطه ایصال و هدف مطلوب منظور که رسانه اراده تحقق آن را در دل مخاطب دارد چه هست؟ (فیلم برای القای کدام مفهوم تلاش می‌کند)

درواقع هر فیلم؛ برای جانمایی یک مفهوم و مکان‌یابی و القای یک پیام؛ تحت عنوان تابعی خاص

- و تعلیقی منحصر به فرد؛ نیاز به اقناع مخاطب و توجیه او دارد. با ادغام مؤلفه‌های سه جدول فوق، نموداری حاصل شده است که توجه به آن در تحلیل نظام مسائل مورد تحقیق (فیلم) قابل اعتناست و به عنوان قاعده تحلیل چهلمین جشنواره فیلم فجر مورد بهره‌برداری قرار گرفته است.
- ردیف ابتدایی، بیانگر شیوه فضا سازی فیلم و توسل به روش‌های همراه سازی مخاطب است که کلمه توجیه برای بیان آن آمده است و به قدرت نزدیک شدن به مخاطب اشاره می‌کند که در آن به میزانی که اعتماد مخاطب جلب شود امید طرح و اصابت مسئله به هدف منظور بالاتر می‌رود.
- ردیف میانی، مؤلفه‌های تعلیق را در مواجهه با چالش‌های متن فیلم بیان می‌کند که مفهوم تابع نمایندگی آن را بر عهده دارد و به وزن مسئله و چالش برانگیز بودن آن و همچنین توانایی درگیر کردن مخاطب اشاره دارد و به میزانی که این مسئله در نظر مخاطب دارای وجهت و شفافیت باشد اشتیاق مخاطب برای همراه شدن با مسئله فیلم بالاتر می‌رود
- ردیف انتهایی، نقطه تعادل فیلم و نتیجه مواجهه را مطرح می‌سازد و کلیدواژه جانمایی نقش آن را ایفا می‌کند و اشاره به نقطه مطلوب و حالت تعادلی دارد که تمام فضا سازی‌ها و تعلیقات طرح مسئله در صدد رساندن مخاطب به این نقطه است. نقطه‌ای که می‌تواند نظر مخاطب را در احساس رضایت و ارائه گزاره‌های قابل تأمل برای او تأمین کند یا او را در میانه چالش‌ها رها سازد یا با گذر از تعلیق مسئله فعلی به مسئله ثانویه ارجاع دهد.
- ستون کناری نیز به پدیده مورد تحلیل و موضوع محوری آن اشاره دارد.



شکل 5. تحلیل نظام مسائل در موضوع فیلم

حال بر اساس مدل فوق که به‌عنوان برآیند سه لایه از وجوه شناخت یک پدیده است و البته از منظر ارتباطات نیز اشاره به توانمندی ارتباط گرفتن بهتر با مخاطب است به بررسی آثار سینمایی چهلمین جشنواره فیلم فجر پرداخته می‌شود.

روش پژوهش

زاویه نگاه به این مجموعه فیلم‌ها در چهلمین جشنواره فیلم فجر، قرین مطالعات کتابخانه‌ای و در قالب روش‌شناسی نقد فیلم، منجر به درپیش‌گرفتن روش تحلیل توصیفی شده است که این منظور با مشاهده تمامی فیلم‌ها و در دست‌بندی سه‌گانه از فیلم‌ها در قالب فضاسازی، تابع تعلیقی و فاز انتقال صورت گرفته است.

این سه دسته‌بندی را می‌توان با سه لایه ژانر و بستر موضوع، فیلم‌نامه و گره‌های موضوع، و همچنین پیام و آورده فیلم متناظر ساخت چراکه این سه مفهوم منظومه مناسبی را جهت تحلیل موضوع ارائه می‌دهد. در واقع پس‌زمینه موضوع تمام زمینه‌های مشترک بین مخاطب و فیلم‌ساز را یادآور می‌شود و به زبان مشترک می‌رساند؛ مسئله و گره پیش‌آمده، توجه مخاطب را معطوف به تعلیق فیلم می‌کند و پیام اصلی فیلم نیز عهده‌دار القای مفهومی است که در فاز انتقال به مخاطب عرضه می‌شود.

اعتبار و پایایی این روش را می‌توان در همین تناظر و تصدیق مفاهیم عینی به‌وضوح رصد کرد. بنابراین می‌توان چنین برداشت کرد که منظر نگاه به متن مورد تحلیل در سه لایه قابل تبیین است و همین رویکرد نیز مورد توجه همین مقاله قرار گرفته است.

یافته‌های پژوهش

۲۲ فیلم حاضر (شکل شماره ۶) در چهلمین جشنواره فیلم فجر طبق نمودار فوق مورد تحلیل قرار گرفته و سیمای هر کدام از فیلم‌ها در بستر جشنواره چهلم معطوف به همین مبنا ترسیم گشته است (سایت جشنواره فیلم فجر). برای هر کدام از فیلم‌ها نموداری بر اساس مدل مبنایی ترسیم شده است که روند «از فضاسازی تا القاء» را با تأکید بر ماهیت و سطح و مقیاس مسئله و تعلیق متناظر با آن اشاره می‌شود.

فیلم در ب



شکل ۶. تحلیل تابع تعلیقی فیلم در ب

۱. یک گردشگری کامل سینمایی که با تنوعی از تصویرسازی‌های بکر طبیعت مخاطب را برای نشان دادن توجیه می‌کند.
 ۲. کمک به هم‌نوع با وجود شرایط سخت منتهی با شیب زمانی مطول و ریتم کند تابع این فیلم را شکل می‌دهد.
 ۳. جانمایی مسئله تحت تابع بسیار کم‌رنگ به‌خوبی میسر نمی‌شود.
- تعلیق فیلم حاضر به‌صورت خطی با شیب ثابت و ریتمی بسیار کند در پس‌زمینه قاب‌های کارت‌پستالی هنری آن روایت می‌شود. به عبارتی تابع فیلم مذکور به‌صورت یکنواخت قابل ترسیم است و تمام کشش‌های فیلم در حرکت چشم‌ها و خیال مخاطب در قاب‌های بزرگ آن قابل رصد است و به‌نوعی یک گردشگری سینمایی حساب می‌شود.

فیلم نمودار



شکل ۷. تحلیل تابع تعلیقی فیلم نمودار

- سینمای خمودی که نه جرأت ابراز دارد و نه جسارت دفاع از خود؛ او تنها با افسردگی زمان می‌خرد تا به ترخم مخاطب دچار شود
۱. کینه و کنایه‌های متراکمی که نهایت امر از زخم عمیقی می‌گوید که سالهاست بهانه خودخواهی دیگری شده است و زمان فیلم نیز برای این فرض تعلیقی بسیار زیاد است.
 ۲. تعصب‌های عرفی و دینی سرطان‌زاست. ترجیحاً مسبب افسردگی و رنج دائمی زندگی دیگری نشوید.

مسئله‌ای که بسامد در زندگی عادی انسان‌ها که با تعلیق افسرده‌گونه و با لحن محتاطانه و تنگ‌آور روند فیلم را روایت می‌کند. مسئله‌ای که تاب‌گسل ۲۱ ساله کشف واقعیت را ندارد و تعلیق چنین مسئله‌ای نمی‌تواند توجه مخاطب را به خود معطوف سازد.

فیلم دسته دختران



شکل ۸. تحلیل تابع تعلیقی فیلم دسته دختران

۱. سینمای تدارکاتی که به دلیل وجود گزاره‌های دفاع مقدسی و نقش آفرینی زنان در آن برای مخاطب توجیه شده است.
۲. تابعی که زنان را در موضع مقاومت و همپای مردان و گاهی پیشران آن ترسیم می‌کند.
۳. بیان توانایی اجتماعی و روحی زنان برای مقابله با هجمه‌های نظامی و اجتماعی. تابع تعلیقی فیلم فوق به دلیل فضای اضطراب آن دارای فرکانس بالایی است. بنابراین کسانی که بر این فضا غلبه می‌کنند به شدت انسان‌های وارسته‌ای هستند. به این امر وقتی از زاویه زنان و مادران که مأمین امنیت‌سازی جامعه هستند نگاه می‌شود اهمیت بحث مضاعف می‌گردد.

فیلم بیرو



شکل ۹. تحلیل تابع تعلیقی فیلم بیرو

۱. سینمای نوجوان که تمام هیجانان و غرور مخاطب را برای توجیه مخاطب خود به خدمت گرفته است
۲. تحت تابعی سینوسی و طرح مسائل و مشکلات متعدد و سپس رفع آن‌ها به صورت پی‌درپی مسئله خود را مطرح کرده است.
۳. سعی در القای مفهوم آزادگی و اراده نوجوانی و تلاش برای تحقق و رسیدن‌هایی از جنس غیرت و عزم
 درگیری و کشش دائمی رسیدن به موقعیت مطلوبی که هدف فیلم را ترسیم کرده است دارای چنان جذابیتی است که با طرح مشکلات و رفع سریع آن مشکل، شهامت مواجهه با شرایط جدید و مسائل مختلف، جذابیت مکرری را در خلق موقعیت‌ها و تعلیق‌ها به وجود می‌آورد و شتاب لازم را نیز در حل مسائل رعایت می‌کند. منتهی همین تراکم مسئله در نیمه دوم فیلم موجب گسست ارتباطی بین مخاطب با مسئله جدید می‌شود.

فیلم لایه‌های دروغ



شکل ۱۰. تحلیل تابع تعلیقی فیلم لایه‌های دروغ

۱. سینمای زودرسی که تمام ابهتش به وجود صحنه‌های تکراری آقای خوش لهجه اکشن کار فیلم است.
۲. تابع انتخابی برای روایت فیلم به صورت هیجان زیگزاگی است که محلی از اعراب منطبق ندارد.
۳. یکی از آسیب‌های بنا کردن محتوای فیلم روی فرم آن این است که بی تفاوتی و احساس دست‌خالی بودن در دادوستد با فیلم به مخاطب روی داده است. فیلمی که مسئله محوری پرچنده‌ای را روایت نمی‌کند و تنها منطق وجودی‌اش ژانر آن است. ژانر اکشنی که کمتر در سینمای ملی به آن توجه شده است. تعلیق ژانری آن نیز به دلیل کثرت حرکات اکشن و قلت شخصیت‌ها و واماندگی داستان، نمی‌تواند مخاطب را درگیر سازد. بنابراین تابع فیلم مذکور، بسیار ساده و بسیط روایت می‌شود.

فیلم برف آخر



شکل ۱۱. تحلیل تابع تعلیقی فیلم برف آخر

۱. طبیعت بکر و معاش سخت و سرزنش مردم سه موقعیت مهم در نشانیدن مخاطب برای دنبال کردن فیلم است.
 ۲. تقابلی دوگانه بر سر یک چالشی به اسم مواجهه با کرگ‌ها که مصداقی را یخ زده کرده است و مردمی را حریص برای سرزنش.
 ۳. مواجهه منطقی و متعادل با چالش، که هم سرزنش مخاطب را می‌خواهاند و هم حیات وحش طبیعت را زنده می‌کند.
- فیلمی که گره تنگی ناخوانم‌دانه معاش را، در هجمه سرد برف و کرگ‌ها جستجو می‌کند و روابط دل‌خراش مردم در این بستر او را برای این حرص داشتن آزار می‌دهد بنابراین سر ستیز او بیشتر می‌شود.
- انسان در این فضای سخت، و در صورت مدیریت ناصحیح یا کرگ زده می‌شود یا مردم زده و در هر دو حالت ناگزیر به فرار می‌شود (دختر خلیل). و در صورت مدیریت صحیح می‌تواند سرانجام به یک بافت مناسب گرم باشد (یوسف و رغنا)

فیلم بدون قرار قبلی



شکل ۱۲. تحلیل تابع تعلیقی فیلم بدون قرار قبلی

۱. سینما التماسی که گزاره‌های توجیهی خود را در کنجکاوی و گمشدگی مخاطب جستجو می‌کند.
 ۲. تابعی غریبانه که برای جلب توجه مهاجران سرزمین دست به تنظیم دعوت‌نامه‌های جسد و تابوت و قبر میزند.
 ۳. فیلم درصدد القای ارزشمندی میهن برای ملت رفته از سرزمین و دعوت همگانی برای بازگشت است منتهی به سبب فضاسازی کم‌رمق؛ ارتباط مشتاقانه‌ای بین فیلم و مخاطب برقرار نمی‌شود.
- این فیلم با یک مسئله‌ای که بیشتر مخاطب خاص می‌تواند با آن ارتباط بگیرد سعی در جلب توجه عمومی برای متعهد بودن نسبت به ارزش‌های ملی و میهنی دارد. به همین دلیل خود مسئله اصلی فیلم در اقناع مخاطب کم‌رمق است و مسائل ثانویه و موارد حاشیه‌ای تعلیق کار را جلو می‌برد.

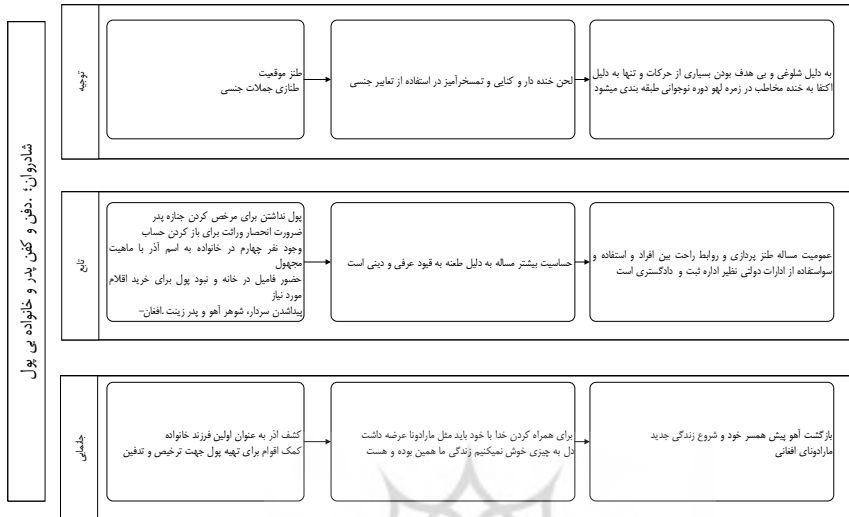
فیلم بی رؤیا



شکل ۱۳. تحلیل تابع تعلیقی فیلم بی رؤیا

۱. سینمای معلقه که با مسئله شروع می‌شود و حیرت روان‌شناسانه مخاطب را در همراه کردن او به ماجرای خود جلب می‌کند.
 ۲. تابعی که به معرفی سبک ارائه فیلم‌ساز اشاره دارد بیشتر به بی تابعی شباهت دارد چراکه بی‌قاعدگی را برای طرح مسئله خود مطرح می‌سازد و مخاطب را نسبت به نسبی بودن و هویت‌سازی فراقکنانه که بیشترین نسبت را با آرزوها و علایق او دارد برقرار می‌کند.
 ۳. روایتی بی‌هویت از هویت زندگی است که واقع‌گریزی را مرام خود می‌گیرد و زندگی حقیقی را در واقع سازی خیالات و اوهامات دنبال می‌کند. پس تمام وقایع با زاویه اوهام قابلیت زیست و تحمل دارد وگرنه ارزش زندگی این‌چنینی در چیست؟
- تعلیق فیلم حاضر، در هویت زدایی و در معرض نمایش گذاردن انسان بی‌هویت است. انسانی که خیالات و اوهام او را از واقع خود سلب کرده است و هویت دیگری را با اسم‌ورسم دیگر، و با امیال و سلايق دیگر، و با خواسته‌های و خانواده دیگر برای او ترسیم کرده است. فضایی که عینک چشم و حتی چشم را برای دیدن متفاوت می‌کند.
- این‌گونه زندگی به‌هیچ‌وجه نقطه ثابتی را برای خیال انسان هم باقی نمی‌گذارد.

فیلم شادروان



شکل ۱۴. تحلیل تابع تعلیقی فیلم شادروان

۱. لحن طنزانه و غیر جدی مخاطب را برای گذران با فیلم ترغیب می کند.
 ۲. تعلیق فیلم به دلیل همان عدم جدیت قابل کاشت در توجه مخاطب نیست و فیلم مجبور است برای همراهی مخاطب به شبه دیالوگ های لوس و ارو تیک چنگ بزند.
 ۳. برای همراه کردن خدا با خود باید حداقل عرضه مارادونایی داشت که دست خدا را با خود به زمین کشاند. ما به چیزی دل خوش نمی کنیم چون از این عرضه ها نداریم. خوشی ما به همین حال طنزانه ماست.
- تعلیق فیلم به واسطه لحن طنزانه خود جدی نیست و همین عدم جدیت موجب انبساط خاطر مخاطب می شود. فیلم سرشار از دیالوگ های اضافی و ارو تیک است و همین موضوع موجب افت شدید پسند مخاطب خانوادگی می شود.

فیلم شب طلایی



شکل ۱۵. تحلیل تابع تعلیقی فیلم شب طلایی

۱. سینما ورته؛ که کنجکاوی مخاطب را در میانه یک جورچین شلوغ و سردرگم رها می‌سازد.
 ۲. تابعی تنگ و دلهره‌آور که اتهام زنی و ظن پراکنی‌های بلا وجه را مسیر اصلی خود انتخاب کرده است
 ۳. همه باهم کنار هم مجبوریم. این روایت زندگی ماست. همه به پای اتفاقات و اختلال‌های همدیگر اسیریم.
- فیلم مذکور پر است از تعلیق ساری‌های نابجایی که تنها آورده‌اش ظن پراکنی بلا وجه به افراد است و مسیرهای اتهام را بدون دلیل و تنها بر اساس حدس صیقل می‌دهد. شلوغی صحنه و شخصیت‌ها پشتوانه خوبی برای این هدف فیلم‌ساز است.
- ششمین هویت مجهول فیلم است که تمام معلومات روابط خانوادگی را و حتی منشأ اصلی آن یعنی مادر بزرگ را اسیر و دلیل حضور خود می‌کند.
- عاقبت فیلم با قبرکنی برای منشأ این رابطه و مام میهن (مادر بزرگ) پایان می‌یابد.

فیلم هناس



شکل ۱۶. تحلیل تابع تعلیقی فیلم هناس

۱. سینمای کوچک مقیاس که به دلیل موضوع زندگی نامه شهید هسته‌ای مورد توجه مخاطب است.
۲. مسئله‌ای که تنها از موضع نخواستن و نشدن‌ها و تلاش برای خروج از مدار دانش هسته‌ای از زاویه نگاه همسر شهید روایت می‌شود.
۳. درصدد القای مفهوم قوت و اراده مصمم در جهاد علمی است. فیلمی است باهدف ارائه عزم غرور آفرین در زندگی یک شهیدی که نه خیال رفتن دارد و نه خیال جای خالی دادن؛ نه آسایش علمی می‌خواهد و نه فراغت مالی...
مسائلی که جای خالی آن در داستان‌پردازی احساس می‌شود ضرورت وجود تیم حفاظت و تیم آموزش امنیتی و شخصیت‌پردازی درتس از سرتیم هسته‌ای برای توجیه و همدلی با خانواده شهید است که در فیلم وجود ندارد.

فیلم نگهبان شب



شکل ۱۷. تحلیل تابع تعلیقی فیلم نگهبان شب

۱. سینما طعنه‌ای که صفا و سادگی قشر شهرستانی را در التهاب تهورات پایتخت بازیچه می‌کند.
 ۲. تابعی که برای روایت موضوع انتخاب می‌شود پوششی دارد که موضوع فرعی آن چند برابر مهم‌تر از موضوع اصلی است و اتفاقاً هدف گفتن همان است.
 ۳. القای مفهوم دوقطبی جاافتاده و گسل بین ملت و حاکمیتی است که در آن ملت تنها آجرهای ساختمان نیمه‌کاره طبقه اشراف و حاکمیت است. ملت گروگان‌های ابتذال این طبقه مرفه است.
- تعلیق فیلم در زجر دادن دوست‌داشتنی به رسول فیلم است. رسولی که آینده‌اش در رفتار اوستا هویدا است.
- رسولی که بهانه دستیابی به نام و صابری به اهداف شومشان می‌شود و این رسول مابه ازای مردم جامعه است که امید و آرمان دارند و برای یکدیگر ارزش قائل اند و متعهد هستند اما به قول فیلم آرمان شما و تعهدات شما عادت ماست و ما آن‌ها را با شما می‌سازیم. شما نگهبان شب سازه‌ای هستین که بنا نیست ساخته شود.

فیلم موقعیت مهدی



شکل ۱۸. تحلیل تابع تعلیقی فیلم موقعیت مهدی

۱. سینما سریالی که با توجه به اقتضای تاریخی و دفاع مقدس بودن و هم چنین وجود شخصیت شهید مهدی باکری قابلیت نشست در منظر مخاطب را می یابد.
۲. روایتی اپیزودیک از زندگی پشت صحنه ای از جنگ که بیشترین شخصیت خانوادگی و اجتماعی شهید بزرگوار را مطرح می کند نه مسئله مدیریت و ابتکار شهید در میدان بدر و خیبر.
۳. القای هویت ملی و دینی در منظر مخاطب با توجه دادن به مؤلفه های حیا و ایثار در خانواده و جامعه هدف اصلی سازندگان فیلم است.

فیلم به خاطر نگاشت سریال گونه خود دارای ساختار سینمایی نمی تواند باشد و به همین دلیل چندپاره است ولی همین امر نیز به واسطه محتوای انتخاب شده ایثار خود و خانواده است وجود مخاطب را با خود همراه می کند. به عبارتی بهتر این فیلم بیشتر به واسطه القای عظمت شهیدان در بروز صفات گذشت و اخلاص به باور مخاطب می نشیند و توجه او را جلب می کند

فیلم ضد



شکل ۱۹. تحلیل تابع تعلیقی فیلم ضد

۱. سینما نفوذ که با شخصیت اصلی یک نفوذی و منطبق بر گزاره‌های تاریخی روایت می‌شود و همین‌گونه معمایی در ژانر تاریخی توجیه مخاطب را برای نشستن پای فیلم به همراه دارد.
۲. تابع فیلم بافاصله اندازی مستمر مخاطب باشخصیت اصلی فیلم؛ او را به مقصود اصلی می‌رساند انگار که به‌مرور مخاطب خود تبدیل به نقش مقابل شخصیت فیلم می‌شود.
۳. توجه دادن به خطر نفوذ در نظام دینی و عبرت نسبت به ابتلاهای گذشته بر تاریخ این کشور مسئله این فیلم در بستر اعتماد کاذب خانواده‌ای روایت می‌شود که مسیری به‌جز پاشیدن و انتخابی به‌جز تمکین دستورات سازمانی ندارد چون ستیز سازمان با انقلاب ستیز تملیکی است و سازمان مالکیت انقلاب را از آن خود می‌داند.
- اعضای سازمان اعتماد را تنها از سازمان به‌صورت عاجزانه التماس کند و بهای آن اعتماد مخرب را از درون خانواده (کشتن همسر) و همکاران (کشتن منیره) و انقلاب و حاکمیت (شهادت بهشتی و انفجارهای متعدد و ترور شخصیت‌های نظام) می‌گیرد چراکه بودن و هویت خود را تنها در خدمت به سازمان و وظیفه سازمانی می‌داند.

فیلم خائن کشی



شکل ۲۰. تحلیل تابع تعلیقی فیلم خائن کشی

۱. یک شب نشینی سینمایی با حضور پررنگ بازیگران که هر کدام نقطه عطف جلب توجه اقشار مخاطبان هستند به همراه پرداخت به دوره تاریخی کمتر گفته شده و حساس در تاریخ ایران؛
 ۲. روایتی گانگستری با لحن کافه‌ای که از صحنه‌های سرقت و کمک‌های دزدانه به یک سیاست کم‌رمق سخن می‌گوید...؛
 ۳. فیلم درصد مکان‌یابی مصدق مطهر و تحمیل خرابکاری سیاسی به محیط پیرامونی در اوضاع آشفته دهه ۳۰ است.
- مقیاس روایت موضوع در قبال خود موضوع و تعلیق اصلی بسیار کوچک است. روایتی گنگ و پرابهام از صحنه کمک به دولت برای دستیابی به صنعت ملی شدن نفت و کوتاه کردن دست بیگانگان که باید به واسطه سرقت دوستان مصدق از بانک مرکزی و کمک به دولت رخ دهد که گویا ارتش حائل شده و مانع اتصال حاکمیت و دولت با مردم می‌شود. تعلیق داستان به دلیل غلبه فرم شکل نمی‌گیرد و مخاطب هیچ نسبتی نیز نمی‌تواند با تعلیق مدنظر برقرار کند. ضمن اینکه کار تاریخی باید بیشتر از آنکه به تعلیق احساسی فرمی متوجه باشد به روایت صریح و عالمانه از دوره تاریخی متعهد باشد.

فیلم ۲۸۸۸



شکل ۲۱. تحلیل تابع تعلیقی فیلم ۲۸۸۸

- یک رادیو نمایش تام که تمام ابتکارش در طلب متکبرانه به کارگیری خیال مخاطب برای بازنمایی تصویر فیلم جهت انعقاد فیلم است؛
 - تابع انتخابی برای نمایش فیلم به صورت استفاده از تک حواس شنوایی با النقطاتی از عواطف معلق بچه گانه زناشویی گزارش شده از دهه ۶۰ برای سازندگان فیلم؛
 - یک نوع بی‌اشتهایی و کج‌سلیقگی مخاطب نسبت به دوره دفاع مقدس و مدافعان آن که هویت ملی و دینی واضحی ندارند. سوژه‌ای بکر و مهم که به دلیل عدم احاطه و اعتنای فیلم‌ساز؛ سقط شده است.
- روایت ضد جنگ از دوران دفاع مقدس این بار از زاویه نیروی هوایی که به حالت خیلی زنده‌ای مخاطب را از آن واقعه منجر می‌کند. روایتی که بیشتر به نمایش رادیویی شبیه است تا به فیلم سینمایی. چراکه می‌خواهد مخاطب را در دایره اتفاقات خود سهیم کند و بخشی از جلوه‌های ویژه و حتی فیلم‌نامه را روی دوش خیال و فکر مخاطب بگذارد منتهی مخاطب از این حالت بسیار ناخرسند است.
- تعلیق در مسئله حاضر به واسطه عدم رعایت مختصات رمانی مکانی روایت با سبک درام روی داده در آن قابلیت بسیار معلق است.

فیلم شهرک



شکل ۲۲. تحلیل تابع تعلیقی فیلم شهرک

۱. سینما افاده‌ای که ذوق هنرمند شدن و سختی مسیر رسیدن به آن حرفه را برای توجیه مخاطب هدف گرفته است.
۲. مسئله‌ای که درصدد مطرح کردن است تغییر هویت انسانی توسط هنر و سینماست که البته به شیوه تدلیس در لباس هنر هنرمند شدن معرفی می‌شود.
۳. درصدد جانمایی مفهومی به نامشان و قابلیت سینما در تغییر دادن هویت انسانی است. تعلیق فیلم درباره ساخت سینما و آداب ورود به آن است. سینمایی که می‌تواند واقعیت را برای شما طور دیگری بسازد که بیشتر از واقع بدان علاقه‌مند باشید و حتی بالاتر از آن، آن را واقعیت بیندازید و تمام مختصات زندگی خود را بر مدار آن ترسیم سازید.

فیلم ملاقات خصوصی



شکل ۲۳. تحلیل تابع تعلیقی فیلم ملاقات خصوصی

۱. سینمای مرموزی که با توسل به شبهه عاطفه تعلیقی فیلم با تم دیالوگ‌های عاطفی و استفاده از رنگ‌های جذاب سعی در ایجاد ارتباط با مخاطب دارد.
 ۲. تابعی که به واسطه طرح دراماتیک روابط عاطفی ابتدای فیلم؛ به صورت زیرپوستی به روابط اجتماعی و حاکمیتی طعنه میزند.
 ۳. درصدد القای این مفهوم که تن دادن به زندگی خصوصی گویا امنیت بیشتری نسبت به زندگی آزادانه است.
- فیلمی است که در نوع فضا سازی خود با مؤلفه‌های سن نوجوانی شروع می‌کند و به صورت رمانیک فضای امیال مخاطب را به دست می‌گیرد، با وجهه اقتصادی و در فضای رئالیسم مسائل مالی و زندان را پی می‌گیرد و در انتها با رویکرد ناتورالیسم از کنار آمدن و زیستنی می‌گوید که تنها به واسطه جبر جمعی امکان تحقق یافته است.
- پیام فیلم این است که برای خطر بزرگ باید خطر کرد. زندگی در این محل بدتر از زندان بودن نیست و لاجرم ما به همان زندان تن دادیم ...

فیلم ماهان



شکل ۲۴. تحلیل تابع تعلیقی فیلم ماهان

۱. سینمای شبه تئاتری که برای جلب توجه مخاطب به شیفتگی هنر بازیگری و بیماری سرطان و نحوه مواجهه ساده با آن متوسل می شود.
 ۲. تابع انتخاب شده برای طرح مسئله از نوع مواجهه ساده و تک خطی با تم طبیعت گردی و ارتباط با کودکان بیمار سرطانی برای نمایش تئاتر عروسکی است منتهی شکل اغراق شده و تبلیغاتی اثر آن را کم سو کند.
 ۳. مفهومی که درصدد القای امید حتی در شرایط سخت بیماری به شیوه تلفیق تخصص بازیگری و شوق کمک به هم نوع در قالب تئاتر درمانی است.
- فیلم در مرحله طرح هست و بسیار برای فیلم شدن زودرس است. به همین دلیل توان لازم برای ایجاد تعلیق را ندارد ضمن اینکه شخصیت پردازی فیلم جهت بر دوش گرفتن فضای تعلیق توسط بازیگران به صورت کم رmq و شبه تئاتر است که این نیز باعث کم رmqی فیلم است. سرعت فیلم دقیقاً شبیه همان سرعت دوچرخه است در تعلیق سازی و روایت آن؛ که سعی شده است با تنوع فضاهای آیینی و ادیبانی و با لحن کودکانه در نمایش های عروسکی این ریتم را جبران کند. یعنی تعلیق جای خود را به فضا سازی داده است.

فیلم بی‌مادر



شکل ۲۵. تحلیل تابع تعلیقی فیلم بی‌مادر

۱. سینمای اجاره‌ای که با نمایش گسست طبقات جامعه و تلاش برای تعامل طعمه گونه این طبقات خود را برای مخاطب عرضه می‌کند.
 ۲. تابع نگاشته شده برای تعامل بین این دو طبقه از جنس مکان امن است برای مکین عقیم. موقعیت حاصلخیز شمالی فرودستان ملت، تنها با سلیقه و عقیده ما فرادستان پیوند زایشی صالحی خواهد داشت.
 ۳. حریم شما برای حیات، نیاز به رزق دارد. ما رزق این حریم هستیم لاجرم حریمتان را به رسم امانت؛ معامله می‌کنیم.
- مسئله این فیلم به دلیل تکرار بیش از اندازه در بسیاری از فیلم‌های سال‌های گذشته به سوژه نخ نمایی مبدل شده است که با مرکزیت فرزند و رحم اجاره‌ای جریان داشته است. سوژه‌ای که درصدد بیان مفهوم سیاسی در پشت مفاهیم اجتماعی پنهان است.
- تعلیق فیلم در رحم اجاره‌ای است که ابتدا با هدف ترمیم آسیب کلیوی فرزند اقدام به عقد قرارداد اجاره رحم می‌کند و در ادامه از ناحیه خانم دکتر سعی در تسخیر موقعیت مادرانه متصور می‌شود و درنهایت با تحویل فرزند به آن‌ها (و رفع تعلیق تسخیر فرزند و موقعیت همسری) به دنیای خود بازمی‌گردد.

فیلم مرد بازنده



شکل ۲۶. تحلیل تابع تعلیقی فیلم مرد بازنده

۱. سینمای خسته‌ای که به دلیل بیان عدم وجود اراده و مدیریت بازپرس، روایتی از پیش باخته در معادله حاکمیتی و خانوادگی دارد.
 ۲. تابعی که رسم آن تحت اراده مسئولان و نظام است و قلم آنان نقطه شروع و پایان تمام توابع سیاسی اجتماعی اقتصادی امنیتی را ترسیم می‌کند.
 ۳. متهمان ردیف اول و سیاسی به دست حاکمیت بخشوده و رها می‌شوند چرا متهمان کف خیابان به دست طبقه متوسط رها نشوند؟ ما همه مقصریم.
- تعلیق مسئله در نهایت به رها کردنی منجر می‌شود که نمی‌شود برای یک مشکل راه‌حل یافت و لاجرم باید آن را وا گذاشت. چرا که مشکل به صورت چندبعدی در احاطه مجموعه عوامل نقش‌آفرینی است که هر کدام در بخشی از مسئله ذی‌نفع هستند و نزدیک شدن به آن تمام مسئله را منهدم می‌کند.

فیلم علفزار



شکل ۲۷. تحلیل تابع تعلیقی فیلم علفزار

۱. سینمای‌های که بنای توجیه خود را در حساسیت‌ها و تعصبات عرفی و دینی تعریف کرده و نحوه مواجهه خود را با این موضوع به صورت حریم شکنیانه مطرح می‌سازد.
 ۲. تحت تابعی سه لایه؛ سطوح مختلف از روابط نامشروع را طرح می‌کند. که منطقاً هر کدام دنباله دیگری است. یکی در ابتدای رابطه و بهت آن؛ یکی در میانه رابطه و عادت به آن؛ یکی در انتهای رابطه و طلبکاری نسبت به رسمیت شناختن آن
 ۳. بی‌هویت‌سازی و حریم‌شکنی و شل کردن وقار جامعه نسبت به حساسیت‌های اجتماعی پرده سینما به دلیل محوریت تجمیع‌سازی برای یک جمع مشتاق، شأن ایجاد و تعمیم دارد. به همین دلیل مواردی را که نشان می‌دهد به راحتی به یک گفتمان عادی فارغ از سطح حیای عمومی می‌کشاند.
- در زندگی خصوصی هر فردی جای برخی از مسائل باید تا ابد به صورت فردی بماند. قائل شدن شأن عمومی برای برخی مفاهیمی که قابلیت تعمیم ندارد به صورت ویروس قابلیت تکثیر و عفت زدایی را دارد. علفزار از این دست فیلم‌ها بود که روایت روابط نامشروع را در چندلایه به صورت اشتراکی با مخاطب خود پرداخت می‌کند و خیال او را در این کار درگیر می‌سازد هدف خود را در همین همراهی دنبال می‌کند.

بحث و نتیجه‌گیری

تعلیق ماهیت مسئله است و مسئله روش تبدیل شدن به موضوع و متن زندگی است. اینکه چه موضوعی بناست نطفه شکل‌گیری موضوعات روزمره قرار بگیرد بسیار مهم است. مسئله می‌تواند از موضوعات روزمره قاطبه مردم اخذ شود، می‌تواند از اهداف ملت و تلاش‌های آن‌ها برای رسیدن وام بگیرد، می‌تواند از موانع مسیری که اراده را به چالش می‌کشد اقتباس کند و می‌تواند از نشدن‌ها و نگذاشتن‌ها نیز با لحنی هشداردهنده و نه نیش زننده الهام بگیرد.

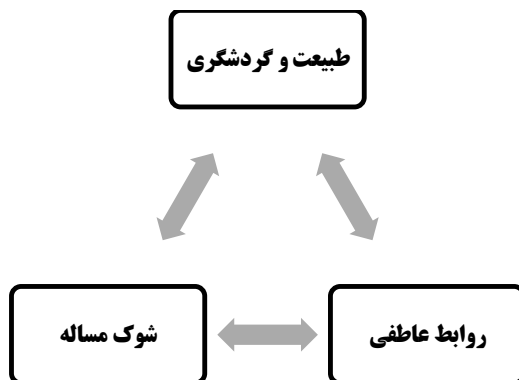
با توجه به بررسی فیلم‌های چهلمین جشنواره فیلم فجر در قالب سه رسته فضاسازی و توجیه/تابع و تعلیق/جانمایی و القاء، به نظر می‌رسد بیشترین امتیازی که هر کدام از فیلم‌ها دریافت نموده‌اند بدین شرح است:

- درباره فضاسازی و توجیه مختصات که با عباراتی نظیر زائر و تمام مؤلفه‌های فنی فیلم قابل پیگیری است الگوی جذاب را فیلم موقعیت مهدی به دلیل ارائه حجم حیای خانوادگی و ایثار اجتماعی و خلوص و سادگی شخصیت خود شهید در کارنامه دارد و البته در جهت منفی، فیلم ملاقات خصوصی از پیوند طبیعت و عواطف احساسی، ارتباط‌گیری موفق‌تری را با مخاطب برقرار کرده است.

- درباره تابع تعلیقی فیلم‌ها که با دقت و جزئیات و فیلم‌نامه فیلم قابل رصد است فیلم ضد به دلیل استفاده از تعلیقات و تهورات تاریخی و فیلم بدون قرار قبلی بیشترین تعلیق را به دلیل اشارت‌های منسجم و چندلایه و البته صمیمی که در خانواده و مردم و خاک ایرانی می‌بیند موجبات اتقان تصمیم شخصیت اصلی را فراهم می‌کند.

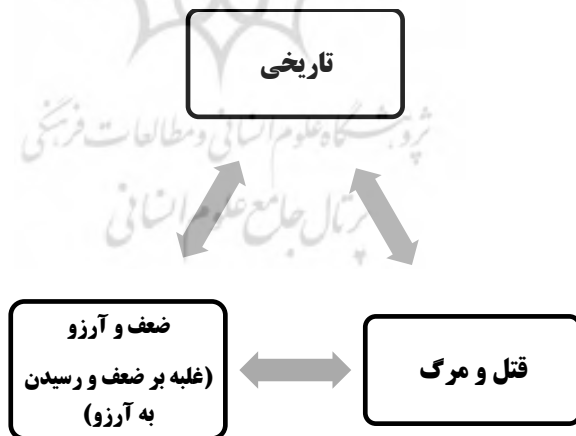
- درباره جانمایی و القای مفاهیم که با عبارات پیام شناسی و نتیجه محوری پیگیری می‌شود فیلم موقعیت مهدی به دلیل نشانه‌روی به فطرت مخاطب قدرت نفوذ و اثرگذاری بالایی دارد. فیلم بیرو نیز به دلیل تعمیم قدرت عزم و غلبه بر مشکلات برای مخاطب نوجوان قابلیت نفوذ بالایی دارد. همچنین فیلم‌های نگهبان شب و مرد بازنده به دلیل هدف‌گیری لایه مدیریتی و حاکمیت جامعه در جهت منفی دارای القای مستقیم و پرنفوذی است.

به‌طور کلی در لایه فضاسازی و ورودی، فیلم‌ها اغلب با مؤلفه‌های طبیعت، روابط انسانی در بُعد عاطفه و احساس، و شوک ناگهانی و طرح دفعی مسئله مواجه هستند.



شکل ۲۸. دسته‌بندی مؤلفه‌های فضا سازی فیلم‌های جشنواره

در لایه مسئله فیلم‌ها اغلب دچار یک مسئله عادی هستند و بیشتر مانور درامی خود را روی نحوه مواجهه با این مسئله متمرکز می‌سازد. فارغ از فیلم‌های تاریخی (قبل از انقلاب، انقلاب و دفاع مقدس) که درصدد طرح یک مسئله چالشی و پرابهام از یک دوره تاریخی هستند فیلم‌هایی که به روایت زمان حال می‌پردازند مسئله ابتدایی پرچالشی را بیان نمی‌کنند و همان‌طور که گفته شد مجموعه آسیب‌ها و اختلالات جامعه در سطوح مختلف عرفی و حاکمیتی و... را به مسئله خود ملبّس می‌سازند.



شکل ۲۹. دسته‌بندی مؤلفه‌های توابع تعلیقی فیلم‌های جشنواره

دوسوم از مسائل فیلم‌های جشنواره با قتل و مرگ شروع می‌شود و ماجرای بعد از یک مرگ روایت می‌شود و هیچ فرقی نمی‌کند در چه زانری و با چه مسئله‌ای. همین که مختصات

ابتدایی یک فیلم با این مؤلفه شروع می‌شود جای تأمل است. به صورت تقریبی یک‌ششم از مسائل فیلم‌ها در پی روایت فرمیک و ارائه یک حرف خنثی و بی‌تفاوت است که غالباً با بی‌اعتنایی مخاطب نیز مواجه می‌شوند. در لایه نتیجه مخاطب به گزاره‌های صریح یا ضمنی در مواجهه با مسئله فیلم دست می‌یابد که با توجه به فیلم‌های این جشنواره نتایج منبعث از مسئله‌ها به تبعیت از وزن مسائل مطرحه در آن، نمی‌تواند مخاطب را به ارزشمندی و احساس خوش برساند و این از آمار و نتایج و رصد فضای محافل و مخاطبان جشنواره قابل حصول است.

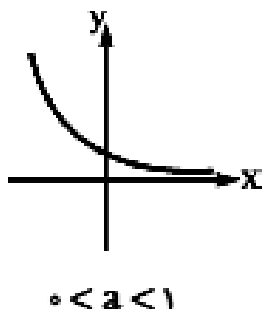


شکل ۳۰. دسته‌بندی مؤلفه‌های نتیجه و فاز انتقال فیلم‌های جشنواره

پاره‌ای از نتایج به تحلیل اتفاقات تاریخی می‌پردازد، از همین رو موجب تأمین غنای فکری می‌شود و در جشنواره حدود یک‌دهم فیلم‌ها چنین شأنی دارند. بسیاری از فیلم‌ها مخاطب را در بی‌تفاوتی رها می‌کنند و این اتفاقاً یکی از راه‌های برهم زدن تعادل مخاطب نیز هست. در این جشنواره قریب یک‌سوم فیلم‌ها در این طیف قرار می‌گیرند. بعضی از فیلم‌ها نیز در شکستن حریم‌های خانوادگی و القاهای غیراخلاقی قابل‌پیگیری است که نزدیک یک‌دهم از فیلم‌های جشنواره نیز در این دسته طبقه‌بندی می‌شود. باقی فیلم‌ها نیز در زمینه تأمین فراغت و شأن سرگرمی برای مخاطب بررسی می‌شود.

از سویی دیگر و در پاسخ به نسبت‌سنجی بین نظام مسائل سینما با نظام مسائل انقلاب، باید به این امر دقت داشت که در آستانه چهل و سومین سالگرد انقلاب اسلامی نسبت بین گزاره‌های انقلاب با گزاره‌های مستخرج از فیلم‌ها چه زاویه‌ای دارد؟ تناظر بین نظام مسائل انقلاب اسلامی و نظام مسائل فیلم‌ها چگونه برقرار می‌شود؟ بر اساس یافته‌ها، وجه غالب تابعی که این نسبت و این روایت را بیان می‌کند بیشتر شبیه تابع‌نمایی است. تابعی که با گذر زمان از

فجر انقلاب تا اکنون به تدریج به مسائل ناهمگون و کم‌رمق و حتی مخالف خوانی با آن دست یافته است. فرم کلی تابع‌نمایی به صورت $y=a^x$ و مطابق شکل ذیل است.



شکل ۳۱. نمودار تابع‌نمایی (۱)

که در آن به ازای متغیر مستقل زمان x هرچقدر وزن و مقدار عدد صحیح بین صفر و یک واقع باشد بُرد و هدف نهایی تابع نیز رو به افول می‌رود. بنابراین باید این مقدار را به بالای عدد یک رساند و به عبارتی وزن و نسبت بین مسائل را بالا برد که در این صورت سینما شتاب بیشتری به سمت تحقق آرمانی مسائل انقلاب خواهد داشت.



شکل ۳۲. نمودار تابع‌نمایی (۲)

هرچقدر وزن مسئله بالاتر از عدد ۱ قرار بگیرد به تناوب زمان و در امتداد زمانی پس از فجر ملی، چالش‌های پیش روی انقلاب اسلامی و دغدغه‌های مردم بیشتر می‌شود و به همین

اندازه، قدرت و بُرد اهداف ملی و دینی نیز طبق تابع‌نمایی فوق، ظرفیت‌های خود را به‌صورت باشکوه شکوفا می‌کند نه اینکه برای طرح مباحث جدید به ترکیب مسائل فاسد و کم‌بسامد و نادر با لحن کنایه‌ی و سست اقبال کند. به عبارتی انقلاب اسلامی در درون خود ظرفیت و جذابیت لازم را برای پرداخت هنرمندانه به مسائل دارد منتهمی هنوز تعداد فیلم‌سازی که تصویر صحیح و قابل‌اعتنایی از آن ارائه کنند و دغدغه مسائل محوری مردم و انقلاب را داشته باشند معدود است.

نظر به جایگاه جشنواره در مناسبات فرهنگی و هنری کشور که به‌عنوان یک مناسک فرهنگی قابلیت پرداخت دارد و از سوی دیگر با توجه به تقارن زمانی با ایام دهه فجر که اساساً منبعث و متعلق به این فرهنگ است، و با توجه به اینکه ۴۰ دوره از این جشنواره سپری شده است، هنوز بین نظام‌مسائل کشور و نظام‌مسائل سینما با هم فاصله زیادی دارد و این امر ناشی از سوءمدیریت در عرصه سینما است. از همین‌رو پرداخت جدی به مسائل آخرین دوره از این جشنواره که به‌مثابه نقطه اوج برای دوره‌های ماتقدم خود به حساب می‌آید ضرورت برنامه‌ریزی عملیاتی در سطح مدیریت فرهنگی را به‌واسطه تعدیل فضای جشنواره مطرح می‌کند که بررسی این شأن مدیریتی در عرصه فرهنگی به‌واسطه ابزارهای متعددی نظیر جشنواره به مجالی دیگر واگذار می‌گردد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

- شاه‌حسینی، مجید (۱۳۹۹). سلسله نشست‌های نقد فیلم، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- قراخانی، جعفر (۱۳۸۶). نقشه‌برداری مهندسی، انتشارات علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین.
- فراستی، مسعود (۱۳۹۷). لذت نقد: نقدها، ضد یادداشت‌ها و مقالات. نشر: ساقی.
- امیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). تابع (مفهوم، انواع و خواص)، نشر: سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی.
- اخوت، احمدرضا و مریم قاسمی (۱۳۹۲). تدبیر؛ چرایی، چیستی و چگونگی. انتشارات قرآن و اهل بیت علیهم‌السلام.
- عباسیان، محمدرضا (۱۴۰۰). مرور ۴۰ دوره جشنواره فیلم فجر، نشر: ایران گرافیک
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴). رویکردهای نقد فیلم، نشر: سوره مهر.
- لوئیس، جانتی (۱۳۹۹). شناخت سینما، ترجمه ایرج کریمی، نشر: بیدگل.
- سایت جشنواره فیلم فجر: <https://www.fajrfilmfestival.com>
- Elsaesser, Thomas. Hagener, Malte (2009). **Film Theory: An Introduction through the Senses**. Routledge.
- Freudenthal, H. (1991). **Revisiting mathematics education**. China Lectures. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Hing, Cindy. Wong, Yuk (2011). **Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen**. Rutgers University Press.
- Monaco, James (2000). **How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia**: Language, Oxford University Press.
- Valck, Marijke. Kredell, Brendan. Loist, Skadi (2016) **Film Festivals: History, Theory, Method, Practice**. Routledge.