جزوه آموزشی نگارش تحلیل فیلم

نویسنده: حسین خداپرست

با الهام و تلخیص از:

کتاب راهنمای نگارش تحلیل فیلم

(نوشته تیموتی کوریگان؛ ترجمه: مزدا مراد عباسی)

منبع : http://ayenehschool.ir

نگارش تحلیل فیلم | درس صفر: چرا باید فیلم‌هایی را که می‌بینیم، تحلیل کنیم؟

ما نه فقط باید خودآگاه خود را در مقابل ناخودآگاهمان مسلط سازیم، بلکه باید رویکرد خود را در مقابل ابزارهای جدید رسانه‌ای به مواجهه فعال و توام با شناخت و آگاهی بدل سازیم .

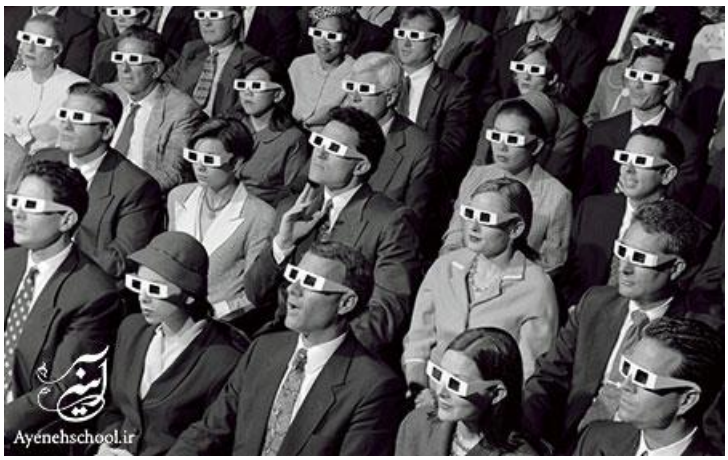
امروزه ما در دنیایی مدرن زندگی می‌کنیم که ابزارهایش لحظه به لحظه بیشتر جهان اطراف ما را در سیطره خود در می‌آورند. یکی از این ابزارها رسانه و یکی از شاخه‌های رسانه صنعت فیلم و سینما است. تقریبا جدایی میان ما و صنعت فیلم ناممکن است. بخش عظیمی از اطلاعاتی که ما از دنیای اطرافمان بدست می‌آوریم از طریق فیلم‌ها و سریال‌ها بدست می‌آیند و بخشی از فرآیند یادگیری و آموزش ما به فیلم‌هایی که در سینما یا تلویزیون می‌بینیم گره خورده است. لذا به نظر می‌آید که جدایی و انفکاک میان ما و صنعت سینما حتی اگر ناممکن نباشد، بسیار سخت است.

حال که صنعت سینما را به مثابه عنصری تفکیک‌ناپذیر از زندگی مدرن پذیرفتیم، باید با حسن و قبح ، معایب و مزایا، مضرات و فواید آن آشنا شویم. بی‌تردید هر ابزار در جهان جدید نه بی‌اشکال است نه بی‌فایده. پس چه بهتر که آگاهی مان را نسبت به ابزارهایی که دنیای جدید در اختیارمان قرار داده است افزایش دهیم تا بتوانیم به نحو مطلوب‌تر از آن‌ها بهره ببریم.

تنها راه جلوگیری از تبعات منفی فیلم‌ها برای خودمان و فرزندانمان افزایش آگاهی نسبت به این ابزار است. ما باید نسبت به سینما و فیلم آگاهی داشته باشیم. در واقع باید خودآگاه خود را بر ناخودآگاه خود مسلط کنیم تا میزان اثرات

فیلم‌ها بر ناخودآگاهمان به کمترین حد ممکن برسد. ما باید دانش سینمایی خود را روز به روز افزون‌تر کنیم. ما باید با تاریخ سینما و فلسفه آن، نحوه شکل‌گیری و پیشرفت صنعت سینما در بستر تاریخ، بنیان‌گذاران آن و اهداف‌شان و... آشنا باشیم تا بتوانیم از خود در برابر اثرات نامطلوب فیلم و سینما محافظت کنیم.

یکی از اصلی‌ترین راه‌کارهای مواجهه با یک فیلم این است که از انفعال در برابر آن خارج شویم و به عنوان مخاطب حضوری فعال در مقابل آن داشته باشیم. منظور از پرهیز از انفعال و مواجهه فعالانه این است که صرفا پذیرنده، تماشاگر و دریافت کننده اتفاقات و حوادث، اطلاعات و معارف، فرم و محتوای مد نظر تولیدکنندگان فیلم نباشیم. نباید نویسنده یا کارگردان فیلم صرفا به مثابه سخنگویی باشد که باید سخنش را بشنویم و بپذیریم. بلکه باید با او گفتگو کنیم، درستی و نادرستی سخنش را بسنجیم و بعد در مورد پذیرش و یا عدم پذیرش آن "آگاهانه" تصمیم بگیریم. نباید بگذاریم قالب، فرم و محتوای فیلم بر ناخودآگاه ما مسلط شود و از غفلت آگاهی ما استفاده کرده اثرش را بر روح و روان ما تثبیت کند. ما باید در مورد فیلم‌ها فکر کنیم. آن ها را تحلیل کنیم. دیدگاه‌ها و محتوای فیلم‌هایی را که می‌بینیم مورد نقد قرار دهیم و پس از بررسی همه جوانب در مورد پذیرش و یا عدم پذیرش محتوای آن ها تصمیم بگیریم. شاید راه حل کوتاه مدت مواجهه با ابزارهای دنیای جدید فیلترینگ و دوری جستن از آن‌ها باشد، اما این راه به هیچ وجه در بلندمدت دوام نخواهد آورد و پاسخگو نیست. بی‌تردید مهم‌ترین راه مصون ماندن از اثرات نامطلوب ابزارهای دنیای مدرن پذیرش آن‌ها و مواجهه فعالانه و آگاهانه در مقابل‌شان است. ما نه فقط باید خودآگاه خود را در مقابل ناخودآگاهمان مسلط سازیم، بلکه باید رویکرد خود را در مقابل ابزارهای جدید رسانه‌ای به مواجهه فعال و توام با شناخت و آگاهی بدل سازیم.



تصویر ۱ – ما در برابر فیلم‌ها نباید صرفا تماشاگر، پذیرنده و منفعل باشیم.

حتی اگر چنین دیدگاهی نسبت به صنعت سینما نداشته باشیم، تحلیل فیلم به خودی خود جذاب است. فیلم به عنوان اثری هنری می‌تواند در معرض تحلیل‌های متنوعی قرار بگیرد که زوایای جدیدی را برای ما می‌گشایند و بعضا ممکن است معنایی بسیار متفاوت به فیلم ببخشند. تحلیل یک فیلم یا اثر هنری با شکافتن اعماق و لایه‌های تودرتو و زوایای پنهان آن دروازه‌ای جدید به روی مخاطب می‌گشاید و او را غرق در لذتی وصف ناشدنی می‌کند. لذتی که به لذت

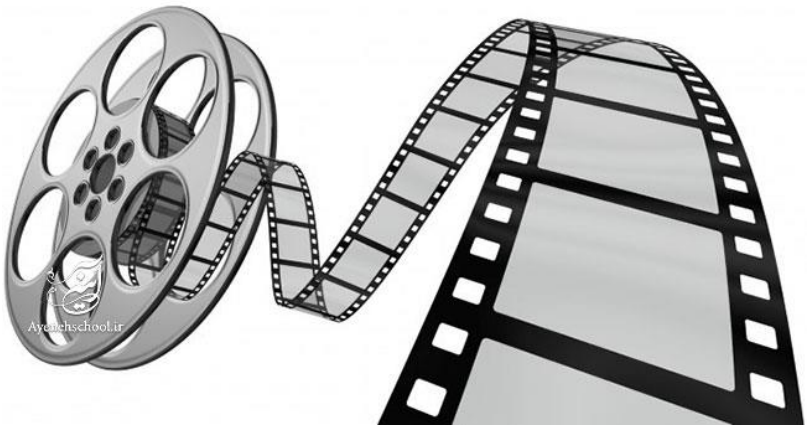
اکتشاف و یا فهم موضوع و مسئله‌ای می‌ماند. در واقع تحلیلگر به مثابه مکتشفی عمل می‌کند که پرده از رازهای درون فیلم بر می‌دارد.

پس با هر نیت و با هر تفکری نسبت به هنر و یا صنعت فیلم و سینما، به نظر می‌رسد تحلیل فیلم یک ضرورت است. اندیشیدن عمیق در باب آنچه که بر پرده سینما و یا بر صفحه تلویزیون می‌بینیم و خوراک فکری خودمان، فرزندانمان و بخش عظیمی از مردم جامعه را بدست می‌دهد لازم و واجب است.

اما چگونه اندیشیدن درباره فیلم، خود یک هنر است. هنری که آموزش‌های خاص خود را می‌طلبد. هنری که اسلوب و روش خاص خود را دارد. هنری که به شما می‌آموزد چگونه ساختارمند یک فیلم را ببینید، المان‌های فرمی و محتوایی آن را دریابید و بر آن اساس در مورد فیلم بیندیشید و پس از آن تحلیل کنید.

ما قصد داریم طی دروسی کلیدی‌ترین نکات تحلیل فیلم را با هم مرور کنیم. در زمینه تحلیل فیلم منابع و کتب فراوانی نوشته و یا ترجمه شده است، اما کتابی که بیش از همه به هدف ما نزدیک است، کتاب «راهنمای نگارش تحلیل فیلم[۱]» «نوشته «تیموتی کوریگان[۲]» «و ترجمه «مزدا مرادعباسی» است. مطالعه تمام این کتاب را به شما توصیه می‌کنم، اما اگر حوصله خواندن همه کتاب را ندارید، نگران نباشید. در این دروس تحلیل فیلم اصلی‌ترین نکات کتاب را با هم مرور خواهیم کرد و امیدواریم چیزی را از قلم نیندازیم. مثال‌های این کتاب اکثرا مربوط به فیلم‌های کلاسیک سینمای آمریکا و بعضا مربوط به قبل از ۱۹۸۰ است که شاید برای ما زیاد جذاب نباشد. لذا سعی می‌کنیم کمتر از مثال‌های کتاب بهره بگیریم و بیشتر مثال هایمان را از فیلم‌های روز سینما علی‌الخصوص سینمای ایران اقتباس کنیم. امیدواریم بتوانیم قدمی هر چند کوچک در راستای عمیق‌تر اندیشیدن نسبت به فیلم و پدیده سینما برداریم.

نگارش تحلیل فیلم | درس اول: چگونه یک فیلم را تحلیل کنیم؟



اگر شما نوشتن را تا اندازه ای شبیه به یک گفتگو در نظر بگیرید، خواهید دید که تصور کردن مخاطب چگونه به شکل گرفتن آنچه شما می خواهید بگویید کمک می کند .

زندگی های ما به طور آشکار و نهان تحت تاثیر فیلم هایی است که به ندرت زحمت اندیشیدن دقیق درباره آنها را به خود می دهیم. معمولا توجیه ما این است که دلیل چندانی برای تلاش در جهت توضیح آنچه که از ابتدا آن را به عنوان سرگرمی پذیرفته ایم وجود ندارد.

تفکر تحلیلی و خواندن درباره یک گونه سرگرمی غنا و جان تازه ای به آن می بخشد. همچنین نگارش تحلیلی درباره فیلم نتایج ارزشمندی در پی دارد. بسیاری از ما از خواندن مطلبی در مورد فیلم هایی که ندیده ایم هم لذت می بریم.

اگر فیلم ها خبر از بخش های مختلف زندگی ما می دهند، پس باید بتوان به روش های مختلفی از آنها لذت برد. یکی از این روش ها لذت چالش برانگیز تلاش برای اندیشیدن، توضیح دادن و نوشتن درباره تجربه ای است که با تماشای فیلم ها بدست می آید. ما به دلایل مختلفی به سینما می رویم: برای اندیشیدن یا برای دوری از فعالیت فکری، برای چشم دوختن به فیلم ها یا برای نوشتن درباره آنها ممکن است به سینما برویم تا فیلم را مثل یک آبنبات دلچسب مصرف کنیم و ممکن است به سینما برویم با این هدف که آن آب نبات، خوراکی دلچسبی برای ذهن ما فراهم آورد. تحلیل کردن فیلم و یا واکنش ما نسبت به آن لذت ما را زایل نمی کند، بلکه به ما امکان می دهد تا از آن فیلم به گونه ای لذت ببریم که تا پیش از آن نمی توانستیم. بگذارید امتحان کنیم. این سکانس از فیلم Constantine را دو بار ببینید. در مرتبه اول سعی کنید فقط لذت ببرید. در مرتبه دوم سعی کنید به المان های تصویری، حرکات بازیگران، صحنه پردازی و به طور کلی فرم و محتوای فیلم توجه کنید. به آن فکر کنید و آن را تحلیل کنید. آنگاه متوجه خواهید شد هر تحلیلی هر چند هم نادقیق لذت شما را از فیلم چندبرابر می کند. ببینید...

فیلم ۱ – بخشی از فیلم کنستانتین(Constantine)

مخاطب شما و اهداف تحلیل فیلم

نوشتن درباره فیلم دارای چندین کارکرد است و به شما کمک می کند تا:

- واکنش خود نسبت به فیلم را بهتر درک کنید.
- دیگران را متقاعد کنید که چرا فیلمی را دوست دارید و به چه دلیلی از فیلمی خوشتان نمی آید.
- مطلبی درباره معرفی فیلم، فیلمساز یا یک مجموعه فیلم بیان کنید که ممکن است خوانندگان شما از آن بی خبر باشند.
- مقایسه ای میان یک فیلم و فیلم های دیگر انجام دهید و به درک بهتری از آنها برسید.
- ارتباطی میان فیلم و دیگر حوزه های فرهنگ برقرار کنید تا از این منظر هم فرهنگ و هم سینمایی که مولود آن است را تشریح کنید.

اهدافی که محور اصلی یا بخشی از نوشته شما به حساب می آیند، گاهی اوقات ممکن است به مخاطب شما بستگی داشته باشند .مثلا مقاله معرفی یک فیلم برای مخاطبی است که آن را ندیده است.

اگر شما نوشتن را تا اندازه ای شبیه به یک گفتگو در نظر بگیرید، خواهید دید که تصور کردن مخاطب، چگونه به شکل گرفتن آنچه شما می خواهید بگویید کمک می کند.

یک شیوه مرسوم و ساده برای نشان دادن مخاطبان مختلفی که یک نویسنده ممکن است در نظر بگیرد، تمایز قائل شدن میان گزینه های زیر است:

- گزارش سینمایی
- نقد فیلم
- مقاله نظری
- مقاله تحلیلی

حال می خواهیم به اجمال هر کدام از انواع نوشته های بالا را توضیح دهیم و تفاوت آن ها را بیان کنیم:

گزارش سینمایی

این گزارش یک قطعه کوتاه نوشتاری است که به عنوان آمادگی برای بحث های کلاسی به کار می رود. گزارش سینمایی بیش از هر چیز یک تکلیف توصیف محور است که در سه یا چهار پاراگراف (یک یا دو صفحه) مطالب مربوط به فیلم را نظم بخشیده، تمرکزش را بر دو یا چهار نکته ی مرتبط با موضوعات بحث یا پرسش های خاص قرار می دهد. گزارش سینمایی بر خلاف نقد سینمایی یا مقاله تحلیلی از پرداختن به بحثی خاص یا عقایدی استوار و مستدل دوری می کند و هدفش این است که تا جایی که امکان دارد عینی، ملموس و شامل جزئیات دیداری و شنیداری باشد.

نقد فیلم

گونه ای از تحلیل فیلم است که تقریبا در هر روزنامه ای یافت می شود و اغلب ما عمدتا با آن آشنایی داریم. به طور معمول گسترده ترین طیف مخاطبان را هدف قرار می دهد: مردمی که دانش و آگاهی خاصی نسبت به سینما ندارند. کاربرد این نوع نقد معرفی فیلم هایی است که آشنایی چندانی نسبت به آنها وجود ندارد و نیز توصیه به تماشا کردن یا ندیدن آن ها. از آنجا که پیش فرض این نوشتار بر این است که مخاطب، فیلم مورد بحث را ندیده، ارائه ی خلاصه ای از طرح فیلم یا قرار دادن فیلم در بافتی دیگر)مثلاً در بافت مقایسه ای با دیگر آثار کارگردان، آثار مشابه ژانر و ...(، بیشتر حجم مقاله را به خود اختصاص می دهد تا خواننده را در فهم فیلم یاری دهد.

مقاله نظری

بیشتر مقالات نظری در سوی دیگر این طیف نوشته ها قرار می گیرند. مثلاً مقاله هایی درباره ی ارتباط فیلم و واقعیت، بنیان های ایدئولوژیک یا سیاسی صنعت سینما، یا تفاوت نحوه ی روایت در ادبیات و سینما. تصور یک چنین مقاله ای اغلب بر این است که خواننده اطلاعات زیادی در مورد فیلم های شاخص، تاریخ سینما و دیگر مطالب مربوط به سینما دارد. مخاطب این مقالات بیشتر دانشجویان مقاطع بالا یا مدرسان مطالعات سینمایی هستند که معمولاً در مورد سینما کاملاً آگاهند. مقاله ی نظری سینمایی با استدلال در باب آنچه در یک ارائه ی سینمایی منحصر بفرد است، یا نشان دادن نقاط اشتراک سینما با دیگر هنرها، بیان کننده ی الگویی توضیحی است که چیزی بیشتر از یک فیلم را تشریح می کند و هدفش تبیین برخی ساختارهای گسترده تر و پیچیده تر سینمایی و چگونگیِ درک و فهم ما از آنهاست.

مقاله تحلیلی

مقاله ی تحلیلی در کلاسهای سینما، معمولاً جایی میان نقد فیلم و مقاله ی نظری قرار می گیرد. پیش فرض نویسنده ی این نوشتار بر این است که خواننده ی او یا فیلم را دیده و یا حداقل با آن آشنایی دارد؛ گرچه ممکن است به طور جامع و گسترده درباره ی آن نیاندیشیده باشد. بنابراین، نویسنده ی این مطلب درونمایه های کلیدی و عناصر اصلی طرح و توطئه یا پیرنگ را به خواننده یادآوری می کند، اما بازگویی مطول داستان فیلم نه ضرورتی دارد و نه قابل قبول است. از آنجا که نویسنده بر آن است تا از ظرافت ها و پیچیدگی هایی پرده بردارد که از چشم تماشاگر فیلم دورمانده، کانون تمرکز مقاله تحلیلی بسیار جزئی تر و خاص تر از کانون تمرکز نقد فیلم است. پس این نوع مقاله می تواند بر یک سکانس کوتاه در آغاز فیلم یا بر نوع زاویه ای از دوربین که با یک شخصیت خاص همراه می شود، تمرکز یابد.

نظر و ارزیابی

در تحلیل فیلم نظر و سلیقه ی شخصی شما ضرورتاً بخشی از بحث تان خواهد بود. مثلاً برخی از منتقدان نوعی پیش داوری آگاهانه یا ناآگاهانه علیه فیلم های خارجی دارند؛ دسته ای دیگر طرفدار آثار یک کارگردان مشخص اند، عده ای هم دل خوشی از اقتباس های ادبی ندارند، مگر این که وفادار به منبع اصلی باشند. حتی آن دسته از مقالاتی که

عمدتا توصیفی یا تحلیلی به نظر می رسند، تاحدی تحت تاثیر گزینش و ارزیابی شخصی هستند .در برخی مقالات، توصیف مبتنی بر واقعیت ممکن است برجسته تر از قضاوت های ارزیابی کننده باشد، اما تفاوت ها به درجات آن بر می گردد نه به نوع آن .بیشتر مقاله هایی که درباره فیلم نوشته می شوند، در برگیرنده برخی نظرها و ارزیابی های شخصی هستند. اما میزان ادخال نظرات شخصی در ارزیابی نیز باید متناسب باشد. نه کم باشد نه زیاد. یک قاعده مفید و کارآمد این است که نویسنده سعی کند چگونه افزودن احساسات و دیدگاه های شخصی به تحلیل، و جای مناسب آن را آگاهانه تشخیص دهد و ارزش ارائه کردن یا چشم پوشی از آن ها را بسنجد. به طور خلاصه، قضاوت هایی را به کار ببرید که به همان اندازه که به نظر شما درست و واقعی و واجد ارزش هستند، برای دیگران نیز ارزشمند باشند . ابراز بی علاقگی و بیزاری شخصی نسبت به فیلم های اکشن یا داستان های رمانتیک با ریتم کند، زمانی می تواند نقطه قوت یک مقاله باشد که نویسنده به دقت به آن ها اندیشیده باشد و دلایلی برای این احساس خود ذکر کند. وقتی درباره فیلم می نویسید، احساسات، انتظارات و واکنش های شخصی می تواند آغاز یک نقد هوشمندانه باشد، اما با تفکری دقیق در مورد خاستگاه آن احساسات، انتظارات و واکنش ها و چگونگی ارتباط آن ها با عوامل عینی تری که فیلم را مورد پرسش قرار می دهند، باید تناسبی میان آن ها برقرار کنید .فرانسوا تروفو[1]، فیلمساز با استعداد و منتقد تیزبین فرانسوی، اظهار می دارد: «منتقد به جای ابراز شور و هیجان بیش از اندازه در نقد، باید تلاش کند تا نگاه تحلیلی هدفمندی داشته باشد... . آنچه به نظر جذاب می رسد، نمی تواند توجیه گر خوبی یا بدی یک اثر سینمایی باشد، بلکه دلایل یک چنین قضاوتی باید تشریح شود».

پس نگارش تحلیل فیلم یقیناً فرآیند پیچیده ای است که در عین حال می تواند هیجان انگیز و ارزشمند هم باشد. سعی کنید علاقه و هوشمندی را به یک میزان در پرداختن به فیلم ها به کار برید و خود را به عنوان نویسنده ای تصور کنید که با ایجاد رابطه ای پویا و هدفمند با فیلم ها، آن ها را تماشا می کند و لذت می برد یا به گفته سالی پاتر، کارگردان آثاری چون تریلر[2])۱۹۷۹(، ارلاندو[3])۱۹۹۲ (و جنون[4])۲۰۰۹(، به خاطر داشته باشید که در فرآیند تحلیل، رمز گشایی و تفکر، لذت خاصی وجود دارد.

نگارش تحلیل فیلم | درس دوم: تفکر، آمادگی برای تماشای فیلم و آغاز نوشتن

یکی از مهم ترین مشکلاتی که در مورد نوشتن فیلم وجود دارد، تشخیص دادن این است که چه چیزی را برای تحلیل باید انتخاب کنید و در موردش بنویسید .

تفکر، آمادگی برای تماشای فیلم و آغاز نوشتن درباره آن

یکی از مهم ترین مشکلاتی که در مورد نوشتن فیلم وجود دارد، تشخیص دادن این است که چه چیزی را برای تحلیل باید انتخاب کنید و در موردش بنویسید: داستان؟ بازیگری؟ تدوین؟ و ... . به قول ژان کوکتو «گستره خلاقیت هنری سینما بسیار وسیع است.» تماشاگران به عنوان اولین قدم برای یک تماشای دقیق و هوشمندانه، نیاز به تغییر عادت فیلم دیدن خود دارند تا به قول کوکتو «دامنه فرآیند تماشا را فراتر از زوایای چشم هایشان گسترش دهند، این همان جایی است که تحلیل فیلم آغاز می شود».

قطعا برخورد اولیه ما با یک فیلم و نخستین مرتبه تماشای آن تجربه ای منحصر به فرد و شاید خاص است؛ تجربه ای که در آن درگیر تصاویر و اتفاقات فیلم می شویم و از آن ها لذت می بریم. در عین اینکه یکی از اهداف ما از دیدن فیلم، لذت بردن از آن است، اما باید بدانیم که تماشای فیلم با تمام توجه و دقت تنها راه آغاز برای نوشتن درباره فیلم است، حتی اگر فیلم مورد علاقه شما نباشد. اما شما به عنوان نویسنده حین آمادگی پیش از نمایش فیلم یا در مدت کوتاهی بعد از آن نیاز دارید تا تجارب اولیه و شخصی خود را در چند سطر تفکیک و طبقه بندی کنید، به گونه ای که آن طبقه بندی زمینه کاری تحلیل شما از فیلم را تشکیل دهد. باید برای خودتان مشخص کنید که می خواهید در مورد شخصیت ها صحبت کنید یا جلوه های ویژه؟ در مورد تصویر و فیلمبرداری می خواهید صحبت کنید یا تدوین؟ در مورد محتوای فیلم و تاثیری که بر مخاطب می گذارد می خواهید بنویسید یا در مورد فرم فیلم و تاثیر آن بر پذیرش محتوا؟ ضروری به نظر می رسد که حین پرداختن به فیلم ها نسبت به برخی از این پرسش های اساسی، تاثیرات و مسائل مرتبط با آن ها حساس و تیزبین باشید. لذا اگر زمانی را به طرح پرسش های مقدماتی و کلی در مورد فیلم اختصاص دهید، تحلیل شما قوت بیش تری خواهد گرفت. حتی قبل از تماشای فیلم تا آنجا که می توانید خودتان را آماده کنید، پرسش هایی درباره فیلم و درباره علاقه بالقوه خود نسبت به آن مطرح کنید:

۱.از خود بپرسید که کدام شکل هنر، بیش از همه علاقه شما را به خود جلب می کند و شناخت شما از کدام شکل هنری بیشتر از بقیه است؟ معماری فیلم یا موسیقی آن؟ تصویر و نورپردازی فیلم یا بازی بازیگران آن؟ از خود بپرسید، که آیا دانش و آگاهی تان درباره تدوین، شما را به فیلم جذب کرده است یا تصویربرداری فیلم؟ نویسندگی فیلم یا کارگردانی آن؟

۲.صنعت سینما به تغییرات فناوری بسیار وابسته است و به سرعت نسبت به آن واکنش نشان می دهد. همان طور که بسیاری از نظریه پردازان اشاره کرده اند، فناوری رایانه ای به کار رفته در فیلم ماتریکس ممکن است جذاب ترین موضوع بحث درباره آن فیلم باشد. اگر به فناوری علاقه مندید، خود را برای توجه به آن دسته از ویژگی های فیلم و داستان که ممکن است به فناوری وابسته باشند، آماده کنید. مثلا آیا جا به جایی یا عدم حرکت دوربین ارتباطی به شیوه استفاده از دوربین دارد (مثل تکنیک دوربین روی دست در آثار سینمای موج نو فرانسه که بیانگر حسی از واقع گرایی

در لحظه بودند). علاقه اولیه یک دانشجو به جنبه فناوری و صنعتی سینما غالبا دستمایه خوبی برای نگارش مقاله ای قابل توجه فراهم می آورد.

فیلم ۱ – بخشی از فیلم ماتریکس

۳.فعالیت تولید و توزیع فیلم، فعالیتی تجاری و بازرگانی است. ضروری است که این نکته را حین پرداختن به هر فیلمی به خاطر داشته باشید. البته ما در ایران تقریبا نسبت به این فرآیند بی توجهیم. اگر فیلمی با هزینه نه چندان زیاد ساخته شده، آیا این هزینه پایین به فیلم امکان داده تا بتواند حرف هایی را بزند که فیلمی با بودجه کلان قادر به گفتنش نیست؟ و در مقابل برخی از آثار هالیوودی چگونه از بودجه ای کلان به عنوان یک امتیاز بهره می برند و یا چگونه از بودجه ای اندک استفاده خلاقانه دارند؟ چه بخشی یا افرادی بیشتر هزینه ها را به خود اختصاص می دهند؟ ستاره های فیلم؟ جلوه های ویژه؟ تبلیغات؟ به چه دلیل؟ آیا فیلم صرفا تجاری است یا صرفا هنری؟ مخاطب فیلم نوجوانان هستند یا بزرگسالان؟ عموم مردم یا جامعه روشنفکری و هنری؟ و...

موضوع و معنا

پرسش های مقدماتی ای که پیشتر به آن ها اشاره شد، به شما یادآوری می کنند تصاویری که می بینید، تنها در محدوده دنیای قاب خلاصه نمی شود و محصول شرایط و تاثیرات خاص و معینی است. فیلم ها فقط درباره یک موضوع نیستند، بلکه بنابر دلایلی خاص، اجرا یا ترجمانی از آن موضوع هستند و معانی خاصی را هم به وجود می آورند. ممکن است موضوع دو فیلم یکسان باشند، اما معنایی که از آن ها به ذهن مخاطب متبادر می شود، متفاوت باشد.

برای نگارش یک تحلیل هوشمندانه در مورد داستان ها و شخصیت های فیلم، باید خود را آماده کنید تا آن ها را در قالب عناصری ببینید که تحت تاثیر اشکال و سبک های خاص نشئت گرفته از بسیاری تاثیرات تاریخی متفاوت ایجاد شده اند. این چیزی است که بنیان فرآیند تحلیل فیلم بر آن استوار است: ارزیابی چگونگی شکل یافتن موضوع برای تداعی معنایی خاص از طریق قدرت هنر، فناوری و تجارت. از آغاز این فرآیند، با ذهنی پرسشگر خود را برای واکنش نشان دادن به تاثیراتی که بیش از بقیه علاقه شما را به خود جلب می کنند، آماده کنید.

گفت و گوی خاموش : پاسخ دادن به فیلم ها

هنگامی که فیلم آغاز می شود، باید پرسش های مقدماتی شما هر چه بیشتر خاص و محدودتر شود. یکی از سودمندترین تکنیک ها در مرحله آمادگی برای تحلیل یک اثر ادبی، یادداشت کردن نظرات حاشیه ای در کنار متن، خط کشیدن زیر مطالب مهم یا صرفا علامت های سوالی است که بعد از جملات دشوار یا مبهم می گذاریم. این گونه مورد پرسش قراردادن و تشریح کردن یکی از مطمئن ترین روش ها برای آغاز تحلیل فیلم است. اما برخلاف ادبیات، چالش ویژه در مورد فیلم این است که تصاویر بی وقفه در حال حرکتند و در نتیجه، یک تماشاگر تحلیل گر باید عادت جست و جو به دنبال لحظات، الگوها یا تصاویر کلیدی در محدوده ی فیلم را در خود تقویت کند. حتی در مرتبه دوم و یا سوم تماشای یک فیلم. در ابتدا دو توصیه را که به آغاز گفت و گو با فیلم کمک می کند، به خاطر بسپارید:

- توجه کنید که کدام یک از اجزای فیلم به عنوان عناصری غریب، پیچیده و دشوار توجه شما را جلب می نماید.
- دقت کنید که کدام عناصر برای تاکید بر یک نکته یا یک احساس و برداشت خاص تکرار می شوند.

هر فیلمی از الگوهای تکرارشونده ای استفاده می کند که در تضاد با لحظات جالب توجه و منحصر به فرد قرار دارند . تشخیص دادن این الگوها و رمزگشاییِ دلیل اهمیت آن ها اولین گام به سمت تحلیل معنای فیلم است. حتی اگر در حین تماشای فیلم نتوانید بفهمید دلیل تکرار این الگوها چیست، پرسیدن آن ها بن مایه نیل به سوی یک تحلیل قابل توجه است. این پرسش ها می توانند همانند پرسش هایی که در ادامه می آید مقدماتی و اولیه باشند:

- از برقراری ارتباط میان عنوان و داستان فیلم چه معنایی حاصل می شود؟
- چرا آغاز فیلم به این صورت است؟
- فیلم در چه زمانی ساخته شده است؟
- چرا عنوان بندی ابتدایی فیلم به گونه ای طراحی شده که در تضاد با پس زمینه قرار گیرد؟
- چرا صحنه انتهایی فیلم با چنین تصویری خاتمه می یابد؟
- فیلم چه تفاوت ها یا شباهت هایی با آثار هالیوودی ای که به تازگی یا در گذشته دیده ام دارد؟
- آیا فیلم شبیه هیچ کدام از فیلم های خارجی ای که دیده ام نیست؟
- آیا در حرکات چشمگیر و قابل توجه دوربین الگویی وجود دارد، مثلا در نماهای لانگ شات، دیزالوها (برهم نمایی ها) یا جابه جایی های سریع؟
- کدام سه یا چهار سکانس بیشترین اهمیت را به خود اختصاص می دهند؟

هم چنین ممکن است در طول فیلم صحنه های غیرمنتظره و یا بی ربط به داستان دیده شود و یا صحنه ای در فیلم باشد که به کلی دیدگاه تماشاگر و آنچه او از آن انتظار دارد را به هم بریزد. اگر تماشاگران می خواهند درکی از فیلم داشته باشند، دیر یا زود باید این پرسش های ضمنی و در حین تماشای فیلم را حل و فصل کنند.

هر جنبه ای از فیلم به طور بالقوه می تواند مهم باشد؛ برای مثال در فیلم جدایی نادر از سیمین در دومین سکانس از فیلم با صحنه ای به ظاهر جزئی و کم اهمیت رو به رو می شویم که پس از پایان یافتن فیلم، نیز اکثر تماشاگران آن را به یاد ندارند و یا در نظرشان مهم به نظر نمی رسد. در صورتی که همه داستان فیلم بر آن بنا شده است. یک تحلیل گر هوشمند در حین فیلم و یا پس از پایان یافتن آن باید این سوال را از خود بپرسد، که کارگردان چرا این سکانس را در فیلم گنجانده است؟ این صحنه چه گرهی از فیلم را باز می کند؟ و یا موجب چه اتفاقات بعدی در فیلم می شود؟ در همین سکانس از فیلم "جدایی" است که کل ماجراهای بعدی فیلم رقم می خورد. در واقع این سکانس نشان می داد سیمین بخشی از پول روی میز را بر می دارد و جهت کرایه حمل بار اضافه به کارگران می دهد. این همان پولی است که نادر گمان می کرد، راضیه برداشته است و در اثر آن با راضیه درگیر می شود و او را در راه پله ها هل می دهد.

فیلم ۲ – بخشی از فیلم جدایی نادر از سیمین

باید یاد بگیریم، حتی در اولین مرتبه تماشای فیلم، اطلاعاتی درباره وسایل صحنه، لباس ها، محل قرارگرفتن دوربین و مواردی از این دست یادداشت کنیم، سپس آشکارترین دلیل و شاهد را برگزینیم. این قبیل کارها جزو اولین قدم ها به سمت گسترش و بسط یک بحث هوشمندانه و قوی است.

نگارش تحلیل فیلم | درس سوم: یادداشت برداری حین تماشای فیلم

عده کمی تمایل دارند که بلافاصله پس از نمایش فیلم به سراغ یادداشت های شان بروند، اما مرور هر چه زودتر یادداشت های شخصی تان بی نهایت سودمند بوده و می تواند میانِ واکنشی مبهم، آشفته و خسته کننده و بازتابی هوشمندانه و مستدل تمایز ایجاد کند .

یادداشت برداری

نوشتن مقالات سینمایی خوب و قابل توجه نیازمند بیش از یک بار دیدن فیلم است. حال یا در سینما و یا در منزل از طریق نسخه در دسترس ویدیویی یا غیره. در مرتبه اول تماشای فیلم مشاهده همه پیچیدگی ها و ظرافت های اثر و به طور همزمان یادداشت برداری از اطلاعات مورد نیاز تقریبا محال است. در حقیقت بار اول تماشای فیلم، کم و بیش، فرصتی است که شما در طول آن از ابتدایی ترین سطح فیلم لذت می برید و خبری هم از یادداشت برداری نیست. در مرتبه دوم (و به طور مطلوب تر سوم) است که شما می توانید یادداشت برداری های جزئی تر و دقیق تر آغاز کنید.

با همه این تفاسیر ممکن است تماشای دوباره و یا چندباره فیلم مقدور نباشد. لذا هر چند ممکن است چشم برداشتن از پرده و یا صفحه تلویزیون برای یک لحظه هم دشوار باشد، یادداشت برداشتن به هر شکل ممکن، در طول اولین بار و تنها باری که فیلم را می بینید، اهمیت دارد. اگر امکان تماشا برای بیش از یک بار میسر است، یادداشت ها هر چه جزئی تر و مشروح تر باشند، بهتر است. مهارتی که در این بخش باید بیاموزید این است که از زمان خود به نحو مطلوب بهره ببرید و سکانس ها، نماها یا رخدادهای داستانی کلیدی را تشخیص دهید (برای تمرین یادداشت برداری خود را تا جزئی ترین شکل ممکن به سه یا چهار صحنه، نما یا سکانس مهم فیلم محدود کنید.)

گرچه ما هر کدام بسته به علایق مان به صحنه های فیلم واکنش نشان می دهیم، ولی اغلب فیلم ها لحظه های دراماتیک و یا درونمایه اصلی شان را به گونه ای ارائه می کنند که مخاطب به آنچه در حال وقوع است توجه کند. اشکال متفاوت صحنه، ریتم داستان و ... ممکن است همان نکات اصلی ای باشند که تماشاگر باید به آن ها توجه کند. برای مثال به این بخش از فیلم The Shawshank Redemption توجه کنید.

فیلم ۱ – سکانس گره گشایی فیلم رهایی از شائوشنک

در یادداشت برداری از اینگونه سکانسها تا آن جا که ممکن است دقیق و عینی برخورد کنید؛ نه تنها شخصیت ها و اشیاء حاضر در قاب، بلکه چگونگی قاب بندی و کیفیت تصویری آن را هم ثبت کنید. مواردی که از طریق زوایای دوربین، نورپردازی،موسیقی، استفاده از عمق تصویر و تکنیک های تدوین برای تعریف محتوا به کار می روند، را مد نظر داشته باشید.

یکی از کارهایی که می تواند به شما در یادداشت برداری همزمان با دیدن فیلم کمک کند، استفاده از نمادهای اختصاری است. می توانید برای خودتان نمادهای خاصی داشته باشید و صحنه های مهم فیلم را با توجه به آن ها کدگذاری کنید. اما دقت کنید که نباید این علائم اختصاری در نسخه نهایی تحلیل شما به کار روند. برای مثال دسته ای از علائم اختصاری که من از آنها در یادداشت برداری کمک می گیرم در جدول زیر آمده است:

معنی	کلمه اصلی	علامت اختصاری
کلوز آپ(نمای نزدیک) نمایی که مثلا فقط سر شخصیت را نمایش می دهد.	Close-up	cu
اکستریم کلوز آپ (نمای خیلی نزدیک) نمایی که جزئی از سر را نشان می دهد، مثلا فقط چشم ها	Extreme close up	xu
مدیوم شات(نمای متوسط) بین نمای کلوز آپ و فول شات قرار دارد که بخش بیشتری از شخصیت را نشان می دهد و نه همه آن را.	Medium shot	ms
فول شات (نمای کامل) نمایی که تمام بدن شخصیت را در قاب نشان می دهد.	Full shot	fs
۳/۴ شات (نمای سه چهارم) نمایی که سه چهارم از بدن شخصیت را نمایش می دهد.	3/4 shot	3/4 S
پن شات (نمای پن) نمایی که فقط از چپ به راست یا برعکس حرکت می کند و در محور عمودی حرکت نمی کند.	Pan shot	Ps
شات ریورس شات (نما / نمای عکس) نمای واکنش که در آن شخصی در حال نگاه کردن به شخصی دیگر است و شخص دوم در نمایی دیگر نشان داده می شود.	Shot/reverse shot	s/rs
لانگ تیک (برداشت طولانی) برداشتی که در آن فیلم به مدت زمانی طولانی که چندان متداول نیست ادامه یافته و به نمای بعدی برش نمی خورد.	Long take	lt
لو انگل (زاویه پایین) زاویه دیدی که از پایین به سمت بالا قرار دارد.	Low angle	la
های انگل (زاویه بالا) زاویه دیدی که از بالا به سمت پایین قرار دارد.	High angle	ha
کات (برش) زمانی که فیلم از یک تصویر به تصویر دیگر تغییر می کند.	cut	ct

هیچ کس سرتاسر یک فیلم را به طور مبسوط تفسیر نخواهد کرد، بلکه با پیش بینی بحثی ویژه و تحلیلی خاص بر روی انواع متفاوت اطلاعات، از درونمایه ها و شخصیت ها گرفته تا عناصر فنی و ساختار تدوین، تمرکز خواهد کرد. یادداشت های اولیه شما در مورد بخشی از فیلم مثل فیلم بالا می تواند اینگونه باشد:

(cu)زندانبان، چشمان متعجب؛ (cu) رئیس زندان، صدای آژیر خطر، چشم ها؛

داخل سلول دوفرین:فضای تنگ، (la)رئیس زندان، چهره خشمگین با نگهبانان؛ عکس زبان انیشتین روی دیوار.

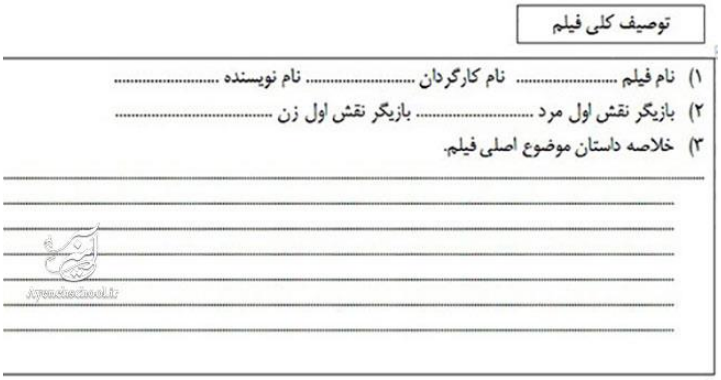
حافظه دیداری و بازاندیشی

یادداشت ها و شرح های مختصر اولیه شالوده یک بحث خوب را تشکیل می دهد و این تنها در صورتی است که نویسنده در زمانی کوتاه پس از تماشای فیلم یادداشت های خود را با توصیفاتی دقیق و سنجیده تکمیل و تشریح کند. ژان میتری، نویسنده و مورخ سینمایی معروف فرانسوی، در جایی اشاره کرده که ارزشمندترین موهبتی که نصیبش شده است یک حافظه دیداری فوق العاده دقیق است. بهترین تحلیل گران فیلم یا از حافظه شنیداری و دیداری قدرتمندی برخوردارند یا قادر به پرورش چنین حافظه ای هستند. حافظه ای که به آن ها امکان می دهد جزئیات یک فیلم را به خاطر بسپارند.

پس سعی کنید هر چه زودتر به یادداشت های اولیه خود بازگردید. زمانی که یادداشت های خود را مرور کردید، شکل و سمت و سوی بحث شما می تواند نقطه آغازی برای مشخص شدن ایده ای درباره آنچه که دوست دارید از فیلم بگویید باشد.

عده کمی تمایل دارند که بلافاصله پس از نمایش فیلم به سراغ یادداشت های شان بروند، اما مرور هر چه زودتر یادداشت های شخصی تان بی نهایت سودمند بوده و می تواند میانِ واکنشی مبهم، آشفته و خسته کننده و بازتابی هوشمندانه و مستدل تمایز ایجاد کند. یادداشت های روشمند همراه با ثبت جزئیات به تماشاگر امکان می دهد تا جزئیاتی را که به زودی از حافظه پاک می شود در راستای موضوع و معنای فیلم دسته بندی کند .وقتی شما با رجوع به یادداشت های تان فیلم و سکانس های کلیدی آن را مرور می کنید، ایده ها شروع به شکل گرفتن می کنند و زمانی که این ایده ها را با توصیفات ملموس و عینی برگرفته از فیلم تایید و اثبات کنید، بحث شما به طور چشمگیری، گیراتر و مستدل تر خواهد شد.

نگارش تحلیل فیلم | درس چهارم: اصطلاحات تحلیل فیلم (درونمایه)


توصیف کلی فیلم

۱) نام فیلم ..... نام کارگردان ..... نام نویسنده .....

۲) بازیگر نقش اول مرد ..... بازیگر نقش اول زن .....

۳) خلاصه داستان موضوع اصلی فیلم.

هر شیوه و روشی، زبان و واژگان خاص خود را دارد که به کمک آن می توان موضوع را با دقت و ظرافت مورد بحث قرار داد. در مورد فیلم هم مجموعه واژگان نقد به شما این امکان را می دهد تا فیلم را با دقت بیشتری تماشا کنید و راحت تر به دریافت های خود شکل دهید .

پرورش توانایی مورد پرسش قراردادن تصاویر فیلم و یادداشت برداری از آن ها ارتباطی تنگاتنگ با توانایی هدایت آن پرسش ها به سمت موضوعاتی خاص برای تحلیل دارد. پرسش ها و یادداشت ها باید به پرسش های بیشتر و پاسخ های کامل تر منتج شوند. این همان مسیری است که به تحلیلی تمرکز یافته بر درونمایه ها و تکنیک های ویژه یک فیلم منتهی می شود. بخش مهمی از این فرآیند تسلط بر واژگانی است که به یاری آن ها بتوانید به درستی به طرح سوال های مورد نظر خود بپردازید، آنچه را می بینید و به آن ها می اندیشید توصیف کنید و به تحلیل خود تمرکز و نظم ببخشید .توانایی مشاهده دقیق و سپس ارائه نظر در مورد الگوهای به کار گرفته شده در فیلم های مختلف به تحلیل گر امکان می دهد تا ارزیابی دقیق تری از فیلم به دست آورد. این گونه الگوها و متمایزسازی ها می تواند نقطه آغازی باشد برای جلب توجه شما به سمت گزینش یک موضوع یا عنوان برای نگارش مقاله.

هر شیوه و روشی زبان و واژگان خاص خود را دارد که به کمک آن می توان موضوع را با دقت و ظرافت مورد بحث قرار داد .برای مثال یک هوادار مطلع بسکتبال در صورتی قادر به خلاصه کردن و ارزیابی جریان یک مسابقه است که بر اصطلاحات ویژه ای چون «چرخش نرم» ، «توپگیری» و »ضربه پرشی» مسلط باشد.

در مورد فیلم هم مجموعه واژگان نقد به شما این امکان را می دهد تا فیلم را با دقت بیشتری تماشا کنید و راحت تر به دریافت های خود شکل دهید. به عنوان نمونه کلمه «قاب» را در نظر بگیرید. در تحلیل فیلم قاب به مستطیلی اشاره دارد که تصویر را در بر می گیرد. آگاه بودن از این واژه و کاربردهای آن به این معناست که شما در تحلیل خود نسبت به این مسئله حساس تر و تیزبین تر خواهید شد که «قاب دوربین چگونه آنچه را می بینید و نحوه دیدن شما را در کنترل خود دارد؟». مثلا می توانید دقت کنید که قاب دوربین در برگیرنده چه کنش های مشخصی است؟ کدام افراد را حذف می کند؟ در چه زاویه ای قرار می گیرد یا چقدر از شخصیت ها فاصله دارد؟

با به کار بردن درست یک واژه آنچه ممکن است گاهی اوقات نادیده گرفته شود در مرکز توجه قرار می گیرد. در ادامه در این درس و درسهای بعدی یکی یکی با این اصطلاحات آشنا می شویم.

درونمایه(Theme)

ممکن است اولین قدم شما در حین مطالعه یادداشت ها سعی در تشخیص درونمایه یا درونمایه های اصلی فیلم باشد؛ مسئله ای که غالبا با حرکت به چند قدم عقب تر و طرح پرسشی در مورد این که فیلم درباره چیست آشکار می شود.

برای مثال اینکه فیلم «هری پاتر و یادگاران مرگ» «۲۰۱۰ (درباره پیروزی خیر بر شر است. این درونمایه ها از آنجا که به باورهای اصلی فیلم اشاره دارند، در بسیاری از موارد اساس یک تحلیل را تشکیل می دهند. نمی توان گفت که آن ها به معنای واقعی کلمه وجه اخلاقی یا پیام فیلم هستند. درونمایه ها در واقع ایده های بسیار مهم و یا کم و بیش مهمی هستند که شما را در توضیح کنش ها و رویدادهای فیلم یاری می دهند. برای مثال پرسش های زیر برای یافتن درونمایه یک اثر می توانند مفید باشند:

- شخصیت های محوری کدامند؟
- آن ها برای معرفی خود و در ارتباط با یکدیگر چه کارهایی انجام می دهند؟ به اهمیت فردیت خود می پردازند یا اجتماع؟
- کنش های آن ها چگونه داستانی با یک معنا یا مجموعه ای از معانی را خلق می کند؟
- اگر معتقدید که فیلم، داستان یا پیام جامع و منسجمی ندارد دلیل آن چیست؟
- کدام بخش های فیلم را برای ارزیابی یا نقد بر می گزینید؟
- در پایان فیلم چه حسی به شما دست می دهد؟ خوشحالی یا ناراحتی یا سردرگمی؟ چرا؟

نویسنده ای که کلیت درونمایه های اصلی و فرعی فیلم را ترسیم کرده نیاز دارد که آن ها را به لحاظ موقعیتی خاص و با درنظر داشتن اهداف فیلم مورد اصلاح و بازبینی قرار دهد. هر چه واژگان نویسنده دقیق تر و سنجیده تر باشد، بحث و برداشت سینمایی اش پالایش یافته تر خواهد یافت.

از این رو واژه «مابین زمین و آسمان» برای توصیف خطوط مضمونی فیلمی مثل Interstellar ساخته کریستوفر نولان در سال ۲۰۱۴ (و واژه «تنهایی» برای توصیف محتوای کلی فیلم Shutter Island ساخته مارتین اسکورسیزی در سال ۲۰۱۰) بسیارکارآمد است.

این کار می تواند شروع خوبی را رقم بزند، اما در عین حال که درونمایه ها پایه مهمی برای تحلیل شما فراهم می آورد، نوشتن درباره فیلم ها دربرگیرنده گستره ای وسیع از اصطلاحات ویژه است که برای نظم بخشیدن و تشریح موضوع شما سودمند خواهند بود. در دو درس آینده به ادامه توصیف مهم ترین اصطلاحات این حوزه می پردازیم.

نگارش تحلیل فیلم | درس پنجم: اصطلاحات تحلیل فیلم (روایت و پیرنگ)

با این که سینما یکی از جوان ترین هنرهاست اما ساختار و فرم بسیاری از هنرهای قدیم تر را به کار گرفته است. بنابراین عجیب نیست که نوشتن درباره فیلم نیاز به کمی شناخت نسبت به زبان نقد هنرهای تجسمی و ادبی هم دارد .

در این درس و درس های بعدی؛ مانند درس قبلی به توصیف مهم ترین اصطلاحاتی خواهیم پرداخت که برای بحث در مورد چهار جنبه از سینما به کار می روند:

۱. ارتباط میان سینما و دیگر رشته های هنری مثل ادبیات و نقاشی
۲. جنبه تئاتری یا فضا-محور تصویر فیلم و میزانسن
۳. ترکیب بندی یا آرایش هنری فیلم که از طریق نحوه جایگیری دوربین و تدوین حاصل می شود.
۴. کاربرد صدا در فیلم

بسته به موضوع شما همه یا هر کدام از این جنبه ها و واژگان مربوط به آن ها می تواند بخش اصلی یا محوری مقاله را به خود اختصاص دهد.

سینما و هنرهای دیگر

با این که سینما یکی از جوان ترین هنرهاست اما ساختار و فرم بسیاری از هنرهای قدیم تر را به کار گرفته است. بنابراین عجیب نیست که نوشتن درباره فیلم نیاز به کمی شناخت نسبت به زبان نقد هنرهای تجسمی و ادبی هم دارد. برای مثال هم در فیلم و هم در رمان درباره» پیرنگ «و» شخصیت «صحبت می کنیم و یا اصطلاحاتی چون» زاویه

دید «بخشی از واژگان مشترک در نقد نقاشی، ادبیات و سینما به شمار می روند. در واقع این مجموعه واژگان که از رشته های هنری دیگر وام گرفته شده اند به منتقد اجازه می دهند تا ارتباط مهمی با دیگر رشته ها برقرار کند.

سه اصطلاح مشترک میان حوزه مطالعات سینمایی، ادبیات و هنرهای تجسمی عبارتند از: روایت، شخصیت ها و زاویه دید.

ما در این درس به مورد اول یعنی «روایت» خواهیم پرداخت.

روایت(Narrative)

بیشتر اوقات وقتی که به فیلم ها اشاره می کنیم مقصودمان تنها فیلم های داستانی است و نه آثار مستند یا تجربی. روایت در فیلم های داستانی می تواند به اجزایی متفاوت تقسیم شود:

- داستان :(Story)در برگیرنده همه حوادثی است که به ما ارائه می شوند یا می توانیم استنتاج کنیم که رخ داده اند.
- پیرنگ :(Plot)پیرنگ یا طرح و توطئه، نحوه ی تنظیم و چیدمان حوادث است در قالب ساختار علت و معلولی با نظمی معین و مشخص.
- روایتگری :(Narration)روایتگری یا شیوه روایت به دیدگاهی اشاره دارد که پیرنگ را بر طبق زاویه دید عقلانی، فیزیکی یا احساسی مشخصی نظم می بخشد.

بر این اساس تمام فیلم هایی که به کلیت زندگی محمدرضا شاه پهلوی می پردازند، بازگو کننده ی داستان مشابهی هستند :تولد او، بزرگ شدن او، به دست گرفتن قدرت، اقدامات او در ایران، انقلاب سال ۵۷ و خروج او از کشور و در نهایت مرگ. اما چیدمان پیرنگ در این فیلم های گوناگون، ممکن است به روشی متفاوت تنظیم و سامان داده شود. ممکن است فیلمی با آخرین روزهای زندگی او در مصر آغاز گردد و از طریق فلاش بک به بازگویی داستان بپردازد. فیلمی دیگر می تواند از ابتدا تا انتهای زندگی او را با سیری خطی روایت کند. روایت این داستان ها نیز می تواند کاملا متفاوت باشد .در یک فیلم می تواند راوی یکی از دوستان او و یا اقوام و نزدیکانش باشد. در فیلمی دیگر روایت می تواند از طریق دانای کل باشد. در هر حال می توان از زاویه ای متمایز به داستان و ارائه عناصر پیرنگ پرداخت.

همیشه از خود بپرسید ساخت روایت فیلمی که در حال تماشایش هستید چگونه است؟ پیش از همه آیا فیلم خط داستانی دارد؟ اگر ندارد به چه دلیل؟ آیا توالی زمانی رعایت شده یا با روایتی غیرخطی سروکار دارید؟ نوع روایت داستان عامل تعیین کننده ای در تحلیل آن است یا نه؟

روابط مختلف میان داستان، پیرنگ و شیوه روایت آن بی شمار است. با وجود این وقتی به فیلم داستانی فکر می کنیم آنچه بیش از بقیه به ذهن می آید روایت کلاسیک است. گرچه روایت های کلاسیک می توانند به اشکال متنوعی بیان شوند ولی روایت کلاسیک به طور معمول شامل موارد زیر است:

- بسط و گسترش پیرنگ که در آن رابطه ای منطقی میان یک حادثه و رخدادی دیگر وجود دارد.
- حس خاتمه یافتن ماجرا در انتهای فیلم (مثلا پایان خوش یا تراژیک)
- داستان هایی متمرکز بر شخصیت ها
- شیوه روایتی ای که تلاش می کند کم و بیش عینی یا واقع گرا باشد.

برای مثال در فیلم Leon The Professional داستان با یک شیوه کاملا کلاسیک روایت می شود. بخش ابتدایی این کار را ببینید:

البته همه فیلم ها از روایت کلاسیک و یا حتی داستانگویی استفاده نمی کنند. شمار زیادی از فیلم های مستقل، روایت هایی خلق می کنند که خارج از قراردادهای کلاسیک هستند و حتی ممکن است برای نقل داستان های خود به طور مشخص و آگاهانه روشی در تقابل با سنت کلاسیک در پیش گیرند. به این گونه روایت ها پست کلاسیکال-(Post classical Narrative)می گویند.

برخی دیگر از فیلم ها نیز ضد روایت (Non narrative) هستند. آن ها داستانگو نیستند و یا به تعبیری دیگر داستان ها را در محدوده ساختار نظام مندی به جز روایت می گنجانند، مثل فیلم های تجربی و یا مستند .برای مثال بخشی از مستند BARAKA را در زیر ببینید:

وقتی فیلم های مستند یا تجربی را تماشا می کنید کار تحلیل خود را با چند پرسش مقدماتی شروع کنید:

- اگر این طور به نظر می رسد که فیلم داستانی ندارد پس چه الگویی برای سامان دادن آن به کار رفته است؟ یک رویا؟ یک مجادله؟ یک گزارش خبری؟ یا فرمی دیگر؟ آیا استفاده از آن الگو تبیین کننده ی روشی برای فهم فیلم است؟
- ویژگی های فرمال یا ساختارهای بارز فیلم شامل چه مواردی است؟ مجموعه ای از تضادها؟ تکرارها؟ اجزای بی ربط؟ یا الگویی دیگر؟ چرا آن الگو برای درک معنای فیلم حائز اهمیت است؟

نگارش تحلیل فیلم | درس ششم: اصطلاحات تحلیل فیلم (شخصیت و زاویه دید)

شخصیت ها موضوع مشترک دیگری در تحلیل ادبیات، نمایش و سینما هستند.آن هافیلمهای روایی و غیر روایی را به زندگی مردم عادی نزدیک کرده، فهم آنها را تسهیل می کنند. شخصیت ها چه اصلی و چه فرعی، به طور معمول، به درونمایه ها و کنش فیلم تمرکز می بخشند .

شخصیت

شخصیت ها موضوع مشترک دیگری در تحلیل ادبیات، نمایش و سینما هستند.آن هافیلمهای روایی و غیر روایی را به زندگی مردم عادی نزدیک کرده، فهم آنها را تسهیل می کنند. شخصیت ها چه اصلی و چه فرعی، به طور معمول، به درونمایه ها و کنش فیلم تمرکز می بخشند. بحث و استدلال در باب فیلم غالبا و منحصرا معطوف به چگونگی تغییر شخصیت ها و رخدادهایی است که آن ها از سر می گذرانند. به خاطر داشته باشید اگر به شخصیت ها به عنوان افرادی نگاه کنید که صرفاً بازتاب هایی از زندگی مردم واقعی هستند، تفاوت میان شخصیت واقعی در تاریخ، بازیگری که این نقش را ایفا می کند و شخصیت فیلم را کم رنگ و نامشخص جلوه دهید، تحلیل شخصیت در فیلم به امری خسته کننده یا سهل انگارانه بدل می شود. اما اگر نسبت به گوناگونی انواع شخصیت و ساخت آن ها آشنایی داشته باشید می توانید به مشاهده و بررسی پیچیدگی ها و نکات ظریف چگونگی کارکرد شخصیت ها بپردازید و معنایی را که درآثار متفاوت متبادر می سازند، بنمایانید.

شما می توانید تحلیل شخصیت ها را با مطرح کردن این پرسش از خود آغاز کنید که آیا شخصیت ها به نظر واقعی می رسند یا قرار است که این چنین باشند. چه عواملی آن ها را واقع گرا می نمایاند؟ چه عناصری تعریفی از آن ها ارایه می دهند؟ لباس هایشان؟ گفت وگو هایشان؟ یا چیزی دیگر؟ اگر شخصیت ها واقع گرا نیستن چه دلیلی برای آن وجود دارد؟ و چرا غیر عادی و فانتزی به نظر می رسند؟ آیا شخصیت ها متناسب با زمان و مکان وقوع داستان هستند؟ آیا تمرکز فیلم عمدتا بر روی یک یا دو شخصیت اصلی است(مثل فیلم آژانس شیشه ای) یا بر روی تعداد بیشتری از شخصیت ها، به گونه ای که به نظر می رسد بیش از یک شخصیت محوری در فیلم وجود دارد؟ آیا شخصیت ها تغییر می کنند، و اگر پاسخ مثبت است به چه شیوه هایی؟ شخصیت ها معرف چه ارزش هایی هستند؟ آن ها در مورد موضوعاتی مثل استقلال، جنسیت و عقاید سیاسی چه حرف هایی برای گفتن دارند؟

ما معمولا به شخصیت ها به اندازه ی ارزشی که دارند توجه نمی کنیم، پرسش هایی که مطرح شد نمونه ای از انواع پرسش هایی ست که می توانید از طریق آن ها جهت گیری خود را بر روی شخصیت ها قرار دهید تا شناخت بیشتری نسبت به آنها پیدا کرده، دلیل اهمیتشان را تعیین کنید.

زاویه ی دید

همانند روایت، زاویه ی دید هم اصطلاحی ست مشترک، میان سینما، هنرهای تجسمی و ادبیات. در معنای گسترده تر، زاویه ی دید موقعیتی است که از فراز آن چیزی دیده می شود و به طور ضمنی به شیوه ای اشاره دارد که زاویه ی دید از طریق آن، آنچه می بینید را تعیین می کند.به معنای ساده تر، زاویه ی دید کاملا فیزیکی است. برای مثال وقتی از پنجره ی خانه ام به ساختمانی در امتداد خیابان آن نگاه می کنم. از منظری کارشناسانه تر، زاویه ی دید می تواند

فرهنگی یا روانشناسانه هم باشد. مثلا زاویه ی دید یک کودک درباره ی مطب دندانپزشک احتمالا با زاویه ی دید یک فرد بالغ قرابتی ندارد.

به همین شکل می توانیم درباره ی زاویه ی دید دوربین در ارتباط با یک شخص یا کنش، یا حتی زاویه ی دیدی صحبت کنیم که از طریق آن روایت به موضوع خود سمت و سو می دهد. فیلم ها معمولا از زاویه ی دید عینی بهره می برند که بر پایه ی آن حجم بیشتر آنچه نشان داده می شود به دیدگاه هیچ شخص خاصی محدود نمی شود.

زاویه ی دید یک موضوع محوری در تحلیل فیلم به شمار می رود. چرا که سینما اساسا درباره ی تماشای جهان پیرامون به روشی خاص است.در مورد بررسی زاویه ی دید دو توصیه ی کلی زیر را به کار ببرید:

۱. بررسی کنید که دوربین چگونه و چه زمانی زاویه ی دید یک شخصیت را می سازد.
۲. دقت کنید که آیا داستان بیشتر از زاویه ی دید عینی روایت می شود یا از دیدگاه ذهنی یک شخص.

از خود بپرسید که زاویه دید به چه روش هایی آنچه شما می بینید را تعیین می کند؟ آیا به هر طریق ممکن دید شما را محدود یا کنترل می کند؟ درباره ی شخصیت هایی که از دیدگاه آنها وقایع را پی می گیرید چه می توانید بگویید؟ آیا جسور و بی پروا هستند؟ مشکوکند؟ باهوش به نظر می رسند؟ یا عاشق؟

نگارش تحلیل فیلم | درس هفتم: اصطلاحات تحلیل فیلم (میزانسن)

میزانسن، واژه ای است فرانسوی که ترجمه ی تقریبی آن «آنچه (جلوی دوربین) در صحنه گذاشته می شود «است. این اصطلاح به تمام عناصر یک تصویر سینمایی اشاره دارد که مستقل از موقعیت، حرکت دوربین و تدوین وجود دارند .

در قسمتهای قبل، به بیان اصطلاحاتی همچون درونمایه، روایت، شخصیت و زاویه دید پرداختیم که در تحلیل فیلم لازم است نسبت به آنها اطلاع داشته باشیم. در این قسمت با مفهوم مهم و کلیدیِ »میزانسن« آشنا خواهیم شد.

میزانسن و واقع گرایی

میزانسن، واژه ای است فرانسوی که ترجمه ی تقریبی آن «آنچه (جلوی دوربین) در صحنه گذاشته می شود» است. این اصطلاح به تمام عناصر و وسایل صحنه ی یک تصویر سینمایی اشاره دارد که مستقل از موقعیت، حرکت دوربین و تدوین وجود دارند (گرچه تماشاگر مجموع همه ی این ابعاد متفاوت را دریک تصویر می بیند). میزانسن دربرگیرنده ی نور، لباس، وسایل، کیفیت بازیگری و دیگر اشکال و شخصیت های صحنه است. تعدادی از منتقدان فیلم به این باور اشتباه معتقدند که این ویژگی های نمایشی، بیشتر بخشی از یک قرارداد تئاتری اند تا یک قرارداد سینمایی و در نتیجه، موضوعات نسبتاً ساده انگارانه و پیش پا افتاده ای برای تحلیل به حساب می آیند. در نظر برخی، اهمیت ارزیابی اجرای یک بازیگر خیلی کمتر از تحلیل روایت یا کارکرد دوربین است. اما در نظر بسیاری از دیگر منتقدان زیرک و نکته سنج، ابزار و زبان خاص میزانسن در هر فیلم، کلیدهایی هستند برای شناخت مهم ترین ویژگی های آن.

واقع گرایی

ریشه ی اصلی تمایل ما به نادیده انگاشتن و کم ارزش دانستن در سینما، به ساحت پرقدرت توهم واقعیت بازمی گردد که جان مایه ی رسانه ی سینماست .فرض ساده انگارانه ی ما در بسیاری از فیلم ها بر این است که «آنچه بر روی صحنه گذاشته شده» از ابتدا همان جا بوده و لذا صحنه، نورپردازی، چیدمان وسایل و در بسیاری از مواقع زاویه دید را به عنوان عناصری که معنی دارند و باید تحلیل شوند در نظر نمی گیریم .در واقع صحنه پردازی در بسیاری از مواقع به قدری با جهان واقعی اطرافمان مشابهت دارد که آن را درخور تحلیل نمی بینیم. به طور خلاصه، توهم واقعیت نوعی از میزانسن است که به ما می باوراند تصاویر، برگرفته از جهانی معمولی است که در واقعیت وجود دارد؛ دنیایی که همگی آن را می شناسیم و با آن خو گرفته ایم.

با وجود این باید بیاموزید که در مورد واقع گرایی در سینما به دیده ی تردید بنگرید، چرا که این واقع گرایی می تواند توجه شما را از امکانات جالبی که تحلیل میزانسن در اختیارتان می گذارد منحرف سازد. با تماشای فیلمی مستند از کشوری دیگر یا فیلمی قدیمی که به نظر خیلی واقع گراست، در می یابید که درک شما از واقع گرایی چقدر نسبی است و بر چگونگی بنای واقعیت در فیلم برای رسیدن به هدفی خاص واقف می شوید؛ حتی زمانی که فیلمساز چنین برداشتی را نپذیرد. همان طور که نویسنده ای اشاره کرده است، قرار دادن ساده ی دوربین جلوی یک صحنه، واقع گرایانه ترین موقعیت را به نوعی فضا و چیدمان نمایشی تغییر می دهد.

شاید مثال های خوبی از واقع گرایی شامل فیلم های ترسناک باشند. آن ها مجبورند برای آن که احساس ترس و وحشت را برای مخاطب برجسته کنند، تا جای ممکن به زندگی روزمره مخاطب نزدیک شوند.

فیلم ۱ – نمونه ای واقعگرایی در میزانسن در فیلم rec برای تشدید حس ترس در مخاطب

یک نگاه حرفه ای بدون توجه به اینکه فیلم مورد نظر یک اثر هالیوودی واقع گراست یا یک مستند، تحلیل را با مطرح کردن پرسش های اساسی درباره واقع گرایی فیلم و چگونگی کاربرد آن آغاز می کند :چرا فیلم سعی در واقعی بودن

دارد؟ چرا سعی در ایجاد صحنه ای واقع گرا دارد؟ در این مسیر چه چیزهایی در نظر گرفته شده و چه چیزهایی کنار گذاشته شده است؟ از میان جزئیاتی که واقعیت را در میزانسن ساخته اند، کدامیک با کنش های شخصیت ها یا درون مایه های فیلم ارتباط دارد؟ لباس ها؟ خانه ها؟ وسایل صحنه یا دنیای پیرامون؟ میزانسن فیلم های واقع گرا را با همان درک تحلیلی ای بررسی کنید که به کمک آن به یک نمایش صحنه ای توجه می کنید؛ نمایشی که در آن لباس ها و دکوراسیون صحنه به هیچ عنوان تصادفی برگزیده و چیده نشده اند.

اجزای میزانسن

در میزانسن هر فیلمی، از واقع گراترین تا نمایشی ترین، وسایل صحنه ویژه ای وجود دارند که توجه شما را سمت و سو می دهند و موضوعات یک تحلیل خوب نیز از آنها نشئت می گیرند.

موقعیت مکانی و زمانی و چیدمان دکور صحنه در آنجا فیلمبرداری می شود. در برخی فیلم ها شما بی درنگ متوجه می شوید که موقعیت صحنه و چیدمان وسایل چقدر حائز اهمیت است. چیدمان صحنه اهمیتی بیش از پس زمینه ای صرف دارد و نویسنده علاقمند به شناخت کاربرد موقعیت مکانی و چیدمان فیزیکی آن می تواند تحلیل خود را با پرسش هایی از این قبیل آغاز کند:

- آیا اشیاء و وسایل چیدمان صحنه- چه طبیعی باشند مثل رودخانه و درختان و چه مصنوعی مثل نقاشی ها و ساختمان ها- در ارتباط با شخصیت ها و داستان اهمیت ویژه ای می یابند؟
- آیا نحوه چیدمان و نظم و ترتیب اشیاء، وسایل و شخصیت ها در صحنه اهمیتی دارد؟ (مثلا آیا آن ها به طور فشرده و پرازدحام در کنار هم قرار گرفته اند؟ آیا اشیاء بی جان زنده به نظر می رسند؟)

فیلم ۲- توجه به میزانسن در فیلم یه حبه نقد

گرچه بیشتر فیلم های قابل توجه، همپای شخصیت ها به صحنه و اشیای آن نیز معنا می بخشند، فیلم ها به لحاظ چگونگی استفاده شان از صحنه در ارتباط با داستان و شخصیت ها به میزان زیادی متفاوت اند. صحنه و چیدمان آن می تواند ارائه کننده ی واقع گرایی تاریخی باشد.

نویسنده در تحلیل صحنه باید کاری بیش از توصیف آن انجام دهد: باید در پی کشف اهمیت آن صحنه، در ارتباط با درون مایه های اصلی یا ابعاد دیگر فیلم باشد (مثل نظام تولیدی یا دوره ی تاریخی آن) .یک چنین تمرکزی، به توضیح این که چرا یک صحنه و شیوه ی ساخت آن حائز اهمیت است، کمک خواهد کرد.

از همین قائده ی کلی برای بحث در مورد سایر عناصر میزانسن استفاده کنید. بسته به نوع علاقه ی شخصی خود به سبک های بازیگری، لباس یا نورپردازی، توصیف دقیقی که ارائه می دهید باید با این نگاه توأم شود که دلیل اهمیت آن ها چیست و چگونه بر بار معنایی فیلم می افزایند_ و در واقع چگونه می توانند بخشی از موضوع یک تحلیل باشند. همه می دانیم بازیگر فردی است که بخشی از زندگی یک شخصیت را در فیلم بازی کند، اما سبک بازیگری _این که یک بازیگر چگونه آن بخش را بازی می کند_ از یک فیلم به فیلمی دیگر، و از یک دهه به دهه ی پس از آن، به طور

قابل ملاحظه ای، متفاوت است. وقتی به این مسئله عمیقاً می اندیشیم در می یابیم که سبک بازیگری به عنوان موضوعی که به آن می پردازیم و یا هدفی که برای تمرکز بخشیدن به تحلیل فیلمی خاص درنظر داریم چالش برانگیز است.

منظور از لباس ها، همان طور که می دانیم، لباس هایی هستند که بازیگران به تن می کنند. آن ها مانند دیگر ابعاد میزانسن در طیفی که از واقع گرا بودن تا غیرواقعی و مبالغه آمیز به نظر رسیدن را شامل می شود، اشکال متفاوتی دارند. آن ها غالباً کلیدی در اختیار نویسنده می گذارند که او را به سمت شناخت هویت شخصیت راهنمایی می کند. روشن است که کلاه های سفید به عنوان معرف یک شخصیت خوب، دیگر ضرورتاً کاربردی ندارند، اما آنچه باید مورد پرسش قرار دهید این است که چرا ظاهر و نحوه ی لباس پوشیدن شخصیت ها به این شکل است؟ آیا لباس پوشیدن آنها مبین نگاهی است که به خودشان دارند، یا اینکه نگران چگونه دیده شدن از نگاه دیگران اند؟ آیا تغییر لباس، تغییر شخصیت را در پی دارد؟

نورپردازی، توصیف کننده ی روش های متفاوتی است که از طریق آنها یک شخصیت، شیء یا صحنه می تواند از تابش طبیعی نور خورشید یا نور یک منبع مصنوعی مثل لامپ بهره گیرد. این روش ها، به فیلمساز امکان می دهد تا توجه بیننده را به سمت یک مسیر مشخص هدایت کند، یا فضای خاصی را به وجود آورد. همه ی ما تفاوت های نوری آشکار را تشخیص می دهیم مانند تفاوت میان نور درخشان یک صحنه ی خارجی در فیلمی وسترن و تاریکی سایه وار به کار رفته در کوچه پس کوچه های اثری گانگستری. به احتمال زیاد به این مسئله توجه می کنیم که نورپردازی در مورد اول احساس وضوح، شفافیت و خوش بینی، و در دومی احساس تیرگی و تشویش را پدید می آورد. وظیفه ی دشوارتری که تحلیلگر فیلم می تواند در پیش گیرد تبیین الگوهای نورپردازی و تغییرات تدریجی ظریف تری است که به لحاظ دراماتیک جلب توجه نمی کنند. بدون در نظر گرفتن این که نور پردازی را فوراً مورد توجه قرار می دهید یا نه، خود را برای جست و جوی الگوهای نور و سایه ها آماده سازید. آیا الگوهای تصویری قابل توجهی (مانند سایه های تند) به هدف تأکید و برجسته ساختن یک صحنه یا مجموعه ای از صحنه ها در فیلم به کار رفته اند؟ آیا نورپردازی یا رنگ در فیلم کلا طبیعی به نظر می آید یا فوق العاده مصنوعی است؟ برخی فیلم های تجربی، موضوع کلی فیلم را بر اساس طراحی و اجرای هنرمندانه ی نور قرار می دهند، اما هر فیلم داستانی هوشمندانه ای، به اندازه ی یک نقاشی، از حس، امکانات و کارکرد نورپردازی بهره می برد.

فیلم ۳- توجه به میزانسن در فیلم یه حبه نقد

پس میزانسن، نحوه ی نمایاندن فضایی است که در مقابل دوربین ساخته می شود. این نوع استفاده از فضا _چگونگی چیدمان، تنظیم و نحوه ی ارتباط بازیگران و اشیاء در محدوده ی آن_ می تواند منشاء پدید آمدن موضوعات و نظرات جالبی در مورد فیلم باشد .گاهی اوقات، آن چه تعادل یا عدم توازن به کار رفته در یک میزانسن _که شخصیت ها یا سطوح متفاوت را به هم مرتبط می کند_ درباره ی کنش می گوید، بیشتر از دیالوگ است: مثلاً آیا شخصیتی هست که همیشه در موضعی بالاتر از دیگری قرار گیرد؟ آیا حضور یکی از شخصیت های فیلم همیشه در سایه است؟ علاوه بر این ممکن است با مقایسه ی موقعیت یا چیدمان دو صحنه در یک فیلم، به کشف درون مایه های مهمی نائل شوید که در غیر این صورت از نظر دور می ماند.

نگارش تحلیل فیلم | درس هشتم: اصطلاحات تحلیل فیلم (ترکیب بندی)

ترکیب بندی یک صحنه درون تصویر فیلم، وجه تمایز سینما از نمایش و جنبه مهم دیگری از سینماست که یک تحلیلگر خوب باید قادر به بحث در مورد آن باشد .

در قسمت قبل با میزانسن و توجه به آن در تحلیل فیلم آشنا شدیم. اما آنچه که توجه به میزانسن در تئاتر را با میزانسن در سینما متفاوت می سازد تصویری است که توسط دوربین از میزانسن گرفته می شود. در این قسمت می خواهیم به ترکیب بندی تصاویر در کنار هم و نقشی که در زیباشناسی و معنای فیلم ایجاد می کنند بپردازیم.

ترکیب بندی و تصویر (composition and the image)

در هر فیلمی این دوربین است که در نهایت از یک میزانسن فیلمبرداری می کند. وقتی به تماشای فیلمی می نشینید، نه تنها موقعیت مکانی رویداد، بازیگران و نورپردازی بلکه تمامی این اجزا را به شکلی شاهد هستید که ضبط شده و سپس به نمایش درآمده اند. ترکیب بندی یک صحنه درون تصویر فیلم، وجه تمایز سینما از نمایش و جنبه مهم دیگری از سینماست که یک تحلیلگر خوب باید قادر به بحث در مورد آن باشد. وقتی فیلمی از محافل خانوادگی خود را تماشا می کنید، آنچه در درجه اول تشخیص می دهید، یک میهمانی با حضور خود و دوستانتان است. با وجود این با نگاهی دقیق تر می توانید در این باره اظهار نظر کنید که تصاویر به دلیل نوع زوایا یا رنگ پردازی، چگونه اندازه قد چند تن از دوستان شما را بلندتر یا رنگ پوستشان را تیره تر از آنچه هستند نشان می دهد. به همین شکل یک تصویر سینمایی می تواند بر شیوه تماشای یک صحنه یا یک شخصیت در آن صحنه تاثیرگذار باشد. اگر تحلیل تان را با این جمله آغاز کنید که «صحنه سه شخصیت دارد» به لحاظ توجه و درک در جایگاه پایین تری نسبت به کسی قرار می گیرید که جمله آغازین تحلیل خود را اینگونه می نویسد: «زاویه دید دیداری صحنه، سه شخصیت را در معرض تماشا قرار می دهد» .

در این بخش برخی از واژگان و اصطلاحاتی را مورد ملاحظه قرار می دهیم که می توانیم از آن ها برای بحث درباره ترکیب بندی استفاده کنیم.

نما (Shot)

هر نما تصویر تک و مجزایی است که پیش از برش خوردن فیلم به تصویری متفاوت، بر روی پرده ظاهر می شود. بر خلاف عکس، یک نما می تواند مجموعه گوناگونی از حرکت یا کنش را شامل شود و حتی ممکن است قابی که تصویر را دربرگرفته حرکت هم داشته باشد. زمانی نما تغییر کرده است که تصویر به موقعیت و یا زاویه دید دیگری برش (cut)زده شود. طول یک نما از کسر کوچکی از ثانیه تا چند دقیقه می تواند باشد، اما معمولا در حدود ۳۰ تا ۴۰ ثانیه مدت زمان میانگین برای یک نما در نظر گرفته می شود. برای مثال این بخش از فیلم بازگشته متشکل از دو نماست.

فیلم ۱- دو نمای به هم پیوسته در فیلم بازگشته(The Revenant)

در تحلیل فیلم به دو جنبه اصلی نما دقت کنید:

- خصیصه های تصویری نما
- قاب متحرک نما

خصیصه های تصویری نما عبارت است از کیفیت های مشترک میان یک تصویر سینمایی و هر تصویر دیگر، به علاوه سرعت فیلمبرداری یک صحنه. این ویژگی ها مواردی چون طیف های رنگی، سرعت فیلم و ژرف نمایی ها و مناظر گوناگونی را که توسط تصویر خلق می شود در بر می گیرد.

طیف رنگی **(tone)** به گستره و بافت رنگ های به کار گرفته شده در یک تصویر سینمایی اشاره دارد. فیلمی مثل « یه حبه قند» پر است از طیف های رنگی متنوع و فیلمی مثل »جرم» مسعود کیمیایی سیاه و سفید است. با دیدن هر دو این فیلم ها از خود بپرسید آیا رنگ های به کار رفته در این فیلم ها واقعی هستند و اگر این گونه نیست چرا؟ آیا کارگردان و یا طراح صحنه منظور خاصی داشته است یا خیر؟ اگر فیلمی سیاه و سفید است این رنگ سیاه و سفید بر معنای فیلم چه چیزی می افزاید؟

سرعت فیلم **(film speed)** مدت زمان صحنه های فیلمبرداری شده یک فیلم است. این مسئله در لحظات حرکت تند (fast motion) یا کند (slow motion) بیشترین نمود را پیدا می کند. کنش در حرکت کند یا تند معمولاً معرف تغییری است در طبیعت آنچه درحال رخ دادن است، یا نشان دهنده ی این است که قرار شده تماشاگر آن رخداد را چگونه مشاهده کند. گاهی اوقات، حرکت کند مبین این است که یک کنش بخشی از رویای شخصیت است و گاهی اوقات حرکت تند شیوه ای است برای اظهار نظر کمیک در مورد یک صحنه ی خاص. توجه به زمانی که سرعت فیلم از روند عادی پیروی نمی کند کار ساده ای است، مهم این است که بتوانید دلیل چنین نوع سرعت فیلمی توسط فیلمساز را ارزیابی کنید.

فیلم ۲- حرکت کند (Slow Motion) در فیلم تلقین (Inception) برای نشان دادن خواب دیدن کاراکتر

ژرف نماییِ (perspective) تصویر به نوعی رابطه ی فضا-محور اشاره دارد که تصویر میان اشیاء و شخصیت های متفاوتی که درحال فیلمبرداری از آن هاست به وجود می آورد. این روابط متفاوت محصول لنزهای گوناگون و شیوه ی به کار گرفتن آن هاست. بنابراین یک فیلم با این هدف که مخاطب بتواند شخصیت ها را به همان وضوح و شفافیتی که در پیش زمینه می بیند در پس زمینه هم بنگرد، به طور مستمر از عمق میدان (depth of field) یا فوکوس عمیق (deep focus)برای معرفی صحنه ها استفاده می کند. فیلمی دیگر ممکن است بر آن باشد که فقط چند شخصیت معین یا چند رخداد مشخص را در تصویر، مجزا و برجسته سازد و درنتیجه شیوه ی فوکوس سطحی را به کار می گیرد که به روشنی نمایانگر تنها یک وجه یا سطح غالب در تصویر است؛ آنچه خیلی کمتر متداول است لحظات عجیب و غیر عادی حاصل از فوکوس کشی)فوکوس متغیر) است؛ زمانی که نقطه ی تمرکز به سرعت تغییر یافته، یا در محدوده ی یک نما از یک شخصیت یا شیء به شخصیت یا شیئی دیگر معطوف می شود. مانند صحنه زیر از مستند نبرد خاموش که در مورد تحریم های اقتصادی ایران است. در این نما می بینید که قاب از صورت راوی حرکت کرده و همزمان با فوکوس کشی نقطه تمرکز را روی سیم خاردار قرار می دهد.

فیلم ۳- فوکوس کشی در مستند نبرد خاموش برای تاکید بر محتوا (تحریم اقتصادی)

انواع دیگری هم از روابط ناشی از ژرف نمایی وجود دارد که می تواند در ایجاد تصویر به کار رود، اما حتی وقتی که مشغول یادگیری این اصطلاحات تکنیکی هستید، می توانید با چند پرسش اساسی به تحلیل روابط مورد اشاره بپردازید: تمرکز تصویر بر چه کسی یا چه چیزی قرار گرفته و به چه دلیل؟ آیا تصویر جهانی را خلق می کند که دارای عمق است، یا دنیایی را به نمایش می گذارد که به طرزی غیرعادی، سطحی و یکنواخت به نظر میرسد؟ چگونه به توصیف فضا در یک تصویر خاص می پردازید؟ آیا فضا شلوغ و پرازدحام است؟ یا باز و گسترده؟ وشاید بی نظم، آشفته و بی توازن؟ وقتی یک تصویر عریض ویژه، شخصیت ها را در فضا غرق می کند، این عمل، درباره ی آنها و جهان بینی شان چه حرف هایی برای گفتن دارد؟ در تحلیل خود، به ماهیت قدرت تصویر، وجهی فعال و پویا ببخشید. موضوع مقالات خود را نه تنها برمبنای آنچه مشاهده می کنید، بلکه برمبنای این نگرش سامان دهید که تصویر چگونه شما را وادار می کند مردم و اشیاء را دریک قالب مشخص و روابط معین با یکدیگر ببینید.

نگارش تحلیل فیلم | درس نهم: اصطلاحات تحلیل فیلم (قاب ۱)

قاب یک تصویر سینمایی، به مرزهای آن شکل بخشیده، میزانسن را درنظر می گیرد. در بسیاری از فیلم ها میزانسن با قاب های داخلی پنجره ها یا درگاه ها، و یا با وسایل صحنه پر می شود تا از این طریق توجه بیننده به سوی اهمیت قاب ها و زاویه ی دید داستان جلب شود .

در دروس قبلی با برخی از اصطلاحات تحلیل فیلم آشنا شدیم. در این درس و درس بعدی می خواهیم به اصطلاح «قاب» بپردازیم و کاربرد معنایی و مفهمومی آن در فیلم و توجه به آن در تحلیل فیلم را ذکر کنیم.

قاب

قاب یک تصویر سینمایی، به مرزهای آن شکل بخشیده، میزانسن را درنظر می گیرد. در بسیاری از فیلم ها میزانسن با قاب های داخلی پنجره ها یا درگاه ها، و یا با وسایل صحنه پر می شود تا از این طریق توجه بیننده به سوی اهمیت قاب ها و زاویه ی دید داستان جلب شود .تقریباً هر فیلمی نسبت به قاب پرده ی سینما و قاب دوربین، باید یک تفکر مشخص را در پیش گرفته و حفظ کند. قاب یا پرده ی عریض برای نمایش فضاهای پر رنگ و لعاب و گسترده ی آثار علمی_تخیلی کاملاً مناسب است. در مقابل، قابی که ابعاد کوچک تری دارد، شاید، مناسب ترین بستر است برای ارائه ی فضاهای داخلی درام های شخصی تر، یا ژانرهایی چون ملودرام؛ جایی که قابی کوچک به خوبی می تواند هر حسی را منتقل سازد، از حس آرامش و صمیمیت خانوادگی گرفته تا هراس از فضاهای تنگ و تاریک. در حین تماشای یک فیلم پرسش های بیشتری در خصوص قاب بندی ذهن ما را مشغول می کند.

فیلم ۱ – نگاه به سوژه در فیلم سیندرلا

- قاب دوربین از چه زاویه ای برای معرفی کنش بهره می برد؟ آیا از بالا به سوژه ی مورد نظر نگاه می کند یا کنش را از پایین می نگرد؟ زمانی که مکالمه ی میان دو نفر از خلال مجموعه ای از زوایای متغیر رو به بالا و رو به پایین فیلمبرداری می شود، می تواند گویای سلطه یا غلبه ی یکی از آن دو نفر باشد.
- آیا ارتفاع قاب با ارتباط عادی با اشیاء و آدم های جلوی دوربین هم خوانی دارد؟ در واقع آیا آن ها در سطح دید معمولی مخاطب هستند، یا اینکه پایین تر یا بالا تر از آن قرار دارند؟ آیا این طور به نظر می رسد که دوربین در ارتفاعی غیرمعمول، بیش از اندازه بالا یا پایین، قرار گرفته؟ برای مثال در بخشی از فیلم مکس دیوانه که در ذیل آمده است، دوربین به قدری پایین آورده شده و به سوژه نزدیک است که سر سوژه که روی آن شن و خاک ریخته شده است همانند تپه ای شنی در صحرا به نظر می رسد.
- آیا قاب دوربین تا بحال در طول فیلم و در ارتباط با فضا و کنش حالتی نامتوازن به خود گرفته(به آن قاب کج یا اریب می گویند)؟ اگر این طور است، چرا این اتفاق می افتد؟ آیا در حال بازنمایی دیدگاه یک شخصیت از زاویه ای غیر عادی نسبت به یک کنش است که در نتیجه ی آن ساختمان ها بیشتر کج به نظر می رسند تا عمودی؟ آیا ابزاری است برای بازسازی دیدگاه آدمی مست و عقل از کف داده، یا اینکه وسیله ای است برای اظهار نظر به شیوه ای هوشمندانه تر، و مثلاً به جامعه ای اشاره می کند که فاقد نظم و تعادل است؟
- قاب چه فاصله ای را نسبت به سوژه اش حفظ می کند؟ آیا فیلم از نماهای کلوزآپ استفاده ی بیشتری کرده (مثلاً فقط چهره ی شخصیت ها را نشان می دهد) یا از نماهای مدیوم شات (که قسمت بیشتری از بدن

شخصیت ها را نشان می دهد)؟ آیا می توان گفت که فیلم ،آمیزه ی معناداری از این نماها را بسط و گسترش داده که با توجه به برخی الگوهای تکرارشونده ، قابل تفسیر هستند؟ مثلاً کلوزآپ ها برای نماهای عاشقانه به کار رفته اند و لانگ شات ها برای صحنه های نبرد؟

- آیاصداها یا حوادث مهمی خارج از مرزهای قاب به گوش می رسند و رخ می دهند، در فضای خارج از قاب؟ اهمیت فضای خارج از قاب یا نوع رابطه اش با آنچه درون قاب دیده می شود در چیست؟

فیلم ۲ – ارتباط غیرعادی قاب با سوژه در فیلم مکس دیوانه

در محدوده ی یک صحنه، همان طور که دوربین با تغییر موقعیت خود نسبت به سوژه ای که در حال فیلمبرداری از آن است، یک قاب متحرک می سازد، هر کدام از این ترکیب بندی ها می تواند تغییر کند. به عنوان مثال، معنای کلوزآپی رمانتیک از زوجی عاشق پیشه که در حال نجوا کردن هستند با عقب کشیدن دوربین و نمایی که آن دو را بخشی از لانگ شاتی پر از تماشاچی نشان می دهد، به ناگاه تغییر می کند: آنچه در ابتدا حسی رمانتیک داشت با جا به جایی قاب، تبدیل به کمدی شده است. این نوع از حرکت در قاب بندی، تصحیح قاب نام دارد، تصحیح قاب از طریق شیوه هایی انجام می پذیرد که کاملاً به حرکت قاب بستگی دارند و تدوین تصاویر از طریق برش زدن در آن نقشی ندارد.

نگارش تحلیل فیلم | درس دهم: اصطلاحات تحلیل فیلم (قاب ۲)

به خاطر داشته باشید که قاب ها و عملکرد آن ها هیچ معنای قطعی و جهان شمولی ندارند. درست مثل ارزش نمادین رنگ ها که قابل تغییر و تاویل است .

در درس قبلی با اصطلاح «قاب» آشنا شدیم و معنی اصطلاحات «قاب متحرک» و «تصحیح قاب» را دریافتیم. انواع نگاه به سوژه در قاب را مورد بررسی قرار دادیم و به ارتباط قاب با سوژه به عنوان یکی از عوامل موثر در تحلیل فیلم پی بردیم. در این جلسه می خواهیم با برخی اصطلاحات دیگر در مورد قاب و تاثیر آن بر تحلیل فیلم آشنا شویم.

کاربرد قاب را وقتی که قاب به سمت ارتفاع گرفتن از سطح زمین حرکت می کند، نماهای کرین هوایی، و کنشی را از بالا می نگرد، همگی می فهمیم که تغییری دراماتیک در دیدگاه به وجود آمده است: ممکن است فیلم در حال تاکید بر روی کوچکی شخصیت در ارتباط او با فضای اطرافش باشد، یا اینکه می تواند افشاکننده کنش دیگری باشد، مثل دسترسی به نیروهای سواره نظام در سوی دیگر دامنه کوه. وقتی قاب به سمت بالا یا پایین حرکت میکند- از یک موقعیت تیلت (tilt) می کند- ممکن است به طور ساده، در ادامه زاویه دید شخصیتی باشد که در حال نگاه کردن به بالا و پایین است. البته می تواند شیوه ای باشد برای اظهار نظر درباره اشیایی با ارتفاع بلند و کوتاه. نوع دیگری از قاب متحرک یا سیار، در حرکت پَن (pan) دیده می شود که در آن قاب از سمت چپ به راست یا برعکس حرکت می کند. بدون اینکه تغییری در موقعیت دوربین یا محور تماشای صحنه حاصل می شود: مانند صحنه ای که شخصیت پیش از ورود به خیابان به بررسی وضعیت آن می پردازد. و ممکن است به آرامی نگاهی از چپ به راست بیندازد و دوربین هم برای بازسازی استمرار حرکت نگاه او، می تواند پن کند.

نمای دالی یا تعقیبی در نقطه مقابل این شیوه قرار دارد؛ نمایی که نه تنها ثابت نیست، بلکه با حرکت دادن موقعیت دوربین (اغلب بر روی ریل های کوچک) و در پی آن، قاب بندی به سمت جلو، عقب یا اطراف سوژه کنشی را دنبال کرده یا در جریان آن مداخله می کند. برای مثال به این بخش از فیلم درباره الی که در بخش های مختلف دارای نمای تعقیبی است توجه کنید. همان طور که مشاهده می کنید، در این صحنه که با نمای دوربین روی دست ضبط شده است و در آن دوربین توسط متصدی آن حمل می شود، تکان های بیشتری هم به نما افزود شده که باعث شده است از برخی جهات، فضا واقعی تر به نظر برسد.

فیلم ۱ – نمای تعقیبی (دالی) به وسیله دوربین روی دست

از آن جا که قاب ها به طور ضمنی ارائه کننده دیدگاهی نسبت به جهان یا شخصیت هایی مشخص هستند، حرکت یا ثبات آن ها می تواند اشاره ای به بنیان واقعی دنیایی باشد که شما در قاب ها تماشا می کنید. آیا در حال تماشای دنیای پویا و رو به رشد هستید، یا جهانی ساکن، خشک و بی حرکت؟ افشای پیچیدگی های یک چنین دنیایی اغلب با حرکت و تغییر قاب ها همراه است و هر چه بتوانید به این نماها با دقت بیشتر بنگرید، تحلیل شما هم قطعیت و صراحت بیشتری خواهد یافت. گاهی اوقات سعی کنید تحلیل خود از یک شخصیت و موقعیت را فقط بر پایه عملکرد قاب بندی در توصیف آن ها قرار دهید .به چه الگوهایی دست می یابید؟ آیا نگاه شخصیت به دنیا همیشه از خلال کلوزآپ هایی نمایانده می شود که او را در حال دنبال کردن چیزی درون جمعیت، توده های مردم و موقعیت ها نشان می دهد، بدون اینکه دیدگاه وسیعتری از آن ها به دست دهد؟ آیا شیوه همیشگی قاب بندی کنش مبین این است که شخصیت به سهم خود در دنیا حضور دارد اما به معنای واقعی کلمه هرگز تصویر کاملی از آن نمی بیند؟

به خاطر داشته باشید که قاب ها و عملکرد آن ها هیچ معنای قطعی و جهان شمولی ندارند. درست مثل ارزش نمادین رنگ ها که قابل تغییر و تاویل است. زوایا و حرکت های دوربین هم در فیلم های مختلف معنای یکسانی ندارند. نماهای از زوایه پایین)لو انگل (همیشه بر غلبه یا تسلط دلالت ندارند و نماهای از زاویه بالا)های انگل (هم همیشه ارائه کننده مفهوم تشویش و سرکوب نیستند. آن طور که گاهی اوقات تصور می شود. گر چه در یک فیلم ممکن است

نمای از زاویه پایین به تماشاگر یادآوری کند که شخص قوی تر یا خطرناک تر در حال نگاه کردن به شخص ضعیف تر یا مظلوم تر است. اما در فیلمی دیگر یک چنین زاویه ای می تواند توصیف کننده بهت و شگفتی دختربچه ای باشد که در حال نگریستن به فردی است که او را دوست دارد. اگر به جزئیات دیداری به دقت توجه کنید، می توانید چگونگی عملکرد قاب بندی های خاص و تاثیر آن ها در فیلم هایی خاص را در تحلیل خود بازتاب دهید و به بررسی این موضوع بپردازید که قاب بندی ها چگونه پرسش های مشخصی را درباره آن فیلم ها و درونمایه هاشان بر می انگیزند.

معنای مجموعه ای بی انتها از کلوز آپ ها در فیلمی که برای تلویزیون آمریکا ساخته شده(که ممکن است تاکیدی باشد بر اهمیت شخصیت فرد) از معنای آن در یک فیلم هنری اروپایی متفاوت است. (که می تواند نشان دهنده کیفیت ناشناخته ای از سیمای انسانی باشد(

برای تمرین می توانید بخشی از فیلم You Do Not Know Jack(توجک را نمی شناسی) را در زیر ببینید و روی کاغذ برای خود یادداشت کنید که از دیدن قاب های اکستریم کلوز آپ در این صحنه چه حسی داشتید؟ این فیلم پیرامون زندگی دکتر جک کورکیان پزشک آمریکایی-ارمنی است. این پزشک در حدود ۱۳۰ بیمار را با درخواست خودشان کشته است. به چنین شیوه ای از مرگ که بیمار با درخواست خود کشته می شود، اتانازی می گویند. پس از نوشتن احساستان سعی کنید با کمی تغییر، نوشتارتان را در قالب نقد بیان کنید.

فیلم ۲ – نماهای اکستریم کلوز آپ در فیلم «توجک را نمی شناسی»

نکته ای که باید آموخت کاملا آشکار است :جزئیات تکنیکی را به سادگی توصیف نکنید و انتظار داشته باشید که هر کدام برای خود دارای توضیح مشخصی باشند. به بیان دقیق تر بگذارید در جهت بیان ایده های مربوط به روش های گوناگون عملکرد قاب ها، زاویه دید و معنای آن ها در فیلم های خاص، فرهنگ های خاص و زمان های خاص عمل کنند.

نگارش تحلیل فیلم | درس یازدهم: اصطلاحات تحلیل فیلم (تدوین ۱)

در درس قبلی با اصطلاحات بیشتری در مورد قاب آشنا شدیم. «نمای تعقیبی»، «های انگل – لو انگل»و « پن و تیلت» را دریافتیم. آموختیم که جزئیات تصویربرداری و قاب بندی در تحلیل بسیار موثرند و باید به آن ها به دقت توجه کنیم. در این درس می خواهیم با برخی اصطلاحات دیگر تحلیل فیلم با محوریت تدوین آشنا شویم .

در درس قبلی با اصطلاحات بیشتری در مورد قاب آشنا شدیم. «نمای تعقیبی»، «های انگل – لو انگل»و « پن و تیلت» را دریافتیم. آموختیم که جزئیات تصویربرداری و قاب بندی در تحلیل بسیار موثرند و باید به آن ها به دقت توجه کنیم. در این درس می خواهیم با برخی اصطلاحات دیگر تحلیل فیلم با محوریت تدوین آشنا شویم.

تصویر تدوین شده

تدوین به زبان ساده، متصل کردن دو نمای مختلف است (در فیلم های قدیمی تر، محصول به هم چسباندن دو قطعه ی متفاوت از فیلم بود، اما امروزه با درکنار هم قرار دادن دو تصویر دیجیتالی متفاوت انجام می گیرد.) تدوین به طور معمول از چند منطق بسط و گسترش موقعیت تبعیت می کند (مثلاً تصویری از یک یک زن و سپس آینه ای که او به آن نگاه می کند) یا ابزاری است برای بیان نوعی گزاره ی بیانی (مثلاً تصویری از پادشاه مغرور و متکبر و سپس تصویری از یک طاووس). زوجی را که در رستوران هستند در نظر بگیرید: یک لانگ شات آن دو را در رستوران نشان می دهد و در ادامه دوربین برای رسیدن به نمایی کلوزآپ از چهره یکی از آن دو یا هر دو به آرامی، به آنها نزدیک تر می شود. عملی که درواقع تصحیح قاب درون نمایی مجرد است. اما اگر بعد از اولین تصویر، دوربین متوقف شود و در موقعیت دیگری قرار گیرد)مثلاً در سوی دیگر رستوران مستقر شود و نمایی از زاویه ی پایین را ثبت کند) آن نمای لانگ شات تصحیح قاب شده، اکنون در قالب دو نمای مختلف، تدوین شده است. فاصله ی میان دو تصویر کات یا برش نام دارد.

مدت زمانی که یک نما بر روی پرده باقی می ماند متغیر است و ضرباهنگ تدوین یا ریتم را به وجود می آورد. از آنجا که ریتم در تدوین امری نسبی است، باید این نکته را مدنظر داشت که چرا و چگونه یک فیلم یا بخشی از آن با توجه به یک ضرباهنگ مشخص تدوین شده است. ما از تدوین یک صحنه ی تعقیب و گریز انتظار ریتمی سریع داریم (با شمار زیادی از کات های سریع و نماهای کوتاه)، اما چنین صحنه ای برای اینکه به نحوی کمیک، ما را از انتظاراتمان درباره ی تدوین آگاه سازد، می توانست با کات های کم و ریتم خیلی کند هم تدوین شود. برای تمرین، مدت زمانی را که یک تصویر از فیلم روی پرده می ماند به دقت بررسی کنید و سپس به این مسئله فکر کنید که چرا فیلمساز در آن موقع خاص به تصویر یا زاویه ای دیگر برش می زند. آیا کارگردان اغلب از برداشت های طولانی استفاده می کند؛ یعنی نماهایی که بر روی یک صحنه یا یک شیء برای مدت زمانی بسیار طولانی باقی می مانند؟

فیلم ۱ – ضرباهنگ سریع و ریتم تند در فیلم سریع و خشن ۷

تدوین در معنای وسیع تر به چگونگی ایجاد نماها در قالب بخش های بزرگ تر و در واقع، واحدهای معنایی بزرگتر در فیلم اشاره دارد، بنابراین مجموعه ای از نماها می توانند به هدف ایجاد یک صحنه ی خاص و کنشی که معمولاً به یک مکان و زمان محدود می شود، به دقت، در کنار هم قرار گیرند.

وقتی مجموعه ای از نماها به گونه ای چشم گیر و قابل توجه، کنش بیشتری را در بازه ی زمانی گسترده تر و در بیش از یک یک موقعیت مکانی توصیف کنند، آمیزه ای یکپارچه از نماها یا صحنه ها حاصل می شود که سکانس نام دارد. به عنوان ادامه ی تمرین قبلی، بررسی کنید که آیا می توانید بخش هایی از یک فیلم را مشخص کنید که نشان می دهد نماها چگونه می توانند در قالب روابطی پیچیده تدوین شوند و صحنه و سکانس های یکپارچه ای را به وجود آورند.

اغلب ما کمتر با نگرشی آگاهانه به تدوین توجه می کنیم، به این دلیل که با شیوه ی تدوین تداومی یا تداوم بخش در سینمای کلاسیک کاملا آشنا هستیم و از آن لذت می بریم. این شیوه به تدوین پنهان نیز معروف است، زیرا فیلمساز نمی خواهد تدوین موجب انحراف و آشفتگی در مسیرداستان شود و بنابراین از آن گونه برش ها و انتقال های میان تصاویر، که بیش از اندازه آشکارند، اجتناب می کند. فیلمساز تلاش می کند تا با استفاده از ابزار گوناگون، تدوین را از چشم ما مخفی کند تا فیلم را در قالب یک تصویر مستمر، بی وقفه و متداوم تماشا کنیم.

فیلم ۲ – نمای معرف، کات و تدوین تداومی در فیلم زندگی خصوصی

تدوین تداومی هنوز هم به چند تکنیک ماهرانه در اجرا تکیه دارد؛ تکنیک هایی که وقتی مورد تحلیل قرار می گیرند، نکات مهمی را در مورد داستان و شخصیت ها آشکار می کنند. برای مثال نماهای معرف، نماهای آغازکننده ی یک صحنه یا سکانس هستند که آشکارا به عنوان شیوه ای برای تثبیت موقعیت صحنه، پیش از تقسیم سکانس به نماهای جزئی تر، در مکانی معین عمل می کنند. الگوی نما / نمای عکس هم بخشی اساسی در تدوین تداومی است. به کمک این تکنیک، بده بستان میان دو شخصیت (یا یک شخصیت و یک شیء) به گونه ای تدوین می شود که منطقی و طبیعی به نظر برسد. در این شیوه، از نمایی از یک شخص (که مثلاً در حال نگاه کردن یا صحبت کردن است) به نمایی از شخص یا شیئی دیگر که مخاطب او قرار گرفته، برش زده می شود.

نگارش تحلیل فیلم | درس دوازدهم: اصطلاحات تحلیل فیلم (تدوین ۲)

علاوه بر تشخیص تکنیک های تدوین تداومی، باید این را بیاموزید که تشخیص داده، درک کرده و تحلیل کنید که فیلم ها چگونه انتظارات و توقعات شما در مورد تدوین تداومی را به چالش کشیده و تضعیف می کنند .

تدوین تداومی علاوه بر موارد ذکر شده در درس قبلی می تواند از روش های قابل توجه و قراردادی ای هم که بیشتر در فیلم های قدیمی به کار می رفتند بهره گیرد. این تکنیک ها عبارتند از:

- فید-این یا فید-اوت :ظهور یا محو تدریجی تصویر تکنیکی است که توسط آن تصویر به طور تدریجی، روشن یا تاریک می شود و در نتیجه تصویر مورد نظر، آشکار یا محو می شود.
- آیریس-این یا آیریس-اوت :با استفاده از این شیوه تصویر جدید به صورت یک دایره ی درحال گسترش در مرکز تصویر پیشین به نمایش درمی آید، یا تصویر قبلی به صورت یک دایره ی در حال کوچک شدن درون تصویر جدید محو می شود.
- وایپ :در این تکنیک موسوم به روبش، خطی در امتداد محور عمودی تصویر حرکت کرده، نمای حاضر را تدریجاً پاک می کند، و نمای دیگری را می نمایاند.
- دیزالو یا برهم نمایی: شیوه ای است که در آن نمای جدید به طور تدریجی بر روی نمای قبلی که درحال رنگ باختن است، ظاهر می شود.

فیلم ۱ – محو تدریجی(فیداوت) در بخشی از فیلم قهوه تلخ

وقتی این تکنیک ها در فیلمی استفاده می شود از خود بپرسید که هدف از کاربرد آن چیست؟ کارکرد آن ها در فیلم های قدیمی ایجاد گذارهای منطقی از یک مکان و زمان به مکان و زمانی دیگر بود .فید می تواند به معنای "کمی بعد در همان روز" باشد، مثل نمایی از آشپزخانه که پیش تر هنگام صبح دیده ایم، این بارهنگام بعدازظهر شاهد آن هستیم؛ وایپ می تواند مبین مفهوم "در بخش دیگری از شهر" باشد. وقتی فیلمی قدیمی را تماشا می کنید، این پرسش را مطرح کنید که آیا یک تکنیک خاص برای ایجاد نوعی پیوستگی خاص در حوادث فیلم استفاده می شود(مثلاً وایپ مکان هایی مختلف را به هم پیوند می دهد) و تکنیکی دیگر برای موقعیت های دیگر (دیزالو معرف تغییرات زمانی است). زمانی که فیلم های امروزی را می بینید، این سؤال را پیش روی خود قرار دهید که چرا تدوینگر چنین ابزار قدیمی ای را برای ایجاد حس تداوم برگزیده است.

علاوه بر تشخیص تکنیک های تدوین تداومی، باید این را بیاموزید که تشخیص داده، درک کرده و تحلیل کنید که فیلم ها چگونه انتظارات و توقعات شما در مورد تدوین تداومی را به چالش کشیده و تضعیف می کنند. به خصوص وقتی به فیلم های معاصر می پردازید کار خود را با بررسی دقیق این نکته آغاز کنید که فیلم چه زمانی معیارهای پذیرفته شده ی تدوین تداومی را برهم می زند و در ادامه پرسش هایی از این جنس را مطرح کنید:

- چرا تعداد نماهای معرف در یک فیلم خاص این اندازه کم است؟ آیا به این دلیل که صحنه ای خاص با نمای کلوزآپ شخصیت یا نمایی از فضای درون اتاقی ناشناخته آغاز می شود، اظهارنظر در مورد محل وقوع کنش را دشوار می نماید؟ آیا این سردرگمی ربطی به مضامین فیلم دارد؟
- چرا گسست در تداوم زمانی فیلم با چنین شیوه ی گیج کننده و ابهام برانگیزی حاصل می شود؟ آیا در تدوین از تعدادی جامپ کات استفاده شده؛ تکنیکی که در آن حس یک نمای متداوم ناگهان برهم زده شده، و تصویر پرشی دارد به سوی شخصیت های جدید، یا پس زمینه ای دیگر؟

در زمان بررسی استراتژی های قدیمی و جدید تدوین و روابط میان نماها، کار خود را با چند رهنمون کلی درباره ی آنچه در جست و جویش هستید آغاز کنید، اما آن ها را با هدف ارتباط با اشکال و کاربردهای ویژه و مشخص در هر فیلم به کار گیرید.

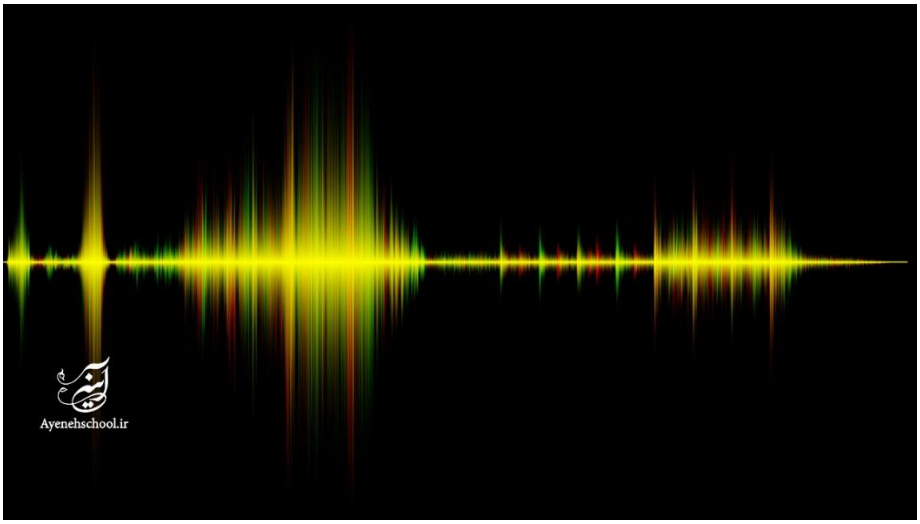
اول، به بررسی این مسئله بپردازید که تدوین نماها چگونه روابط مشخصی میان اشیاء و کنش ها به وجود می آورد، و آیا تدوین روابط یا تقابل هایی میان مردم، اشیاء و کنش های به نمایش درآمده را می نمایاند؟ در فیلم ادیسه ی فضایی، تکه استخوانی توسط میمونی ماقبل تاریخ به هوا پرتاب شده، تبدیل به تصویر یک فضاپیما می شود .این کنش انطباقی مشهور دوتصویری که در کنار یکدیگر و در قالب کنش ها یا حرکت های مشابه تدوین شده اند، تجلی هزاران سال پیشرفت زندگی بشر است که او را به سوی خشونت، سلطه بر مردم و فتح قلمروهای تازه سوق داده است.

فیلم۲- کنش انطباقی در بخشی از فیلم ادیسه فضایی

دوم، عادت کنید که به روابط انتزاعی میان تصاویر بیشتر توجه کنید. تمرین دشوارتری است اما این جنبه های بیشتر انتزاعی در تدوین، می تواند به هدف ایجاد تأثیراتی مشخص به گونه ای استادانه به کار گرفته شود. هنگامی که نماها در کنار هم قرار می گیرند، آیا جهت و حرکت شخصیت ها و اشکال در تصاویر مختلف حاکی از سازگاری و هماهنگی است و برای مثال، نوعی نیروی احساسی و دیداری ایجاد می کند که در یک جهت مشخص و واحد در حرکت است؟

به خاطر داشته باشید که این الگو های ساختاری به خودی خود معنایی مطلق و قطعی ندارند و تکامل آنها در طول تاریخ سینما، بی ارتباط به دیگر مسائل و خاستگاه های تاریخی نیست. گرچه تدوین می تواند به عنوان شیوه ی ساختاری سازماندهی تصاویر در محدوده ی زمان و فضا قلمداد شود، توجه داشته باشید که تدوین چیزی بیش از یک موضوع تکنیکی یا فرمال صرف برای بحث است. به فرایند تدوین به نگاهی دقیق و موشکافانه بنگرید و اجازه دهید شما را به سوی تفکر بیشتر درباره ی معنای فیلم، و شیوه ی انتقال آن معنا راهنمایی کند.

نگارش تحلیل فیلم | درس سیزدهم: اصطلاحات تحلیل فیلم (صدا)



بسیاری از افرادی که به تماشای فیلم ها می روند به صدای فیلم ها گوش می دهند، اما در اکثر موارد شنیدن را یاد نگرفته اند. به لحاظ نظری، صدا هم می تواند مانند تصاویر و به همان پیچیدگی و هوشمندی، در فیلم به کار رود .باید یاد بگیریم که برای تحلیل فیلم به تمام صداهای فیلم به دقت گوش دهیم .

بسیاری از افرادی که به تماشای فیلم ها می روند به صدای فیلم ها گوش می دهند، اما در اکثر موارد شنیدن را یاد نگرفته اند. معنای این عدم درک عمومی و رایج برای تحلیل گران تازه وارد و کنجکاو سینما این است که بسیاری از موضوعات و مسائل مرتبط با صدای فیلم مدت زمان زیادی نیست که مورد بحث قرار گرفته اند و منتظر گوش های خوبی هستند که آن ها را دریابند. اگر تحلیلگرانی که به موسیقی و صدا علاقه مندند، علاقه ی خود را باتوجه به یک فیلم یا مجموعه ای از فیلم های خاص هدایت کنند و تمرکز بخشند، دست مایه هایی بدیع و برانگیزاننده ای برای پرداختن، پیش روی خود خواهند دید.

به لحاظ نظری، صدا هم می تواند مانند تصاویر و به همان پیچیدگی و هوشمندی، در فیلم به کار رود و تدوین شود. بی شک صدا در سینما ابعاد و کاربردهای بسیاری دارد. صدا می تواند با توجه به ویژگی هایی چون زیر و بمی، بلندی و کوتاهی یا طنین، توصیف شود. صدا می تواند به دو صورت در فیلم حضور یابد؛ یا به صورت صدای مستقیم (که حین فیلمبرداری ضبط می شود) و یا به صورت صدای پس از دوبله (صدا و دیالوگی که بعداً در استودیو اضافه می شود). صدای فیلم می تواند شکل گفتار، موسیقی یا صدای محیط (غرش طوفان یا صدای گوش خراش برخورد یک اتوموبیل با یک مانع) را به خود بگیرد. همه ی این صداها می توانند به صورت طبیعی یا مصنوعی تولید می شوند. صدای فیلم می تواند روابط بیشماری با تصویر و روایت برقرار سازد: در رایج ترین شکل آن، منبع صدا می تواند سوژه یا کنش اصلی درون تصویر باشد، مثل صدای درون پرده یا صدای همزمان(همگاه)، یا اینکه مربوط به فضای خارج از قاب بوده درقالب صدای بیرون پرده یا صدای غیر همزمان(ناهمگاه) حضور داشته باشد. صدا چه مربوط به تصویر درون پرده باشد، یا فضای خارج از آن، منبع صدای داستانی در دنیای روایت فیلم جای دارد(مثل وقتی که شخصیت ناگهان شروع به آواز خواندن می کند)؛ درحالی که صدای غیر داستانی سرچشمه ای خارج از جهان روایت فیلم دارد (مثل یک

موسیقی ارکسترال به عنوان صدای پس زمینه درطول یک صحنه ی رمانتیک). صدا حتی می تواند پیش از یک تصویر، یا در ادامه ی آن بیاید و مانند یک پل آوایی به آن متصل شود.

فیلم ۱ – صدای محیط (آمبیانس) در بخشی از فیلمThe Hurt Locker

استفاده از اصطلاحات و واژگان دقیق و مناسب، همان طور که موجب تقویت تحلیل جزئیات دیداری فیلم می شود، همواره کیفیت تحلیل صدای فیلم را هم ارتقا می بخشد. برخی از اصطلاحات تکنیکی مفید برای بحث در مورد صدای فیلم از این قرارند:

تداوم صدا :هماهنگی (میکس) و تنظیم صدا برای ایجاد انسجام در حال و هوا و فضای یک صحنه یا سکانس

مونتاژ صدا :ترکیب کردن قطعات مختلف صوتی برای ایجاد گسستگی و روابط دور از انتظار میان صداها

صدای محیط)آمبیانس :(صداها و موسیقی جاری در پس زمینه و محیط صحنه ای که کنش وگفتار اصلی را دربرگرفته است

گفتار هم پوشانی کننده یا اورلپینگ :میکس همزمان و تداخل یا هم پوشانی گفتار شخصیت ها

صدای خاموش :به لحظه ای اشاره دارد که شخص سخنگو بر پرده دیده شده یا دیده خواهد شد، اما در آن زمان صدایی شنیده نمی شود.

گفتار خارج از تصویر)نریشن :(صدای راوی یا مفسر که معمولاً بخشی از داستان یا روایت نیست و توسط شخصیت ها شنیده نمی شود. در آثار مستند مرسوم، چنین صدای فراگیری را اغلب به نام "صدای دانای کل" می شناسند.

اشاره های روایی :کاربرد صدا یا قطعه ای موسیقی برای تأیید و حمایت یک لحظه یا موتیف در داستان. مثل یک موتیف ویولن نوازی رمانتیک، زمانی که دو شخصیت یکدیگر را می بینند. هنگامی که نشانه ها ناگهانی . به شکلی خاص تأثیرگذار باشند، گاهی ار آن ها به عنوان محرک یا برانگیزاننده نیز یاد می شود.

برای تحلیل صدا در بدو امر، باید بیاموزیم که به صدا توجه کنیم و در واقع آن را بشنویم. این به معنای آن نیست که کارکردهای آشکارتر یا دراماتیک صدا در فیلم نمی تواند الهام بخش تحلیل هایی خوب باشد. آن ها قطعاً می توانند ثمربخش باشند، اما از آنجا که یک تحلیل خوب تفکری متمایز، دقیق و شهودی را آشکار می کند، باید بیشتر تمرکز و توجه خود را به چیزی معطوف کند که درحالت عادی و به احتمال زیاد از گستره ی درک تماشاگر یا شنونده ای معمولی پنهان می ماند.

فیلم ۲ – بخشی از فیلم Gravity برنده جایزه بهترین صداگذاری در جایزه اسکار

نویسنده ای که قصد تحلیل صدای فیلم را دارد می تواند با مطرح کردن پرسش هایی صریح و مشخص کار خود را آغاز کند:

- چه ارتباطی میان صدا با تصویر در صحنه ها یا سکانس هایی خاص وجود دارد؟ پاسخ این سؤال تا چه اندازه در آشکارساختن اهداف، دستاوردها یا حتی ناکامی های صدا در فیلم مؤثر است؟
- آیا صدا با هدف مرتبط کردن تصاویرف به کار رفته یا اینکه نقشی قراردادی در آغاز و خاتمه ی تصویر دارد؟
- آیا صدا درطول فیلم اهمیتی بیش از تصویر یافته؟ دلیل این استراتژی غیرعادی چیست؟
- آیا قطعات موسیقایی در فیلمی موزیکال رابطه ای ویژه با ساختار روایی دارند(مثلاً وقتی به کار می روند که شخصیت ها نیاز دارند به دنیای فانتزی و رویاپردازی پناه ببرند)؟
- چرا در برخی فیلم های متأخر، گفت و گوی شخصیت ها هم پ.شانی می شود، یا زمزمه گونه به نظر می رسد و درنتیجه فهم شخصیت ها را دشوار می کند؟ آیا گفتار به غیر از کمک به نقل داستان اهداف دیگری را هم برآورده می سازد؟
- سکوت در فیلم چه نقشی دارد؟
- آیا موتیف های آوایی که شاخصه ی کنش ها یا شخصیت ها محسوب شوند در فیلم وجود دارند؟
- آیا ریتم صدا در جهت تقابل با ضرباهنگ تدوین عمل می کند، یا در راستای تأیید آن؟
- اگر مجبور باشید سه سکانس کلیدی به لحاظ صدا در فیلم برگزینید، کدام سکانس ها را انتخاب میکنید و به چه دلیل؟

پرسش های ارائه شده تنها نمونه ای از جست و جوهای گسترده ای است که صدای فیلم و فیلم های خاص می تواند برانگیزد. به تمام صداهای فیلم به دقت گوش دهید و در تحلیل خود ذهنی کنجکاو و تیزبین داشته باشد.

نگارش تحلیل فیلم | درس چهاردهم: شش رویکرد برای نوشتن درباره فیلم

حتی وقتی تنها به تحلیل یک فیلم می پردازید شناخت درست نسبت به رویکرد تحلیلی ای که در پیش گرفته اید مهم و سودمند خواهد بود، چرا که این شناخت به شما کمک می کند تا محدودیت های آن، نیازهای مخاطبان و اهداف تحلیل خود را تشخیص دهید .

ممکن است دو تحلیلگر هر دو علاقمند به تحلیل تصویربرداری و قاب بندی فیلم مرهم ساخته علیرضا داوود نژاد باشند، اما از روش های متفاوتی برای تمرکز بر بحث خود استفاده کنند. یکی با رویکردی مولف گرا نوع دوربین روی دست او را به صورت تطبیقی بررسی کرده و با دوربین روی دست اصغر فرهادی در درباره الی مقایسه کند و دیگری با در پیش گرفتن رویکردی فرمالیستی (ساختارگرایانه) انواع مختلف تصویربرداری سوژه محور فیلم را تحلیل کند و به تحلیل ساختاری دوربین روی دست در فیلم مرهم بپردازد. به همین صورت وقتی منتقدان به بحث درباره تفکرات و مفاهیم سیاسی در آثار حاتمی کیا می پردازند، از رویکرد ایدئولوژی محور بهره می برند که بر اساس این اعتقاد استوار است که فیلم ها می توانند با ایدئولوژی و عقاید سیاسی فیلمساز ارتباط داشته باشند.

آگاهی از این شیوه ها و رویکردها در نقد و تحلیل فیلم به طور ضمنی هدفی را در نوشته شما آشکار می کند که به لحاظ نظری در مقایسه با هدفی که بسیاری از نویسندگان توانمند دارند (یا حتی آرزو دارند که داشته باشند) پرمایه تر می نماید. حتی وقتی تنها به تحلیل یک فیلم می پردازید شناخت درست نسبت به رویکرد تحلیلی ای که در پیش گرفته اید مهم و سودمند خواهد بود، چرا که این شناخت به شما کمک می کند تا محدودیت های آن، نیازهای مخاطبان و اهداف تحلیل خود را تشخیص دهید.

در حالی که به موضوع تحلیل خود مثلا تکنیک تدوین فکر می کنید و شکل بخشیدن به آن را آغاز می کنید، به فرضیه هایی هم بیندیشید که اساس رویکرد شما را تشکیل می دهند: آیا دلیل علاقمندی شما به یک تکنیک خاص، مثل

تدوین موازی، این است که یک کارگردان همیشه از آن استفاده می کند؟ آیا علاقمند به بررسی مجموعه ای از تصاویر هستید، به این دلیل که فیلم را به موضوعات فرهنگی و نگاهی جامعه شناسانه مرتبط می سازند؟ آیا قصد دارید بر چگونگی استفاده از یک تکنیک تمرکز کنید، مثلا مونتاژ آیزنشتاین که شیوه تدوین مرسوم در سال های پیش از خود را به چالش کشید و تغییری مهم در ساختار فیلم ارائه کرد؟ اینکه چه رویکردی را مناسب می دانید مهم نیست؛ در هر صورت بر اهداف و محدودیت هایتان واقف خواهید شد، به شرط آنکه درک درستی از موضوعات کلان تر بحث خود داشته باشید. مثلا وقتی که دو فیلم یا بخش هایی از فیلم ها را مقایسه می کنید، تصمیم گیری در مورد زبان و اصطلاحات مربوط به آن مقایسه – تاریخی، ساختارگرا و غیره – می تواند گامی مهم به سوی نظم بخشیدن و سامان دهی آن قیاس باشد.

مطالبی که در درس های بعدی می آید مقدمه ای است درباره شش شیوه یا رویکرد عمده که برای نوشتن درباره فیلم به کار می رود؛ مقدمه ای که سعی ندارد پیچیدگی های هر شیوه را بررسی کند یا روش های همپوشانی دو یا تعداد بیشتری رویکرد در یک تحلیل را بنمایاند، بلکه بر آن است با ترسیم خطوطی کلی و ارائه نمونه، به شما کمک کند رویکردهایی را تشخیص دهید که می توانند نوشتن شما درباره فیلم را هدایت کرده و این مسئله را برای شما قابل فهم سازند که یک روش خاص چگونه می تواند مطالب و اطلاعات را به کار گیرد و به آن ها نظم بخشد. این شش رویکرد که در درس های بعدی به آن ها خواهیم پرداخت عبارتند از:

تاریخ سینما

سینمای ملی

سینمای ژانر

مولف گرایی

انواع فرمالیسم

ایدئولوژی

نگارش تحلیل فیلم | درس پانزدهم :تحلیل فیلم با رویکرد تاریخی

به طور کلی، نویسنده ای که از این شیوه استفاده می کند، فیلم ها را با توجه به جایگاه آن ها در محدوده ی بافتی تاریخی و با تمرکز بر پیشرفت های تاریخی، نظم می بخشد و ارزیابی می کند .

تاریخ سینما

رویکرد تاریخی از متداول ترین روش هایی است که در نقد فیلم به کار می رود. میزان تأکید یا حساسیت موضوعی در این رویکرد می تواند درجات مختلفی داشته باشد اما به طور کلی، نویسنده ای که از این شیوه استفاده می کند، فیلم ها را با توجه به جایگاه آن ها در محدوده ی بافتی تاریخی و با تمرکز بر پیشرفت های تاریخی، نظم می بخشد و ارزیابی می کند. چنین رویکردی در صدد کشف و شناسایی روابطی است مثل:

-روابط تاریخی ای که میان خود فیلم ها وجود دارد؛ مانند زمانی که نویسنده، کاربرد چیدمان وسایل صحنه در فیلمی از دهه ی ۱۹۷۰و اثری متعلق به سینمای جدید را مقایسه می کند و این دو را در مقابل یکدیگر قرار می دهد.

-روابط فیلم ها با شرایط تولید آن ها که به نویسنده امکان می دهد این موضوع را مورد بررسی قرار دهد که تأثیر گسترده ی فناوری دیجیتال چگونه شیوه ی ساخت و تماشای فیلم ها را در دنیای امروز تغییر داده است.

-روابط فیلم ها با میزان پذیرش و مقبولیت آن ها از سوی مخاطب که این موضوع را مورد واکاوی قرار می دهد که ظهور تلویزیون در دهه ی ۱۹۵۰، چگونه انتظارات مخاطبان سینما را در آن زمان تغییر داد.

گرچه شیوه هایی وجود دارد که از طریق آن ها می توان بدون تأکید بر موضوعات تاریخی، درباره ی فیلم نوشت، اما مقداری شناخت و آگاهی تاریخی، اطلاعات لازم و مفیدی برای بیشتر تحلیل های سینمایی فراهم می آورد. موضوعات اصلی بسیاری از تحلیل های تاریخی جالب، آموزنده و آگاهی بخش، ربط چندانی به تحلیل فیلم هایی خاص ندارند؛ در عوض، تقریباً و منحصراً بر واقعیت ها و پیچیدگی های تاریخی ای –مثل بحران اقتصادی یا فشارهای سیاسی مستتر در یک نمونه ی سانسور– تمرکز می کنند که در آنچه مخاطب بر پرده می بیند، تنها نمودی غیر مستقیم دارد.

زمانی که از رویکرد تاریخی برای کمک به تبیین یک فیلم بهره می برید، از این فرض آگاه باشید که هر فیلم خاصی، حتی یک مستند، تصویر بی واسطه ای از یک جامعه و یک دوره ی تاریخی ارائه می دهد .بی شک، فیلم محمد رسول الله مصطفی عقاد در مورد اتفاقات ابتدای اسلام، حرف های زیادی برای گفتن دارد، اما آنچه که فیلم به ما می گوید با پرسش های تاریخی در مورد سبک و مخاطب مورد نظر فیلم ارتباط تنگاتنگی دارد. تاریخ ابزار ظریف و حساسی است؛ پس با نهایت دقت، موشکافی و نکته سنجی از آن استفاده کنید. رابرت آلن و داگلاس گومری در کتاب تاریخ سینما: نظریه و عملکرد، اشاره می کنند که « پرداختن به تاریخ نیازمند قضاوت است و نه بازگویی و انتقال صرف واقعیت ها.»

اگر تصمیم دارید رویکردی تاریخی را در تحلیل خود به کار برید، درباره ی نقشی که تاریخ در بحث شما خواهد داشت، پرسش های خاصی پیش روی خود قرار دهید:

- آیا اطلاعات تاریخی ای که به کار می برید، اطلاعات پس زمینه ای مطالعات شماست، یا اطلاعات مقدماتی؟
- آیا دغدغه ی شما این است که رخدادهای تاریخی مشخص، چرا و چگونه به این شکل در فیلم معرفی می شوند؟ آیا زمینه چینی تاریخی به توضیح مانور های تکنیکی یا روایت در فیلم کمک می کند؟
- آیا فیلم مورد نظر، درتاریخ، جایگاه برجسته ای دارد، یا این که تنها بخشی از یک روند تاریخی است؟ آیا هدف بحث شما تشریح آن جایگاه در تاریخ است؟
- در بحث شما چه چیزی بیشترین اهمیت را دارد: وقایع تاریخی ای که در پس زمینه ی تولید فیلم قرار دارند، چگونگی واکنش مخاطبانی که پس از دیگری به تماشای فیلم می نشینند، یا هر دو؟ مهم نیست موضوع ویژه ی شما چه باشد، از خود بپرسید کدام بخش از تاریخ می توانسته در آن نقش ایفا کند.

نگارش تحلیل فیلم | درس شانزدهم: تحلیل فیلم با رویکرد ملی

اگر موضوعات تاریخی معمولاً تا حدی در فیلم ها نقش دارند، یک شیوه ی مهم (و مرتبط) دیگر برای بحث در مورد آن ها، پرداختن به جنبه ی هویت ملی و فرهنگی شان است. پیش فرض این رویکرد بر این است که فرهنگ سینما با میزان مشخصی از فردیت انسان ها تکامل می یابد .

سینمای ملی

اگر موضوعات تاریخی معمولاً تا حدی در فیلم ها نقش دارند، یک شیوه ی مهم (و مرتبط) دیگر برای بحث در مورد آن ها، پرداختن به جنبه ی هویت ملی و فرهنگی شان است. پیش فرض این رویکرد بر این است که فرهنگ سینما با میزان مشخصی از فردیت انسان ها تکامل می یابد. لذا مثلا برای درک پیچیدگی های فیلم «کریمر علیه کریمر» تحلیلگر در ابتدا باید آن را در حال و هوای فرهنگی، اجتماعی و هنری دهه ۸۰ جامعه آمریکا که دقیقا در حال و هوای انقلاب جنسی است بررسی کند. یا مثلا برای تحلیل یک فیلم ترکی باید اطلاعاتی در مورد فرهنگ و جامعه ترکیه کسب کرد. بر طبق این رویکرد، روش های مشاهده ی جهان و شیوه های تصویر شدن آن در سینما در هر فرهنگ و کشوری متفاوت است و اگر می خواهیم بدانیم که فیلم درباره ی چیست، درک و فهم شرایط فرهنگی ای که آن را دربرگرفته ضرورت می یابد.

فیلم ۱- توجه به شرایط فرهنگی اجتماعی در نقد فیلم (بخشی از فیلم کرامر علیه کرامر)

از آن جا که در بسیاری از سریال های کره ای بسیاری از درونمایه ها و فرمول های سینمای حماسی به کار می رود، به احتمال زیاد تماشاگر ایرانی وقتی می خواهد سریال های کره ای را تماشا کند زیاد مشکل نخواهد داشت. چرا که سریال های حماسی کره ای بی شباهت به سریال های حماسی ایرانی نیست و برای بیننده تا حد خوبی آشناست. اما یک تحلیلگر ایرانی بدون راهنمایی و داشتن مقداری شناخت نسبت به پس زمینه فرهنگی جامعه ی ژاپن ممکن است در برخورد با آثار کنجی میزوگوچی یا می کی یو ناروسه آن ها را بسیار مبهم، ناشناخته یا عجیب بیابد.

وقتی نویسنده تصمیم به بحث در مورد یک فیلم یا مجموعه ای از فیلم های فرهنگی خارجی می گیرد، احتمالاً با ذهنی باز و بی طرفانه، وجه تمایز این آثار با نمونه های مشابه که برای او آشناست را مورد پرسش قرار می دهد(در عین حال این کار به طور ضمنی به معنای آن است که نویسنده معنا و مفهوم آنچه در دوره مورد نظر در سینمای ایران ویژه و خاص است را ترسیم خواهد کرد(.

وقتی این فیلم ها در خارج از مرزهای فرهنگی خودشان دیده می شوند، چه تغییری در معنای آن ها حاصل می شود؟ به عنوان یک ایرانی درک شما از فیلم های دهه ۱۹۵۰ سینمای آمریکا به چه روش هایی با درک مخاطب این آثار در آن زمان تفاوت دارد؟ چه نوع جست و جوی فرهنگی به شما امکان درک بهتر درونمایه های فیلم را می دهد؟ آیا باید مطالبی در مورد هنرهای دیگر، سیاست و اقتصاد و صنعت سینمای آن کشور مطالعه کنید؟ تلاش کنید نسبت به ارتباط های میان فرهنگ و سینمایی که مولود آن است سهل انگارانه برخورد نکنید. به خاطر داشته باشید که رویکردی از این جنس می تواند به گونه ای ضمنی – و شاید به اشتباه – بیانگر نوعی یکپارچگی، وحدت یا شباهتی اساسی میان

بسیاری از فیلم های مختلف یک کشور باشد. آیا می توانید نوعی مشابه این یکپارچگی را در سینمای ایران دهه ۶۰ بیابید؟

نگارش تحلیل فیلم | درس هفدهم: تحلیل فیلم با رویکرد ژانر

ژانر واژه ای فرانسوی به معنای نوع یا گونه، مقوله ای است برای طبقه بندی فیلم ها از لحاظ الگوهای مشابه در ساختار و محتوا .

تحلیل فیلم با رویکرد ژانر

ژانر واژه ای فرانسوی به معنای نوع یا گونه، مقوله ای است برای طبقه بندی فیلم ها از لحاظ الگوهای مشابه در ساختار و محتوا. بسیاری از ما به طور تصادفی، این طبقه بندی به کار رفته در مطالعات ژانر را زمان تماشا کردن فیلم ها تجربه می کنیم. در اغلب اوقات، مجموعه ای از درونمایه ها، شخصیت ها، ساختارهای روایی و تکنیک های فیلم برداری مشترک را میان فیلم ها تشخیص می دهیم؛ نقاط اشتراکی که فیلم ها را در قالب گونه هایی چون وسترن، موزیکال، ملودرام، یا علمی_تخیلی به یکدیگر مرتبط می سازد. آثار وسترن، گاوچران ها، فضاهای باز، گسترده و به دور از تمدن و شهرنشینی را به نمایش می گذارند؛ فیلم های علمی تخیلی با ماجراهایی در فضای خارج از زندگی ما، یا تجاوز موجودات فرازمینی به سیاره ی ما سروکار دارند. در فرایند تحلیل، بحث ژانر همیشه یک شیوه ی مؤثر برای آغاز بررسی این موضوع است که یک فیلم چگونه به داستان خود و انتظارات مخاطبانش نظم و سامان می بخشد. اگرچه روش های بسیاری برای گفت و گو درباره ی فیلم می تواند وجود داشته باشد، یکی از مهم ترین آنها، مطالعه ی نحوه ی زیرپا گذاشتن بسیاری از الگوهای قراردادی ژانر و انتظاراتی است که درباره ی آن وجود دارد.

فیلم ۱- بخشی از فیلم – whiplash ژانر درام

در نگارش تحلیل ژانر فیلم، چه کمدی رمانتیک باشد، چه ترسناک، همیشه تفاوت های تاریخی را در ذهن داشته باشید .سعی کنید دریابید که یک ژانر ویژه چه ساختارها، درونمایه ها و تکنیک های سبکی مشترکی به همراه دارد. این گونه ی فیلم، نخستین بار چه زمانی دیده شد؟ آیا می توان برای این ژانر پیشینه ای خارج از حوزه ی تاریخ سینما درنظر گرفت(مثلاً در رمان ها)؟ ژانر مورد نظر در طول تاریخ چه تغییراتی به خود دیده، و چرا؟ آیا داستان فیلمی که

مورد بررسی قرار داده اید، با ژانری که ظاهراً فیلم در آن جای می گیرد تناسبی دارد؟ اگر این گونه نیست، آیا آمیختن و هماهنگی فرمول های کلی در خدمت برآوردن مقصد و هدفی است؟

مهم ترین و برجسته ترین ژانر ها در سینما عبارتند از:

اکشن، ماجراجویانه، درام، وحشت، موزیکال، مستند، علمی-تخیلی، کمدی، فانتزی، تاریخی و...

نگارش تحلیل فیلم | درس هجدهم: تحلیل فیلم با رویکرد مولف گرا

اشاره به عباراتی مثل « فیلمی به کارگردانی استیون اسپیلبرگ» یا »فیلمی از کریستوفر نولان» به خودی خود عملی نقادانه است چرا که به طور ضمنی مبین این حقیقت است که دیدگاه وحدت بخشی که در پس آنچه بر روی پرده می بینید خفته، در واقع دیدگاه کارگردان است .

مولف گرایی

نقد مولف گرا در مطالعات سینمایی امروز یکی از متداول ترین و پذیرفته شده ترین شیوه های تحلیل است که اغلب به طور ناخودآگاه مورد استفاده قرار می گیرد. این شیوه از طریق در کنار هم قرار دادن یک فیلم با یک کارگردان و یا گاهی یک شخصیت محوری دیگر، از قبیل یک ستاره به بازشناسی و بررسی اثر می پردازد. به تعبیری دیگر اشاره به عباراتی مثل » فیلمی به کارگردانی استیون اسپیلبرگ «یا» فیلمی از کریستوفر نولان «به خودی خود عملی نقادانه است چرا که به طور ضمنی مبین این حقیقت است که دیدگاه وحدت بخشی که در پس آنچه بر روی پرده می بینید خفته، در واقع دیدگاه کارگردان است. با ذکر نام کارگردان فیلم در تحلیل، در واقع بیان می کنید که درونمایه و ویژگی های سبکی مشخص و مشترکی وجود دارند که توسط همان فیلمساز، ارتباطی میان فیلم ها برقرار می سازند.

گرچه منتقدان گاهی اوقات بازیگری برجسته یا حتی فیلمنامه نویس را در جایگاه مولف (خالق اثر) می نشانند، ریشه های تاریخی نقد مولف گرا به ادعاهایی درباره خلاقیت و استقلال ادبی باز می گردد که توسط کارگردانان مشخص و

یا در مورد آن ها به کار رفته است.از دهه ۱۹۵۰ این شیوه تبدیل به یک استراتژی استاندارد در فرآیند تحلیل فیلم شده است؛ رویکردی که در آن کارگردان مولفی است که به درک ما از فیلم وحدت می بخشد.

گرچه مولف گرایی اساس بسیاری از مطالعات برجسته است، اما دست کم به دو دلیل باید در مورد به کارگیری آن کمی تامل کرد. نخست اینکه به ندرت پیش می آید کارگردان به معنای واقعی کلمه دارای کنترل و احاطه کاملی باشد که در این نگرش به آن اشاره شده است؛ چرا که ممکن است شخص دیگری به جز کارگردان، از فیلمنامه نویس گرفته تا تدوین گر، در قبال نگاه و منطق فیلم تاثیرگذاری بیشتری داشته باشد. دلیل دیگر اینکه آنچه شخص مولف عرضه می کند، بسته به زمان و مکان متغیر است.

اگر شما به مقایسه تدوین در دو فیلم یک کارگردان می پردازید، باید به روشنی مشخص کنید که در حال استفاده از الگوی مولف هستید و دلایلی برای کاربرد این لفظ برای این کارگردان خاص ذکر کنید .همچنین این پرسش را مطرح کنید که شرایط زمانی یا تاریخی تولید فیلم چگونه وحدت مولف–محوری را که در اثر یافته اید تقویت یا تضعیف می کند. آیا در فیلم هایی که در نظام استودیویی ساخته شدند- مثل آثار جرج کیوکر- تاثیر ساختار این نظام می تواند قابل توجه تر از تاثیر کارگردان باشد؟ یا اینکه فیلمساز تا حد زیادی از استقلال عمل برخوردار است و اگر اینگونه است فیلم از منظر سلطه غالب او چگونه به چشم می آید؟ بارزترین نشانه های تاثیر و کنترل فیلمساز بر فیلم کدامند؟ تدوین؟ ماهیت داستان؟ درونمایه ها؟ موقعیت مکانی و زمانی؟ آیا انتظارات شما درباره فیلم مشروط به شناختی است که از کارگردان دارید؟(مانند وقتی که از فیلمی ساخته حاتمی کیا توقع نمادگرایی زیاد دارید؟) به چه دلیل؟ آثار یک کارگردان در گذر تاریخ چه تغییراتی به خود دیده است؟ و شما چه پاسخی برای آن ها دارید؟ آیا نشانه های ویژه ای از فیلمساز در هر یک از آثارش وجود دارد؛ مثل تصاویر توصیف گرانه ی مخصوص هیچکاک در برخی از فیلم هایش؟

در نهایت به خاطر بسپارید که مطالعات دقیق و پیچیده در خصوص مولف گرایی در ارتباط مستقیم با فیلم ها قرار دارد، نه زندگی خصوصی یا روان شناسی شخص فیلمساز.

در پایان این درس با بررسی بخش هایی از دو فیلم کریستوفر نولان و مقایسه آن ها با یکدیگر تحلیلی ارائه می دهیم که نمونه ای از نقدهای مولف گرا است.

کریستوفر نولان کارگردان سرشناس آمریکایی دو بخش از دو فیلم INCEPTION و INTERSTELLAR کریستوفر نولان را در زیر خواهیم دید. به ترکیب کارگردانی، تدوین و موسیقی، خوب دقت کنید. چگونه کارگردان با استفاده از تدوین موازی و موسیقی بیننده را وادار می کند تا حتی لحظاتی اندک از فیلم فاصله نگیرد و مدام درگیر بماند. چگونه با ترکیب تدوین و موسیقی ریتم هر دو فیلم را حفظ کرده و بینند را به اوج هیجان می رساند در عین اینکه برای دقایق زیادی (حدود ۲۰ تا ۲۵ دقیقه از هر دو فیلم) حس تعلیق، کنجکاوی و در عین حال معماگونه فیلم را به مخاطب القا می کند .قبل از دیدن این دو بخش خوب است بدانید موسیقی هر دو فیلم توسط Hans Zimmer و تدوین هر دو فیلم نیز توسط Lee Smith انجام شده است.

نگارش تحلیل فیلم | درس نوزدهم: تحلیل فیلم با رویکرد ساختاری

عنوان فرمالیسم یا ساختار گرایی، اغلب به گونه ای از تحلیل فیلم اشاره دارد که در ارتباط با موضوع ساختار و سبک یک فیلم یا مرتبط با چگونگی نظم و سامان یافتن عناصری مثل روایت یا میزانسن در یک فیلم است .

عنوان فرمالیسم یا ساختار گرایی، اغلب به گونه ای از تحلیل فیلم اشاره دارد که در ارتباط با موضوع ساختار و سبک یک فیلم یا مرتبط با چگونگی نظم و سامان یافتن عناصری مثل روایت یا میزانسن در یک فیلم است. در اغلب اوقات تحلیلگر بر آن است تا این موضوعات فرمال را در کنار مضامین اصلی فیلم به بحث بگذارد، اما تمرکز عمده یک تحلیل فرمالیستی بر الگوهایی از قبیل آغاز و پایان روایت، تکرارها و تغییرات قابل توجه و پرمعنا در تکنیک های فیلمبرداری، یا ارتباط نماها و سکانس ها با یکدیگر خواهد بود.

اگر بخواهیم به طور دقیق بحث کنیم، تحلیل فرمالیستی بر موضوعاتی تاکید دارد که به طور کامل در کلیت فیلم جای دارند و نه خارج از آن. مثلا تاثیرات متفاوت یک فیلم بر مخاطبان، شرایط تاریخی تولید فیلم یا هر پرسش دیگری که پاسخ آن مستقیما بر روی پرده قابل مشاهده نیست، در این رویکرد تحلیل جایی ندارد. با وجود این، امروزه کمتر تحلیلی را می توان یافت که به طور کامل فرمالیستی باشد؛ معمولا یک چنین رویکردی در کنار رویکردهای دیگری چون مولف گرایی، تاریخ سینما،ژانر و ... قرار می گیرد .پس برای مثال، یک تحلیل فرمالیستی صرف تنها می تواند به ارزیابی وحدت روایی در فیلم او (Her) بپردازد که در آن شخصیت اصلی در کنار سیستم عاملش (سامانتا) مجموعه ای از روابط، کنش ها و واکنش ها را آغاز می کند که پیرنگ را به جلو می رانند. نویسنده ممکن است با دقت، تکرارهای ساختاری یا سبکی در تدوین یا نورپردازی یک فیلم را دنبال کند و در ادامه، به توصیف چگونگی کارکرد آن ها در ارتباط با دیگر عناصر فیلم بپردازد.

یک روش دیگر، انتخاب صحنه یا سکانسی است که به لحاظ دیداری، پیچیده به نظر می رسد و سپس تشریح چگونگی عملکرد و دلیل اهمیت آن در فیلم. در اوایل فیلم هویت بورن (The Bourne Identity)میان بورن و دو پلیس درگیری شدیدی و سریعی رد و بدل می شود که نشان می دهد بورن به صورت ناخودآگاه و غیر ارادی به زبان آلمانی صحبت می کند و در اثر عصبانیت ناگهانی با ضرباتی به پلیس ها هر دو را شدیدا مصدوم می کند؛

یک تحلیل فرمالیستی می تواند توضیح دهد که دوربین چگونه در دفعات متعدد و با سرعت جا به جا می شود. فرقی نمی کند که در حال بررسی یک نمای واحد هستید یا الگویی از تصاویر، از خود بپرسید که جذاب ترین و مهم ترین مسئله درباره ویژگی های فرمال چیست و این خصایص چگونه مطالبی را به داستان و درونمایه های فیلم می افزایند؟ آیا میزانسن است که به نظر اجرای استادانه تری دارد یا به بیان دقیقتر، مجموعه زوایای دوربین؟ اگر تمرکز شما معطوف به یک صحنه یا نمای واحد است، عناصری چون صدا، نورپردازی و جابجایی یا حرکت دوربین چگونه به تفسیر کنش داستانی یا تایید و حمایت آن می پردازند؟ چگونه می توانید ویژگی های فرمال و مضامین فیلم را به یکدیگر مرتبط سازید؟

نگارش تحلیل فیلم | درس بیستم: تحلیل فیلم با رویکرد ایدئولوژیک

وقتی فیلمی مثل چ حاتمی کیا، ۷ shcindlers list یا مستند where to invade next مایکل مور را تماشا می کنیم، احتمال کمی وجود دارد که در فهم پیام های سیاسی متفاوت و موثر در هر یک به بیراهه برویم .

از یک منظر، ایدئولوژی شیوه ای گسترده تر و دقیق تر برای صحبت درباره سیاست است؛ حداقل اگر تعریف ما از سیاست، آن دسته نظریات و عقایدی باشد که زندگی و دیدگاه مان نسبت به جهان را بر پایه ی آن ها بنا می نهیم] و نه سیاست به معنای عملکرد دولت ها در مقابل یکدیگر[. ایدئولوژی می تواند عقیده ای شخصی در باب قداست خانواده باشد یا نظر فردی دیگر باشد درباره مترقی و رو به جلو بودن تمدن.

وقتی فیلمی مثل چ حاتمی کیا، Schindler’s List یا مستند where to invade next مایکل مور را تماشا می کنیم، احتمال کمی وجود دارد که در فهم پیام های سیاسی-اجتماعی متفاوت و موثر در هر یک به بیراهه برویم.

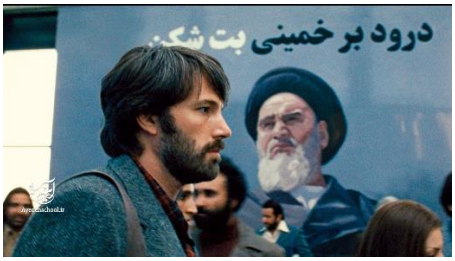
با وجود این می توان فیلم هایی را هم نام برد که پیام هایی نه چندان آشکار درباره ی زندگی و جامعه را به مخاطب منتقل می کنند؛ فیلم هایی مثل جدا افتاده The Departedیا دختری با خالکوبی اژدها (The Girl with a Dragon Tattoo)مثل اکثر فیلم ها، این آثار نیز غالبا خود را به عنوان یک سرگرمی می نمایانند و سازندگان آن .

ها احتمالا از هر نوع ادعا در خصوص وجود دیدگاه های سیاسی و اجتماعی عامدانه در فیلم بیزارند. ولی تعداد زیادی از ما احتمالا می پذیریم که هر یک از این فیلم ها پیام های ایدئولوژیک نسبتا آشکاری درباره فردیت، روابط زناشویی، اهمیت زندگی خانوادگی، نژاد یا تاریخ اروپا دارد. به همین شکل، بسیاری از ما فیلم پدرخوانده را یک فیلم گنگستری مهیج خوش ساخت می دانیم، اما منتقدی که نسبت به ارزش های ایدئولوژیک فیلم دقت به خرج می دهد، به احتمال زیاد در می یابد که آن اجزا بخشی از دیدگاه دیگری است که از گرفتاری های برآمده از سرمایه داری حرف می زند:

فیلم پدرخوانده ۲ آشکارا نشان دهنده ویرانی و یا دست نیافتنی بودن ارزش های بنیادین طبقه بورژواست. دلیل فروپاشی آن ها ناکافی بودن ارزش ها برای هر فرد نیست: روابط خانوادگی، تحرک اجتماعی، نیاز به امنیت، رفاقت های مردانه و حتی ارزش های مذهبی که همگی در ارتباط و مطابق با نیازهای واقعی و دنیوی بشر برای زندگی در اجتماع، عشق، احترام، حمایت و قدرشناسی هستند. دیدگاه کاپولا حاکی از این است که نهادهای اجتماعی ای – خانواده هسته ای(اصطلاحی رایج در جامعه شناسی به معنای خانواده ای که صرفا شامل پدر، مادر و فرزندان می شود و نه دیگر خویشاوندان)، خانواده مافیا، جامعه قومی و کلیسا – که کورلئونه ها با تکیه بر آن ها یک چنین ارزش هایی را فراهم کرده و از آن ها پاسداری می کنند، پیش از ظهور نیروی ویرانگر و بی منطق سرمایه داری تباه می شوند. نیرویی که هدف اصلی اش سود و منفعت طلبی است و جایی برای همدلی و پاسخ دادن به نیازهای انسانی در آن وجود ندارد.

کوپولا چهار لایه پیوند خانوادگی را بنا نهاده، درهم تنیده و در نهایت همه را ویران می کند– خانواده هسته ای، خانواده مافیا، جامعه قومی و کلیسای کاتولیک – او با کنار هم قرار دادن و مقایسه دقیق آن ها نشان می دهد که هر یک از آن ها چگونه در تلاش و پیکاری نافرجام برای ایجاد زمینه های جامعه ای مطلوب و آرمانی هستند. در همه موارد، نیازهای شغلی، تمام جنبه های اجتماعی ای را که در سایه حمایت این مجامع می توانند تامین شوند، فرو می ریزند. فیلم در واقع تلاش بیش از اندازه ای است برای حفظ و حمایت این خانواده ها، تلاشی است که زیر سیطره سلطه شغل، تباه شده و خانواده ها را متلاشی می کند. لایه بیرونی فیلم پدرخوانده ۲ در ارتباط با نگرش مارکس در مورد سطح روابط بشری است؛ نگرشی که بر مبنای آن هیچ شک وجود ندارد که سرمایه داری، حتی در بهترین شکل خود، زندگی بشری و مجامع برآمده از آن را که برای ماندن تقلا می کنند از ریشه بر می کند. بنابراین جامعه بورژوایی که برای دست یافتن به ایده آل های خودساخته اش می جنگد هر چه قدرتش بیشتر باشد، بیشتر در ویرانی و تباهی فرو می رود. بیشترین تجلی این تناقض در جهان گنگسترها به چشم می آید؛ نمونه ای کامل از جهان سرمایه داری آمریکایی در ابعادی کوچکتر.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و یکم: تحلیل فیلم با رویکرد ایدئولوژیک ۲



در نوشته ای انتقادی که به رویکرد ایدئولوژیک تمایل دارد، هر محصول یا اثر فرهنگی، به طور آشکار یا نهان، حامل عقایدی است درباره این که دنیای ما چگونه است، یا به چه صورت باید دیده شود و اینکه مردان و زنان چگونه باید یکدیگر را در آن ببینند

در نوشته ای انتقادی که به رویکرد ایدئولوژیک تمایل دارد، هر محصول یا اثر فرهنگی، به طور آشکار یا نهان، حامل عقایدی است درباره این که دنیای ما چگونه است، یا به چه صورت باید دیده شود و اینکه مردان و زنان چگونه باید یکدیگر را در آن ببینند: لباسی که شما به تن می کنید بیانگر ارزش های اجتماعی است و درست به همین شکل، فیلم هایی که تماشا می کنید انتقال دهنده ارزش های اجتماعی هستند. چه مخالف ارزش های بیان شده در یک فیلم خاص باشیم چه موافق، یک منتقد با رویکرد ایدئولوژیک معتقد است که این آثار نمایانگر دیدگاه هایی پاک و معصومانه از جهان نیستند و ارزش های فردی و اجتماعی به نمایش در آمده در آن ها، هر چند خیلی طبیعی به نظر برسند، نیاز به تحلیلی دقیق دارند. یک نوشته خوب از این جنس معمولا از پرداختن به سیاست تبلیغاتی آشکار فیلمی مثل ۳۰۰ فیلمی که به شکل ساده لوحانه ای ایرانیان را متوحش نشان می دهد، دوری کرده و در مقابل به بررسی مطالعه سیاست های ظریف، هوشمندانه و نه چندان آشکار فیلمی چون آرگو می پردازد که در آن فیلمساز داستان تسخیر سفارت آمریکا در ایران را بازگو می کند.

در ادامه به شش رویکرد دیگری که امروزه جزو مکاتب ایدئولوژیک اصلی در نقد فیلم به شمار می روند، اشاره می شود. هر یک از آنها نه تنها به خود فیلم توجه دارند بلکه ناظر به روش های ساخت آنها و شیوه های درک و فهم شان از سوی مخاطب نیز هستند:

- مطالعات در مورد سلطه و تاثیر هالیوود : بر این موضوع تمرکز دارد که فرمول های سینمای کلاسیک چگونه شیوه های مشاهده جهان را تحت سلطه خود در آورده و گاهی اوقات آن ها را دگرگون می کنند و بر هم می زنند.
- مطالعات فمینیستی: به ارزیابی کیفیت تصاویر مثبت و منفی ارائه شده از زنان در فیلم ها می پردازد. این رویکرد اغلب توجهی ویژه به پیشینه حضور فیلمسازان زن در سینما دارد.
- مطالعات نژادی: به بررسی بازتاب تصویر نژادهای مختلف مثل لاتینی ها، آمریکایی های آفریقایی و آسیایی تبار در آثار سینمایی می پردازد.
- مطالعات طبقاتی: به تحلیل چیدمان اجتماعی و اقتصادی ارائه شده در فیلم می پردازد تا توضیح دهد که قدرت اجتماعی چگونه از طریق فیلم های مشخص و در ساختار آن ها دسته بندی می شود.
- مطالعات پسا استعماری: فیلم ها را از منظری جهانی مورد بررسی قرار می دهد و هدف از آن آشکار ساختن نحوه بازنمایی یا ظهور دیدگاه های بومی در محدوده فرهنگ کشورهایی است که در گذشته تحت سلطه استعمار قرار گرفته اند و به حاشیه رانده شدند(مثل هند)
- نظریه نامتعارف : به بررسی این مسئله می پردازد که روابط عادی اجتماعی، به خصوص از طریق ایجاد مواجهه با ارزش های خانواده و جنسیت چگونه می تواند در قالب فیلم به چالش کشیده یا مختل شود.

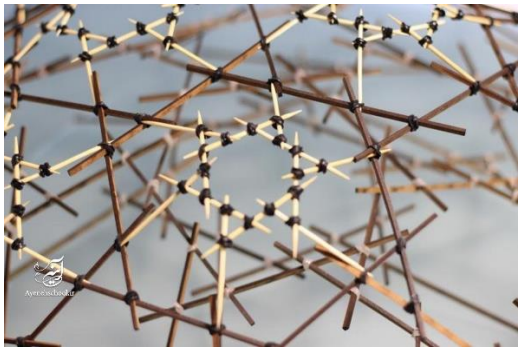
بهترین نمونه های تحلیل ایدئولوژیک فیلم تلاش می کنند تا از محدود کردن مطالب خود به محتوای فیلم دوری گزینند؛ در مقابل، نقد ایدئولوژیک پیچیده، پرسش هایی درباره شخصیت ها، پیرنگ و مطالب دشوارتری در مورد شاکله روایت یا فاصله دوربین نسبت به شخصیت ها را مطرح می کند: برای مثال نکته ایدئولوژیک فیلمی جنگی که در آن، دشمن تنها در دسته های بزرگ و پرجمعیت دیده می شود یا دوربین تصویری مشابه از همه آن ها به نمایش می گذارد چیست؟

حیطه جهان داستان خود و به طور ضمنی چهان ما قصد انتقال چه پیامی یا پیام هایی را دارد؟ چه چیز را به طور آشکار می گوید و چه چیز را در لفافه؟ فیلم در مورد اینکه رابطه مردم با یکدیگر به چه صورت است و چگونه باید باشد چه عقیده ای دارد؟ آیا فردیت در فیلم مهم است یا خانواده؟ آیا فیلم اشاره ای صریح و مستقیم به آن ارزش ها (ارزش های اجتماعی، فردی و خانوادگی) دارد؟ آیا اشاره ای به نتایج و مقتضیاتی که با این ارزش ها بدست می آید یا از دست می رود دارد؟ آیا این ارزش ها به عنوان ارزش هایی بدیهی و طبیعی توصیف می شوند؟ اگر پاسخ مثبت است چرا؟ آیا فیلم اعتقادات مخاطب خود را به چالش می کشد یا به تایید آن ها می پردازد؟ سیاست فیلم و روشی که مخاطب خود را سرگرم می کند چگونه در هم می آمیزند؟

امروزه تحلیل ایدئولوژیک به خصوص در حیطه موضوعات مرتبط با نژاد، جنسیت، شیوه های جدید و جالبی برای تماشای فیلم ها ارائه می کند: سینما، زنان یا قشر اقلیت جامعه را چگونه تصویر می کند؟ فیلم ها چگونه مردمی از یک تیره و رنگ خاص را نادیده می گیرند؟ یا اینکه فیلم ها در نگاه مخاطبانی که خارج از طبقه متوسط قرار دارند چگونه دیده می شوند؟مهمتر از همه اینها رویکردهای ایدئولوژیک از شما می خواهند تا درباره آنچه در حالت عادی به احتمال زیاد بدیهی می پندارید به دیده تردید بنگرید.

هر چه بیشتر درباره فیلم ها مطلب بخوانید و تحلیل کنید، با رویکرد های دیگری نیز برخورد خواهید کرد که می توانند به فهرست رویکردهای اصلی توصیف شده در این فصل افزوده شوند و در خواهید یافت که همه این رویکردها در هم تنیده شده اند و بسته به آنچه می خواهید در مورد فیلم بگویید، می توانند با درجات مختلفی از تاکید به کار روند. تحلیل فیلمی از کریستف کیشلوفسکی مثل فیلم آبی احتمالا ذهن نویسنده را درگیر پرسش هایی می کند درباره جایگاه کیشلوفسکی به عنوان مولف و منزلت او در سینمای لهستان و فرانسه و نیز ویژگی های تاریخی و ساختاری آثارش. بعید به نظر می رسد که یک تحلیل کوتاه یا نیمه بلند امکان پرداختن به این عرصه گسترده را داشته باشد. در نتیجه نباید هیچ وقت، خود را بیش از اندازه به یک رویکرد خاص محدود کنید، ا در استفاده از شیوه های دیگر تحلیل فیلم تردید به خود راه دهید. اما اشراف و شناخت کامل نسبت به این الگوها و آگاه بودن از زمانی که ممکن است آن ها را به کار برید، می تواند به طرز فوق العاده ای در نظم و سامان دادن به رشته افکار و تمرکز بخشیدن به تحلیل تان ارزشمند باشد. آنچه بیش از همه اهمیت دارد شناخت روش های متفاوت نگاه کردن به فیلم ها و تحلیل آن هاست. شناختی که شما را قادر می سازد تا آن روش یا روش هایی را برگزینید که به بهترین نحو ممکن، متناسب با اهداف و علایق شخصی تان است.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و دوم: سبک و ساختار متن تحلیلی



در دروس قبلی شش رویکرد اساسی که می توان در نقد فیلم داشت را بیان کردیم. اما به آنچه که قوت و استحکام متن را در پی دارد نپرداختیم. « سبک و ساختار متن » است که فارغ از هر گونه رویکردی می تواند بازتاب دهنده سطح اطلاعات منتقد و نگرش عمیق او به فیلم باشد .

در دروس قبلی شش رویکرد اساسی را که می توان در نقد فیلم برگزید، بیان کردیم. اما به آنچه که قوت و استحکام متن را در پی دارد نپرداختیم. « سبک و ساختار متن » است که فارغ از هر گونه رویکردی می تواند بازتاب دهنده سطح اطلاعات منتقد و نگرش عمیق او به فیلم باشد. آنچه که به نقد عمق می دهد، محتوای آن را غنی می کند و آن را به تحلیل و آنالیز فیلم تبدیل می کند، »سبک و ساختار متن» است.

سبک و ساختار متن

شاید بزرگ ترین وسوسه و رایج ترین خطری که در نوشتن درباره فیلم وجود دارد این است که دستمایه اولیه مطلب شما حاصل نگاهی ساده انگارانه و سطحی باشد. اگر توصیف و تحلیل آنچه دیده اید، چیزی شبیه به یک گفتگوی خودمانی با دوست یا همکلاسی یا گپی با او بعد از تماشای فیلم باشد، شک نداشته باشید که مطلبی موثر و شسته رفته از آن به دست نمی آید. قرار گرفتن در شرایطی آرام و لذت بخش می تواند نوشته ای خوب و قابل توجه راجع به هر موضوعی را تقویت کند، اما جاذبه ماهیت بی واسطه فیلم نباید شما را از دقت و آمادگی ای که برای نوشتن درباره فیلم سخت به آن نیاز است دور کند. توصیه های این فصل خلاصه ای است از اقدام ها و ابزارهای بی شماری که اساس و زیربنای یک نوشته خوب را تشکیل می دهند. اگر آن ها را بدیهی می دانید بگذارید صرفا به عنوان یادآوری باشند.

تفاوت اجتناب ناپذیری میان طرح کلی یک فیلم و توانایی و مهارت در طرز اجرای عناصر اصلی آن طرح(فوت و فن اجرای اثر) وجود دارد. تحلیل فیلم هم یک چنین چیزی است. در هر دو بیان نهایی عقاید و نظرات شما حاصل می شود و شامل اقدامات و تنظیماتی است که می تواند مفهوم اصلی را تغییر بدهد و یا حتی به اصلاح و ارتقای آن بپردازد. یعنی علاوه بر این موارد نویسنده به همان اندازه که برای اندیشیدن به عقاید و نظرات خود وقت صرف می کند و دقت به خرج می دهد، باید ابزارهای اجرایی کردن آن نظرات را هم – در این مورد اصول نگارشی متنی تاثیرگذار– مورد توجه قرار دهد. همه ما فیلم هایی را دیده ایم که با وجود بن مایه ای فوق العاده و درخشان به دلیل ضعف در تکنیک اجرایی ناموفق بوده اند. تحلیل گران فیلم هم باید مراقب باشند تا اشتباه مشابهی را مرتکب نشوند.

وقتی بیننده ای به تماشای فیلمی می نشیند و با استفاده از رویکردهای گوناگون و دامنه واژگان نقادانه ای که در فصول پیشین بحث شد به بازتاب اندیشه و برداشت شخصی خود می پردازد در واقع فرآیند نگارش حاصل از آن به طور قابل ملاحظه ای آسان تر می شود. اگر فرد با نگاهی روشمند از آن مراحل پیروی کند، بخش زیادی از دل نگرانی های متداول درباره یافتن نظریه ها و بحث ها تقلیل می یابد.

اگر از فیلم یادداشت برداری خوبی داشته باشید، بخش عمده ای از مرحله «پیش از نگارش» را پشت سر گذاشته اید. یک موضوع روشن، واضح و متمرکز، از دیگر عناصر بسیار مهم و حیاتی نوشتن درباره فیلم است. در واقع یک نظریه که به شما امکان می دهد تا از زاویه ای عملی به فیلم یا فیلم ها بنگرید. این نقطه تمرکز واضح و مشخص شما را قادر می سازد تا تحلیلی جامع و کامل را در شمار محدودی از صفحات شکل دهید و به طور همزمان و در جهت علاقمند نگه داشتن خواننده خود به بسط موضوع در فضایی بپردازید که سطرها به اندازه کافی در اختیار شما می گذارند. حتی اگر مدارس موضوعی کلی را به شما معرفی کند، ناگزیر باید دوباره بر روی آن متمرکز شوید تا ابعاد آن موضوع را خاص تر، جزئی تر و محدودتر کنید. دامنه ی بحث درباره موضوع نژادپرستی در فیلم تولد یک ملت ساخته گریفیث می تواند فراتر از یک موضوع ده صفحه ای باشد. برعکس مقاله ای که به طور کامل بر یک جزء کوچک تمرکز دارد مثلا مبلمان به کار رفته در چیدمان یک صحنه از فیلم نمی تواند مفصل باشد، چرا که موضوع محوری، خیلی ناچیز و کم مایه است؛ مگر اینکه با چیره دستی عنان آن را در اختیار بگیرید و با به کارگرفتن روش های پژوهشی به بسط و گسترش آن بپردازید.

چارچوب و نقطه تمرکز تحلیل شما همان طور که پیشتر اشاره شد بستگی به مخاطبی دارد که در نظر دارید. مخاطبی آگاه چندان علاقه ای به دانستن پیرنگی متعارف یا اطلاعاتی چون « گریفیث فیلمساز آمریکایی بود» ندارد. نویسنده هر چه زودتر مخاطب خود را تعیین کند، ویژگی ها و مختصات مقاله هم سریع تر شکل می گیرند. این مرحله ای حساس در فرآیند تحلیل فیلم است، چرا که همین ویژگی ها و مختصات است که به حجم بیشتری از آنچه بیان می کنید و می بینید، به ویژه در دومین مرتبه تماشای فیلم سمت و سومی دهد.

از کلیات که بگذریم ، ما در این بخش به سرفصل های زیر در سبک و ساختار متن خواهیم پرداخت:

۱(تعیین رئوس مطالب

۲(واژگان مناسب

۳(شیوه بیان ملموس

۴(معانی آشکار و ضمنی واژگان

۵(لحن

۶(تکرارها و کلیشه ها

۷(جملات موثر

۸(ایجاز

۹(ساختارهای جمله ای متنوع

۱۰(پاراگراف های منسجم

۱۱(پاراگراف مقدمه

۱۲(پاراگراف نتیجه گیری

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و سوم: تعیین رئوس مطالب در نقد فیلم

یکی از اصول کلی در اولین مرحله نگارش، تعیین رئوس مطالب یا تهیه خلاصه ای از موضوع شماست. بسیاری از نویسندگان خبره و زبردست تمایلی به تهیه خلاصه کلی و رئوس مطالب ندارند و آن را بیش از اندازه محدودکننده می دانند. گروهی دیگر تعیین خطوط کلی موضوع را به خصوص به دلیل ماهیت گریزان موضوعات فیلم، امری کاملا ضروری می دانند .

تعیین رئوس مطالب

یکی از اصول کلی در اولین مرحله نگارش، تعیین رئوس مطالب یا تهیه خلاصه ای از موضوع شماست. بسیاری از نویسندگان خبره و زبردست تمایلی به تهیه خلاصه کلی و رئوس مطالب ندارند و آن را بیش از اندازه محدودکننده می دانند. گروهی دیگر تعیین خطوط کلی موضوع را به خصوص به دلیل ماهیت گریزان موضوعات فیلم، امری کاملا ضروری می دانند. در بهترین شرایط، همان طور که نویسنده یادداشت های خود را در قالب دیدگاهی منسجم نسبت

به اثر سامان می دهد، خطوط کلی موضوع را نیز ترسیم می کند. این خلاصه می تواند هر شکلی داشته باشد و گستره ای از مطالعات، یافته ها، نظریات و افکار، تا نکات و موضوعات اصلی و مهم و حتی یک طرح کلی بخش بندی و شماره گذاری شده از بحثی که عنوان اصلی و فرعی هم دارد را شامل شود. ترسیم خطوط کلی موضوع می تواند در قوام یافتن منطق بحث ، نقش سازنده ای ایفا کند. خطوط کلی ای که به وضوح ترسیم می شود، می تواند هنگام تماشای فیلم برای بار دوم یا سوم، بسیار ارزشمند باشد. این ترسیم مانند یک منظره یاب عمل می کند و شما را قادر می سازد تا جزئیات مهمی را که در اولین مرتبه تماشای اثر از دست داده اید، شناخته و بازیابید.

در این فرصت، خطوط کلی مختصری را که درباره فیلم آنجا بدون من ساخته تادهاینز نوشته، می آوریم. او در این نوشته، از جملاتی کامل استفاده کرده تا مشخص کند که نظریاتی بی کم و کاست، معرف بخش های اصلی و عمده بحث هستند:

شارون کانوی

آنجا بدون من و ساخت هویت

۱. در عین حال که فیلم آنجا بدون من ساخته تاد هاینز، اثری درباره زندگی باب دیلن، در اولین نگاه یک اثر زندگینامه ای معمولی به نظر می رسد، استفاده ی قابل توجه از شش بازیگر مختلف در نقش باب دیلن توانسته در قالب تاثیرگذارترین عنصر معرف یک ارزیابی گسترده و بیشتر پیچیده از هویت بشری عمل کند و به این موضوع بپردازد که هویت چگونه همیشه در حال دگردیسی و از نو ساخته شدن است.
۲. فیلم های زندگینامه ای یک ژانر قراردادی و مرسوم هستند که تمرکزشان معمولا بر یک فرد مشهور در گذر تاریخ است.

الف: آثار زندگینامه ای قراردادی بر انسجام و تداوم روایت درجهت ارائه موضوع خود تکیه می کنند.

ب: دو نمونه از آثار زندگینامه ای قراردادی درباره موسیقی: داستان گلن میلر)۱۹۵۳ (و درها)۱۹۹۱.(

۳. زندگی دیلن در قالب مجموعه ای از تضادها و تغییرات قابل پیش بینی به چشم می آید.

الف: از زندگی کردن به عنوان یک آواره آسمان جل تا یک مسیحی معتقد

ب: هویت شناسی دیلن در خلالترانه ها و آوازهایش

۴. فیلم آنجا بدون من به جای آنکه تضادها و تغییرات زندگی دیلن را پنهان کند، آن ها را دلیلی بر انعطاف پذیری،خلاقیت و نوآوری هویت فردی دانسته، می ستاید.

الف: شش بازیگر مختلف چگونه شخصیت ها و هویت های مختلف دیلن را به تصویر می کشند.

ب: هویت چگونه، به معنای گسترده تر، همیشه در قالب یک اجرا نمایانده می شود.

ج: چگونه ساختار روایی ناپیوسته و سبک فیلمبرداری تاثیرگذار به پویایی حس نوآوری و ابداع، به عنوان کلید شناخت شخصیت های مدرن و امروزی، قوام و اهمیت بیشتری می بخشد.

۵. نتیجه: بنابراین عنوان فیلم هاینز عبارتی کلیدی است که بار کنایی خفیفی هم نسبت به درک معنای فیلم درخود دارد: در حالی که در نظر بسیاری، دیلن گریزپا ممکن نیست» آنجا «باشد تعریف واحدی ندارد، چرا که همیشه در حال تغییر ماهیت شخصیت و نقش خود تجربه نوگرایی هویت است، از نگاه هاینز، این فقدان فردیت یگانه و با ثبات دقیقا همان چیزی است که دیلن را همچون الگویی برای بسیاری از شیوه های خلاقانه ای می نمایاند که از طریق آن ها می توانیم تغییر کرده و رشد یابیم.

زمانی که مقاله این دانشجو نوشته شود احتمالا از این خلاصه فاصله می گیرد و به طور حتم شاکله ای جزئی تر و تعریف شده تر خواهد یافت. اما خلاصه سازی و تعیین رئوس مطالب از هر نوعی که باشد، بنیانی فراهم می آورد که می توانید بر پایه آن نظریات پیچیده تری سامان دهید.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و چهارم: واژگان مناسب و شیوه بیان ملموس

از آنجا که منتقد سینما در حال بازسازی یک فیلم و بازنمایی دیدگاهی در مورد آن از طریق زبان نوشتاری است، استفاده دقیق و نکته بینانه از واژگان، اهمیت فوق العاده ای دارد .

واژگان مناسب و شیوه بیان ملموس

ماهیت واقعی فرآیند نگارش مقاله، شامل راهکارهایی است که برای نوشتن هر مطلبی حیاتی و اساسی به شمار می رود و یادآوری و تمرین همیشگی آن ها حائز اهمیت است. از آنجا که منتقد سینما در حال بازسازی یک فیلم و بازنمایی دیدگاهی در مورد آن از طریق زبان نوشتاری است، استفاده دقیق و نکته بینانه از واژگان، اهمیت فوق العاده ای دارد .عینیت، جان مایه تعدادی از بهترین نوشته های سینمایی به شمار می رود. دلیل این امر تا حد زیادی به این مسئله باز می گردد که درک خواننده به میزان قابل ملاحظه ای به تجسم یا تصویرسازی یک صحنه یا سکانس بستگی

دارد. همچنین میزان صحت و دقتی که نویسنده در توصیف آنچه می بینید به کار می برد، در اغلب اوقات متقاعدکننده ترین روش برای ارائه مطلب اصلی است. نویسنده ای تازه کار پس از مشاهده ی یک سکانس قابل توجه از فیلم سراب) ۱۹۷۱ (ساخته ورنر هرتزوگ، وسوسه نوشتن یک چنین جمله ای راد دارد»:مجموعه ای از نمادهای غریب و ناآشنا با دیالوگ های عجیب و غریب و شخصیت هایی غیرعادی همراه شده اند «.صاحب قلمی با تجربه، مثل نویسنده ی متنی که در ادامه می آید با به کارگیری گفتاری عینی و پرشور و حرارت، به تصاویر جانی دوباره می بخشد:

قوی ترین سکانس می تواند استعاره ای فاجعه بار از جهنم بر روی زمین ارائه دهد: یک طبال مست به همراه یک زن پیانیست بدقواره بر روی صحنه ی کوچک یک روسپی خانه قطعه ای را اجرا می کنند که پیش تر هزاران بار نواخته اند؛ بی وقفه، سرد، بی احساس و خارج از نت های موسیقایی. در حالی که آن ها از دریچه ی نگاه فیلمسازی انسان گرا که باید همه چیز را نشان دهد، به نحوی رودرروی یکدیگر تصویر می شوند که آزار و خشونت نمودی نجات بخش می یابد، مفسر می گوید:«در عصر طلایی مرد و همسرش در سازگاری با یکدیگر زندگی می کنند». در انتهای نواختن این قطعه، آن ها بی حرکت می مانند و هیچ تشویقی در کار نیست.

معانی آشکار و ضمنی واژگان

معنای آشکار یا لغوی و معنای پنهان یا ضمنی، ابزارهای بیانی دیگری هستند که نویسنده در اختیار دارد و می توانند بسته به میزان مهارت او، هم وجهی تاثیرگذار و مولد بیابند و هم جلوه ای خنثی و بی ثمر. معنای آشکار همان معنایی است که فرهنگ لغت از یک واژه ارائه می کند. بنابراین، واژه ی» فیلم «و» سینما «معنای لغوی مشابهی دارند و می توانید آن ها را به جای یکدیگر به کار ببرید در صورتی که» سکانس «و» نما «معانی لغوی متفاوتی دارند و شما نمی توانید آن ها را مترادف بدانید. اگر منظور شما «سکانس» است نباید از واژه «نما» استفاده کنید و اگر مقصودتان »سبک هالیوودی» است به استفاده از عبارت«سبک کلاسیک» رضایت دهید چرا که عبارت اخیر می تواند معرف نوع خاصی از فیلم های اروپایی یا هالیوودی باشد و نه فقط هالیوودی. پس دقیق باشید و آنچه را به کار ببرید که گویای منظوراصلی شما باشد و از به کاربردن کلماتی که ارزش لغوی اندکی دارند دوری کنید، کلماتی مثل «چیز» یا «جنبه.«

معنای ضمنی، هر نوع معنای درونی است که واژه مورد استفاده شما در خود مستتر دارد یا تداعی گر آن است. واژه «FILM»برای بسیاری از مردم معانی ضمنی تعقلی و پیچیده ای دارد در حالی که کلمه «movie»معانی ضمنی ای درباره نوع سرگرمی با مخاطب انبوه دارد را تداعی می کند. کلمات «کلاسیک» و «هالیوود» هر دو شماری از معانی ضمنی را به ذهن متبادر می سازند.(مثلا ایجاد موقعیت های دراماتیک در جهت پیشبرد ساختار درام و ایجاد فضایی در جهت برآوردن خواسته های تجاری و سودآور) و نویسنده باید آگاه باشد که چه موقع آن ها را به کار می برد. مک سنت، بنیانگذار کی استون کاپز، زمانی که گفت نوعی «اعجاز و شگفتی» در آثارش وجود دارد که » هیچ دستور زبان فاخری قادر به نمایاندن میزان ارزش واقعی آن نیست»، علیه به کاربردن زبان و واژگان تحلیلی نامناسب هشدار داد.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و پنجم: لحن و کلیشه در نقد فیلم

مطلبی که با جمله ی «این فیلم پرغوغاترین فیلم امسال است و فریب‌کارترین‌شان. در پس ظاهر پرطمطراق و غلط‌انداز رئالیستی – ناتورالیستی‌اش، باطن سیاه و مسموم فیلمفارسی لانه دارد.» آغاز می شود، بی شک معرف این است که نویسنده به جای قضاوتی متعادل و منصفانه، بیش از اندازه متعصبانه و مغرضانه عمل کرده است .

لحن

لحن یک مقاله ی سینمایی به طور قابل ملاحظه ای می تواند متفاوت باشد: از لحن نیشدار و بعضا سرخوشانه ی برخی منتقدان روزنامه ها، تا اخلاق گرایی اغراق آمیز و بی دلیل برخی نظریه پردازان فیلم. لحن، تاثیر کلی ای است که برآمده از واژگان مورد استفاده ی شما و چگونه به کاربردن آن هاست، و هر تحلیلی لحن مخصوص به خود را می سازد و به عبارتی دیگر» بازتاب صدای نویسنده اش «است. از نوع لحنی که برای بحث به کار می برید آگاه باشید. برخی از لحن ها در مقایسه با بقیه تاثیر کمتری دارند. لحن فکاهی، طنز نیشدار و حالت پرخشم و غیظ جزو کم تاثیرترین لحن های مورد استفاده در شکل گرفتن بحثی جذاب و قانع کننده هستند.

برای مثال نقدی که یکی از منتقدان فیلم ابد و یک روز با جمله ی «این فیلم پرغوغاترین فیلم امسال است و فریب‌کارترین‌شان. در پس ظاهر پرطمطراق و غلط‌انداز رئالیستی – ناتورالیستی‌اش، باطن سیاه و مسموم فیلمفارسی لانه دارد.» آغاز کرده است، بی شک معرف این است که نویسنده به جای قضاوتی متعادل و منصفانه، بیش از اندازه متعصبانه و مغرضانه عمل کرده است. همین مطلب می تواند با لحن متعادل تری ارائه شود: «مسئله ای که در مورد فیلم های هنری وجود دارد این است که آن ها ممکن است مردمی را که خسته از روزمرگی های زندگی می خواهند به تماشای داستانی شاد و امیدوار کنندهبروند، ناامید و ناراحت از سالن سینما خارج کنند«.

نویسنده باید میان طرز بیانی بی تکلف و خودمانی لحنی جدی و رسمی حد وسطی بیابد. ماهیت و چند و چون این حد وسط، بستگی به شما و موضوع ویژه ای دارد که برای مطلب خود برگزیده اید. استفاده ی بیش از اندازه از کلمات عامیانه و زبان کوچه و بازار کارکرد و تاثیر چندانی نخواهد داشت. جملات پرطمطراق هم که در حالت عادی به کار نمی برید به همین صورت اند. نویسنده ای که بر نوع لحن انتخابی خود اشراف داشته باشد و آگاهانه آن را به کار برد

ثبات لحن را در سرتاسر مقاله حفظ خواهد کرد و حال و هوای کلام او از یک جمله به جمله دیگر و از پاراگرافی به پاراگراف دیگر دستخوش تغییر نمی شود.

در نهایت، در مورد استفاده از گیومه در دو سوی کلمات برای ایجاد لحنی غیر مستقیم، زیرکانه و یا کنایی خیلی با احتیاط برخورد کنید. اگر منظور شما این است که مثلا یک شخصیت، مثل الگوی معمولی مردی غالب و سرکوبگر رفتار می کند، به نوشتن ساده ی اینکه «او در واقع مردی است که هیچ محدودیتی برای خود قائل نیست» رضایت ندهید. نشانه گیومه ای که به این شیوه به کار می رود تقریبا هیچ چیز خاصی را توضیح نمی دهد و معمولا آنچه را منظور شماست نامشخص و مبهم جلوه می دهد.

تکرارها و کلیشه ها

یک مشکل رایج در استفاده از واژگان حفظ طراوت و تنوع در کلام است. نویسندگان با تجربه بر تکرار کلمات کلیدی به عنوان وسیله ای برای تاکید و استمرار تکیه می کنند. اما تکرار واژگانی که از روی تنبلی و عدم تسلط بر سیر کلمات روی دهد، به نثری ملال آور و خسته کننده منجر می شود: اشاره های چندین باره به لفظ کارگردان در طول یک متن کوتاه می تواند آزاردهنده باشد. شما به راحتی می توانید یک چنین تکرار بیهوده ای را با جایگزینی اسم کارگردان یا ضمیر سوم شخص تصحیح کنید. وقتی که در چنبره تکرارهای غیرضروری گرفتار شدید، به توصیفات و عبارات خود تنوع بخشید، اما این تغییر را با استفاده از اصطلاحاتی که تناسبی با سبک شما ندارند به متن تحمیل نکنید.

علاقه و وابستگی داشتن به استفاده از کلمات کلیشه ای نوعی از همین مشکل است: استفاده سریع، شتابزده و بدون فکر و بررسی از زبان و کلمات به جای تامل و بیان عبارات دقیق و مناسب. قطعات شعرگونه، کنایه ها و شوخی های سطحی و بی محتوایی که اغلب در نقد و بررسی فیلم می بینیم روایتی اغراق گونه است از کاربرد کلیشه های کلامی؛ در این نوع نوشته ها می توان دید که چگونه اصطلاحات بی معنایی مثل جنجالی یا عباراتی چون فیلمی که همه باید آن را ببینند به کار می روند.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و ششم: ایجاز و ساختارهای جمله ای متنوع

زمانی که اولین پیش نویس خود را بر مبنای یادداشت ها و بازاندیشی های شخصی می نویسید برای یافتن واژه دقیق یا موجزترین عبارت ها زیاد تلاش نکنید. در این مرحله هدف شما این است که نظریات خود را تا آنجا که ممکن است کامل و به سرعت بر روی کاغذ پیاده کنید. زمان تصحیح و سلیس و روان کردن جملات معمولا وقتی است که شما به ویرایش آن پیش نویس می پردازید .

جملات موثر

ایجاز

تحلیلگر یا نویسنده باید دو هدف کلیدی مربوط به سبک نگارش را سرلوحه کار خود قرار دهد: ایجاز و جذابیت.

ایجاز یعنی به دقت بیان کردن همه آنچه باید بگویید و دورریختن واژگان و اصطلاحاتی که اطلاعاتی به مطلب شما نمی افزایند و هیچ مقصود سبک شناسانه ای را هم برآورده نمی کنند.

بسیاری از نویسندگان در راه یافتن واژگان، گرفتار می شوند و از ارائه جملاتی که به اندازه لازم و کافی روشن باشند، عاجزند. در یک چنین شرایطی بازگشت به خلاصه رئوس مطالب و اندیشیدن به ایده های تان از منظر تصاویر و سکانس های ویژه به جاری شدن جملات کمک خواهد کرد .عکس این مسئله نیز به همان اندازه دردسرساز است: گاهی اوقات نویسنده ای که با شیوه ای بی نظم و آشفته سیلی از واژگان را بر روی کاغذ سرازیر می کند، خود از فهم معنای جملاتی که در طول تحلیل خود به کار برده ناتوان است. یک نگاه نقادانه به خوبی متوجه می شود که این جمله سرشار از لفاظی های بی مورد است:

صحنه های دشوار و پرزحمت بسیاری در فیلم مفتون(۱۹۷۵) ساخته لینا ورت مولر وجود دارند که به فیلم کیفیتی اپرایی می بخشند.

نویسنده با کمک حذف و ایجاز می تواند این مطلب را به این صورت ویرایش کند:

فیلم مفتون(۱۹۷۵) ساخته لینا ورت مولر اثر اپرایی دشواری است.

شما به طور معمول می توانید با جستجو و یافتن روند کلامی، ساختارهای زبانی، به کاربردن جملات مجهول یا کلمات توصیفی صرف، بدون ایجاد تغییر در مفهوم جمله، لفاظی هایی از این نوع را حذف کنید. به مثال زیر دقت کنید:

علی رغم نقش کاملا مهم و اصلی دیالوگ که فیلم از طریق آن ارتباط برقرار می کند، یکی از مغفول مانده ترین و نادیده گرفته شده ترین بخش ها در مطالعات پژوهشی سینما نشان دادن گوناگونی های بسیار و تفاوت های محسوس در چگونگی کاربرد دیالوگ در فیلم است و اینکه کارکردهای آن در طول تاریخ و به گونه ای تاثیرگذار از یک کارگردان تا کارگردانی دیگر چگونه به سرعت تغییر یافته است.

بدون از دست رفتن اطلاعات متن می توان نسخه ای بهتر و موجزتر از آن ارائه کرد:

دیالوگ علیرغم نقش اصلی اش در فیلم، سیر تکامل آن در سینما و کارکردهای گوناگونش توسط کارگردانان مختلف، در اغلب پژوهش های سینمایی مورد غفلت قرار گرفته است.

ساختارهای جمله ای متنوع

یک سبک نگارشی جذاب، به چیزی بیش از موضوعی جالب نیاز دارد. یک چنین سبکی، نیازمند شیوه معرفی موضوع در جملاتی است که بر دستمایه شما به بهترین نحو ممکن تاکید کنند و آن را سر و سامان دهند. چرا که حفظ علاقه خواننده که هدف همیشگی هر نویسنده ای است در گرو جملاتی است که تحلیل شما را در تاثیرگذارترین شکل ممکن به نمایش بگذارند .برخی از نویسندگان بدون فکر و برنامه ریزی به بحث در مورد موضوع خود می پردازند، به طور طبیعی و با زبانی ساده مطالب مهم خود را در بستر نثری سرزنده و با طراوت عرضه می کنند. با وجود این اغلب ما تمایل داریم خود را در میان شیوه های کسالت بار سبکی ای گرفتار سازیم که متداول ترین نمود آن در نوشته های دانشجویی، استفاده یکنواخت و خسته کننده از جملات بیانی ساده است. برای رهایی از این یکنواختی چندین استراتژی سبکی وجود دارد که به انعطاف پذیرتر کردن جملات و تاثیرگذاری بیشتر آن ها کمک می کند:

توازی ها یا همانندسازی ها توجه را به سمت یکسان دانستن دو یا تعداد بیشتری نظریه یا اطلاعات و رابطه میان آن ها جلب می کنند:

فیلم های هالیوودی سه هدف دارند: سرگرم کردن، پولساز بودن و تبلیغ شیوه ای از زندگی.

حروف عطف همپایگی دو جمله مرتبط را با یک حرف ربط(و، اما، یا ...) به هم متصل می کنند و در نتیجه جمله ای مرکب حاصل می شود و به لحاظ آهنگ کلام، تنوعی در الگوهای جمله بندی شما به وجود می آید:

فیلم های هالیوودی عمدتا به معنای آثاری سرگرم کننده و پولساز مطرح هستند و تبلیغ شیوه زندگی هدف کمتر آشکار آن هاست.

ساختار جمله ای پایه و پیرو، دو یا تعداد بیشتری جمله یا نکته را در قالب جمله ای پیچیده ترکیب می کند و با هدف تاکیدی دوباره بر برخی نکات و تکیه بر دیگر مطالب، بازگو کننده نظریات است:

گرچه فیلم های هالیوودی هدف شان سرگرم کردن و تبلیغ شیوه ای از زندگی است، کارکرد عمده آنها پولساز بودن است.

نویسنده متن زیر در ساختارهای جمله ای یکنواخت گرفتار شده و نوشته او ناپیوسته و کسل کننده است:

اینگمار برگمان از پیشگامان سینمای سوئد است. او از سال ۱۹۴۴ در عرصه فیلم و تئاتر فعالیت کرده است. معروف ترین فیلم او به احتمال زیاد هفتم(۱۹۵۷)است. این فیلم علائق مخصوص برگمان را با دل نگرانی های اجتماعی و

اعتقادی بشر به نمایش می گذارد. پیچیده ترین فیلم او به لحاظ دیداری پرسونا(۱۹۶۶) است . این فیلم به طور خاص با مرتبط ساختن آن دل نگرانی با تصاویر، شخصیت ها و سینما به بررسی آن می پردازد.

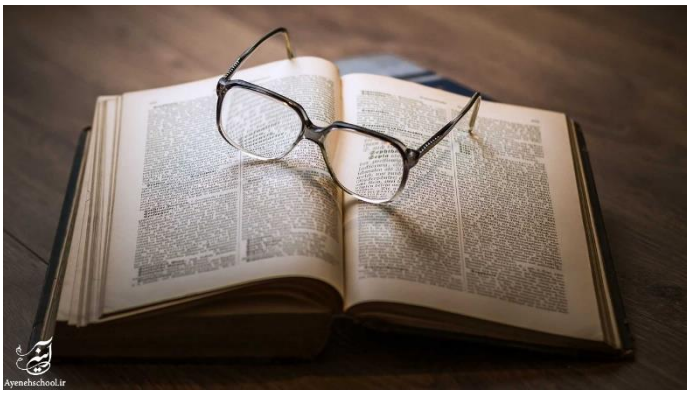
نویسنده با ویرایش این جملات و استفاده از توازی ها، حروف ربط یا عطف همپایگی و جملات پایه و پیرو، می تواند مطالب خود را به شیوه ای بسیار تاثیرگذارتر و موجزتر انتقال دهد:

اینگمار برگمان، فعال عرصه فیلم و تئاتر از سال ۱۹۴۴ فیلمساز پیشگام سوئدی است .گرچه فیلم مهر هفتم(۱۹۵۷) معروف ترین اثر او محسوب می شود، پیچیده ترین ساخته او به لحاظ دیداری پرسونا(۱۹۶۶) است. در حالی که فیلم نخست علائق خاص برگمن را با دل نگرانی های اجتماعی و اعتقادی بشر به نمایش می گذارد، دیگر اثر او این دل نگرانی را با ایجاد ارتباط میان تصاویر، شخصیت ها و سینما بررسی می کند.

نویسنده علاوه بر کمی موجزترکردن جملات، آن ها را تاثیرگذارتر هم کرده است: در جمله اول با کاستن از اطلاعاتی که در مورد گذشته برگمن اهمیت کمتری دارند؛ در جمله دوم با ایجاد عبارت های پایه و پیرو و موازی و همانند، مقایسه دو فیلم برگمن و قراردادن فیلم کمتر محبوب مهر هفتم در مرتبه ای پایین تر از دیگری. جملات اصلی به شیوه های بسیاری می توانست از نو نوشته شود. ساختار آن ها نه فقط با ایجاز بلکه باید با در نظر گرفتن آنچه نویسنده دوست دارد بر آن تاکید کند، تعیین شوند.

زمانی که اولین پیش نویس خود را بر مبنای یادداشت ها و بازاندیشی های شخصی می نویسید برای یافتن واژه دقیق یا موجزترین عبارت ها زیاد تلاش نکنید. در این مرحله هدف شما این است که نظریات خود را تا آنجا که ممکن است کامل و به سرعت بر روی کاغذ پیاده کنید. زمان تصحیح و سلیس و روان کردن جملات معمولا وقتی است که شما به ویرایش آن پیش نویس می پردازید .فرصتی که باید با نگاهی دقیق تر، به چگونگی ارتقا و بهبود سطح کیفی نوشته خود بپردازید.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و هفتم: پاراگراف های منسجم در ساختار متن تحلیلی



یک پاراگراف بدون در نظر گرفتن کم و زیاد بودن جملات آن، باید دربرگیرنده نظریه‌ای محوری باشد که آشکارا به جملات آن وحدت بخشد. این عقیده یا نظریه وحدت بخش باید به صورتی مشخص در اولین جمله هر پاراگراف (جمله موضوعی) ذکر شود. جمله ای که نقش هدایت مفهوم پاراگراف را بر عهده دارد. وقتی این جمله را در ابتدای پاراگراف قرار می دهید به خواننده کمک می کنید تا مسیر تفکر را در طول پاراگراف دنبال کند .

درس ۲۷: پاراگراف های منسجم در ساختار متن تحلیلی)۱(

در فیلم عناصری که میزانسن را به وجود می‌آورند (بازیگران، وسایل صحنه و ...) بخشی از نما هستند؛ چندین نما در قالب یک صحنه و سپس یک سکانس گسترش می یابند. سکانس ها نیز با هم ترکیب می‌شوند و روایت را شکل می‌دهند. مراحل رشد و تکامل مقاله هم می‌تواند با توجه به طرح های مشابهی تعریف شود. شاید نتوان گفت که نوشتن درباره فیلم کاملا شبیه یک چنین طرحی است، اما استفاده‌ی کارآمد و دقیق از کلمات به جملاتی خوش ساخت منتهی می‌شود و آن جملات هم در قالب پاراگراف های وحدت یافته و منسجم در می‌آیند.

یک پاراگراف خوب اندازه مشخصی ندارد و در مورد مقاله نیز تعداد پاراگراف های مشخص تعریف نشده است؛ یک مقاله پانصد کلمه ای معمولا شامل چهار یا پنج پاراگراف و یک پاراگراف گسترش یافته نیز حداقل شامل چهار یا پنج جمله است. با وجود این تعداد پاراگراف ها و اندازه مورد انتظار آن ها به نظریات بحث شما بستگی دارد. به طور مطلوب تعداد پاراگراف ها در یک مقاله از خلاصه ای جامع و خوش ساخت تبعیت می‌کند.

یک پاراگراف بدون در نظر گرفتن کم و زیاد بودن جملات آن، باید دربرگیرنده نظریه‌ای محوری باشد که آشکارا به جملات آن وحدت بخشد. این عقیده یا نظریه وحدت بخش باید به صورتی مشخص در اولین جمله هر پاراگراف (جمله موضوعی) ذکر شود. جمله ای که نقش هدایت مفهوم پاراگراف را بر عهده دارد. وقتی این جمله را در ابتدای پاراگراف قرار می دهید به خواننده کمک می کنید تا مسیر تفکر را در طول پاراگراف دنبال کند. گاهی اوقات جمله دوم این وظیفه را انجام می دهد. در بیشتر موارد شما نباید به جای یک جمله موضوعی از جمله ای دیگر استفاده کنید که به راحتی بخشی از پیرنگ را بازگو کند. به طور کلی جمله موضوعی، پایه های پاراگراف را تثبیت کرده و نظریه محوری آن را اعلام می دارد، حتی اگر آن نظریه بعدتر و همراه با دو یا سه نظر مرتبط دیگر بسط یابد. در پاراگراف زیر که از نظر می گذرانید توجه کنید که نظریه محوری (لاتاری فیلمی در مورد غیرت نیست) چگونه در جمله نخست به

روشنی قابل تشخیص است و همچنین نویسنده چگونه با کوتاه و مقطع کردن جملات بر اهمیت آن ها افزوده وعملا یک پاراگراف را به جای چهار پنج جمله به حدود سی جمله کوتاه رسانده و در ضمن حفظ تمرکز خواننده، متنی شیوا و رسان نگاشته است:

»امیرعلی نماد غیرت نیست. اگر هم هست غیرت او غیرت ملی نیست. او را از سوژه میلش محروم کرده‌اند و او مثل طبقه‌ی پایین شاکی است و معترض و در خیابان. اگر کسی باید باغیرت می‌بود موسی بود و مرتضی. مرتضی که نماد مصلحت دولت است همه‌چیز می‌فهمد غیر از غیرت. لاتاری رسماً نظام سیاسی را بی‌غیرت توصیف می‌کند. زن نماد وطن است. به وطن تجاوز شده است و مرتضی به فکر مصلحت است .اینوری‌ها و آنوری‌ها این را می‌فهمند؟ حزب الهی‌ها که باید خون گریه کنند و آنوریها را نمی‌دانم. موسی هم باغیرت نیست. او انگیزه ملی و یا ایدئولوژیک ندارد. او دلسوز شاگرد خود است و چنان از مرگ نوشین و آنچه اتفاق افتاده به خروش نیامده، چه بسا بارها تا مرز بی‌خیالی پیش می‌رود. موسی انقلابی و ایدئولوژیک نیست. حاج کاظم نیست. موجی است. یک روزی خوب است یک روزی بد. یک روزی احساس گناه می‌کند، یک روز معلم فوتبال است؛ اما هرچه است او کیهان خوان قصه است و در آخر اوست که پرینس را خفه می‌کند. پس کیهانی‌ها نمی‌توانند لاتاری را بزنند.»(بخشی از نقد میلاد دخانچی بر فیلم لاتاری – ۱۳۹۶)

در این مطلب میلاد دخانچی (فارغ از اینکه با محتوای تحلیلی او همسو باشیم یا نه) ویژگی «غیرتی بودن» شخصیت های اصلی فیلم به طور مجزا توصیف شده اند. نویسنده ابتدا ادعا و مفهوم اصلی مد نظر خود(اینکه فیلم لاتاری در مورد غیرت نیست) را بیان می کند تا ذهن خواننده چارچوبی مشخص پیدا کند و سپس جزء به جزء در پی اثبات ادعای اصلی خود بر می آید. اغلب پاراگراف های خوب از چنین شیوه ای استفاده می کنند. این مثال آغازی روشن و کلی را به نمایش می گذارد و سپس از طریق ارائه مطالب جزئی و خاص به سمت نتیجه ای قاطع و موثر حرکت می‌کند.

نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و هشتم: پاراگراف مقدمه

پاراگراف آغازین باید موضوع مورد مطالعه و هدفی را که نویسنده بر آن تمرکز کرده مشخص سازد. کانون تمرکز تحلیل، اغلب فیلمی خاص یا بخشی از یک فیلم است. شما می‌توانید با حرکت از یک موضع کلی و رسیدن به بیان جزئی‌تر بحث، اولین پاراگراف خود را سازماندهی کنید یا همان طور که مثال اخیر نشان می‌دهد می‌توانید با توضیح عنوان و ذکر کلیتی از نظر خود در مورد فیلم زمینه را برای اثبات مدعای تحلیلی خود آماده نمایید .

بسیاری از ما می دانیم که «آغاز» چه اندازه اهمیت دارد. گر چه بسیاری از فیلم ها، به سرعت در بافت داستان ها و سبک های معمولی استقرار می یابند، ده دقیقه ابتدایی می تواند خلاقانه ترین و جذاب ترین سکانس در کل تجربه‌ی تماشای فیلم را فراهم آورد(که یکی از راه های نگه داشتن شما بر روی صندلی تان است). «آغاز»ها در هر نوع ارائه ای سرنوشت ساز و تعیین کننده هستند و به میزان طولانی بودن مقاله شما هم ارتباطی ندارد. روشن کردن تکلیف اولین پاراگراف مهم ترین بخش در مرحله بازنگری مقاله تان است.

یک مقاله خوب اگر بر آن است که مطلب مهمی را بیان کند یا اطلاعاتی را انتقال دهد، باید خواننده را علاقمند نگه دارد و پاراگراف مقدمه همان جایی است که باید پیش از همه علاقه خواننده را برانگیزد. شروع مقاله با زنجیره ای از کلمات معمولی پیش و پیش پا افتاده -مثلا اینکه فیلم های اصغر فرهادی محبوبیت زیادی دارند- بعید است که بتواند خواننده را به دنبال کردن مطلب ترغیب کند. حتی وقتی خواننده ای مجبور به خواندن همه آن مقاله ای باشد که آغازی ضعیف و کسل کننده دارد، پاراگراف نخست نوعی انتظار و پیش داوری در مورد کار شما به وجود می‌آورد. پاراگراف مقدمه جایی مطلوب است برای ارائه درکی روشن از موضوع اصلی شما به خواننده و اینکه چگونه می خواهید به گسترش آن بپردازید: بیان چکیده و خلاصه ای از بحث اصلی مقاله. حتی در مقالات طولانی و بلندپروازانه هم مسیر و جهت سیر مطلب به روشنی بیان می شود و عاملی برانگیزاننده و نشانه ای برای خواننده به حساب می آید:

با محافظه کاری علیه محافظه کاری

»در مدت معلوم» فیلمی است با روایتی محافظه‌کارانه نه درباره ازدواج موقت، بلکه درباره محافظه‌کاری اجتماعی. «در مدت معلوم» هیچگاه انتظار مخاطب برای دیدن فیلمی که درام آن حول محور ازدواج موقت باشد را ارضا نمیکند، اما

درامی راضی کننده با نمک طنز در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که محور آن تلاش یک جوان برای شکستن تابوهای اجتماعی است.

فیلم نشان می‌دهد که چگونه نیروهای مختلف اجتماعی در شکل‌گیری یک وضعیت سهیم‌اند و اینکه چگونه اتحاد همان نیروها اجازه شکل‌گیری رویدادهای جدید را نمی‌دهند .اکبر عبدی، نماد فرهنگ ایرانی- طاغوتی، نیروهای امنیتی و پدر سنتیِ شخصیت اصلی قصه متحد می‌شوند تا نه اجازه بدهند مساله‌های جدید شنیده شود و نه راه حلی برای آنها دیده شود. اکبر عبدی همان طبقه ناسیونالیست- روشنفکر است که هژمونی فرهنگی‌اش به بحران جنسی جامعه دامن زده است، نگاه مدرن اما در عین حال واپسگرایای اوست که اجازه‌ی رقم خوردن رویدادهای جدید را نمی‌دهد.

کاراکتر عبدی به فیلمساز اجازه داده است که بردار نقد را از نهادهای دینی به سمت نهادهای روشنفکری ببرد و آنان را در وضعیت موجود مقصر بشمارد، موضوعی که می‌توان رد تاثیر علیرضا پناهیان بر شکلگیری فیلمنامه را در آن حس کرد .فیلم اما از امنیتی شدن امر جنسی نیز چشم پوشی نکرده است و با هجو آن تلویحا خواستار ایجاد نگاه جدید در مواجهه با امر جنسی شده است. و بالاخره فیلم نشان میدهد که چگونه شکاف بین نسلی و پافشاری پدر بر مسلک‌های قدیمی اجازه مواجهه خلاقانه با مساله‌های جدید را نمی‌دهد. مساله فیلم نشان دادن یک اتحاد نامبارک بین نیروهای گاها متضاد در شکلگیری وضعیت موجود است، وضعیت موجودی که نه تنها درباره بحران جنسی، بلکه درباره خیلی دیگر از بحرانهای اجتماعی مصداق دارد.

چیزی که واضح است این است که فیلمساز ژست‌های فلسفی نگرفته است و برای فیلم اول خود تلاش کرده است هم فیلمی قابل قبول به لحاظ فرمی بسازد، هم انتظارات تهیه‌کننده برای گیشه را تامین کند. لذا نباید از فیلم انتظارهای زیادی داشت، بلکه باید فیلم را با انتظار خود فیلم سنجید. انتظار اولیه از این فیلم این بود که جدی‌تر و پرجرات‌تر به مقوله ازدواج موقت بپردازد، انتظاری که برآورده نمی‌شود، هرچند که بیننده ناراضی هم صندلی‌های سینما را ترک نمی‌کند.

در این میان سه نکته درباره فیلمنامه قابل طرح است: یک) چرا شخصیت اصلی قصه- جواد عزتی- که حرف جدیدی برای گفتن دارد بیشتر یک لمپن است تا یک شخصیت تحلصیلکرده‌ی پردغدغه با وجاهت اجتماعی؟ عادی بودن شخصیت اصلی به همزادپنداری بیننده با او کمک کرده است ولی این همزادپنداری با جدی گرفته شدن مساله‌ی او از سمت مخاطب همراه نمی‌شود. مخاطب او را برای درام جدی میگیرد اما مساله او را جدی نمیگرد و این به دغدغه‌ی فیلمساز برای پرداختن به موضوع ازدواج موقت کمکی نکرده است.

دو) دلیل اصرار فیلسماز برای به رسمیت شناختن موضوع ازدواج موقت از سمت گفتمان پوزیتویست در فیلم ناواضح است. اینکه چرا فیلمساز برای به کرسی نشاندن اهمیت ازدواج موقت دست به دامن فمینیسم لیبرال پوزیتیوست شده است به لحاظ روایی قابل فهم است اما در آن نوعی گدایی گفتمانی حس می‌شود. فیلمساز با به کارگیری شخصیت ویشکا آسایش به دنبال وجاهت بخشیدن علمی و طبقه‌ای به موضوع ازدواج موقت بوده است. ویشکا آسایش به عنوان یک استاد ژنتیک با تبین جامعه شناختی-دینی جواد عزتی درباره ازدواج موقت همراه می‌شود و به عنوان یک زن

برژوا راه‌حل‌های او را می‌پذیرد، اما اینکه تنها تاییدهای اوست که ازدواج موقت را عقلانی می‌کند کمی روایت فیلم را از منظر مفهومی ناشیانه جلوه می‌دهد.

سوم) معلوم نیست چرا جای روحانیت در این فیلم خالی است. تصاویری از روحانیت در این فیلم دیده می‌شود اما حضور روحانیت کمکی به قصه و یا حل درام نمی‌کند و جزو فرصتهایی‌ست که فیلم از دست داده است. روحانیت می‌توانست در این فیلم به عنوان نیروی پایان‌دهنده به محافظه‌کاری اجتماعی دیده شود، روحانیتی که با جرات تمام جلوی نیروهای اجتماعی واپسگرا می‌ایستد و سعی می‌کند موقعیت جدیدی را در نسبت با حل مشکلات رقم زند.

از «در مدت معلوم» نباید انتظار زیادی داشت، اما نباید تاثیر این فیلم را برای تشویق جامعه برای صحبت درباره بحران جنسی و محافظه‌کاری اجتماعی نادیده گرفت .باید به وحید امیرخانی برای ورود قابل قبول خود به سینما تبریک گفت و برای مواجه جدی‌تر با مسایل اجتماعی ترغیبش کرد.(نقد میلاد دخانچی بر فیلم در مدت معلوم(

عنوان این مقاله «با محافظه کاری علیه محافظه کاری» بود. مثل هر آغاز قابل توجهی، پاراگراف مقدمه هم به بیان دوباره عنوان نمی پردازد و در عوض موضوع خود را با استفاده از اصطلاحاتی کلی تر و در عین حال عینی تر و جزئی تر معرفی می‌کند.

پاراگراف با یک موضوع خاص(محافظه کاری اجتماعی در مورد ازدواج موقت) آغاز می‌شود، اما خیلی زود روشن می سازد که این فیلم نه در مورد ازدواج موقت بلکه در مورد یک "محافظه کاری اجتماعی "است و در ادامه به بیان این مطلب می‌سازد که نیروهای مختلف اجتماعی چه از طبقه روشنفکران و چه از مذهبیان سنتی دست به دست هم داده اند تا امر جنسی را به یک تابو تبدیل کنند.

توجه داشته باشید: چه عنوان را پیش از نگارش پاراگراف اول شکل دهید یا بعد از اتمام پیش نویس نهایی، همیشه سعی کنید «عنوان» را به مثابه مدخلی آگاهی بخش، جذاب و پرکشش درون پاراگراف نخست مطرح کنید. عنوان باید به اندازه‌ای کلی باشد که بتواند گستره‌ی موضوع شما را مشخص سازد و به همان اندازه ویژه و خاص هم باشد تا بتواند خواننده را به خود علاقمند سازد.

در این مثال ذکر شده «با محافظه کاری علیه محافظه کاری» عنوانی جذاب است که در عین اینکه کمی گنگ است و ذهن خواننده را مشغول می‌سازد، محتوای کلی متن را نیز در خود شرح می دهد.

پاراگراف آغازین باید موضوع مورد مطالعه و هدفی را که نویسنده بر آن تمرکز کرده مشخص سازد. کانون تمرکز تحلیل، اغلب فیلمی خاص یا بخشی از یک فیلم است. شما می‌توانید با حرکت از یک موضع کلی و رسیدن به بیان جزئی‌تر بحث، اولین پاراگراف خود را سازماندهی کنید یا همان طور که مثال اخیر نشان می‌دهد می‌توانید با توضیح عنوان و ذکر کلیتی از نظر خود در مورد فیلم زمینه را برای اثبات مدعای تحلیلی خود آماده نمایید.

ذکر یک نقل قول جذاب راهی برای انرژی بخشیدن به پاراگراف نخست است. هر روشی که به کار میگیرید باید در جهت نیل به این هدف باشد که خواننده بی‌درنگ، قانع شود شما حرفی ارزشمند برای گفتن، بحثی درخور برای عرضه

کردن و اطلاعاتی جدید در درست دارید که به سادگی قابل دریافت نیستند. در پاراگراف اول روشن و واضح بیان کنید که چه منظوری دارید. اگر این پاراگراف را متناسب با حجم و محدودیت های نوشته‌ی خود متمرکز ساخته و سامان دهید، نگارش کل متن شما خیلی آسان تر خواهد بود.

به دلایل بسیار نخستین پاراگراف دشوارترین بخش مقاله است و فرض آن بر این است که شما از این که بحث در حال حرکت به کدام سو است به خوبی آگاه هستید، گرچه دست یافتن به برخی نتایج، اغلب در زمان نوشتن مطلب حاصل می‌شود. حضور پاراگراف مقدمه در همان اولین پیش‌نویس حائز اهمیت است، اما شما باید به فکر بررسی دوباره و بازنویسی آن در نسخه های بعدی نیز باشید. در این صورت نگارش یک پاراگراف مقدمه‌ی کارآمد و تاثیرگذار بسیار ساده تر خواهد بود.

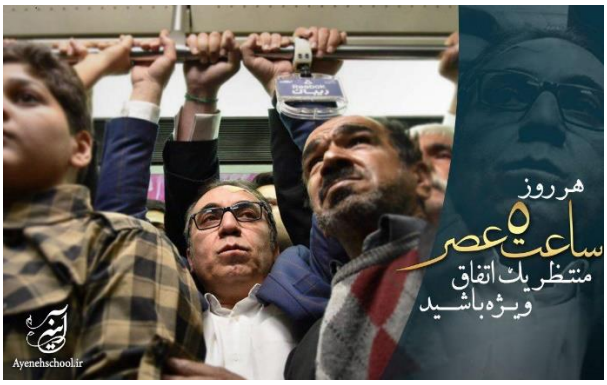
نگارش تحلیل فیلم | درس بیست و نهم: پاراگراف نتیجه گیری

بهترین شکل پاراگراف نتیجه گیری در صورتی حاصل می‌شود که توجه خواننده را به خود جلب کرده و او را وادار کند بنشیند و بفهمد که مطلبی جالب گفته شده است که چه بسا معانی ضمنی آن ورای مرزهای مقاله باشد .

برای برخی منتقدین بیان دوباره‌ی عبارات ذکر شده در قسمت های ابتدایی و میانی نوشته، با واژگانی کمی متفاوت، یک استراتژی مطلوب برای دست یافتن به نتیجه است. یک چنین رویکردی اغلب کلیشه ای، کسالت بار و بی روح به نظر می‌رسد. مثل پاراگراف مقدمه، بهترین شکل پاراگراف نتیجه گیری در صورتی حاصل می‌شود که توجه خواننده را به خود جلب کرده و او را وادار کند بنشیند و بفهمد که مطلبی جالب گفته شده است که چه بسا معانی ضمنی آن ورای مرزهای مقاله باشد. در این بخش استفاده از کمی خلاصه سازی مطالب اصلی چندان بد به نظر نمی‌رسد، به خصوص وقتی که بحث تا اندازه ای پیچیده و جذاب هم شده باشد. نظرات اولیه هم می‌تواند دوباره تکرار شود، اما نه صرفا برای یادآوری مطالب گفته شده به خواننده، بلکه برای تاکید بر مطلبی نهایی و اغلب گسترده تر. همانند آنچه "امیر قادری" در بحث خود درباره فیلم "ساعت ۵ عصر" مهران مدیری انجام می‌دهد...

از همه این‌ها که بگذریم، این فیلمی است با مرکزیت شخصیت اصلی تر و تمیزی از طبقه مرفه با اخلاقیات و وجدان شخصی قابل احترام، و کت و ساعت خوب، که می‌خواهد زندگی مناسب‌ای در چارچوب اخلاق و قانون داشته باشد، و بدون مخالف‌خوانی و ادعای مبارزه، مسئولیت اجتماعی‌اش را هنگام مواجهه با انسان‌ها (و نه توده‌ها)یی از اجتماع خودش، یک پیرزن و دو مجروح اغتشاش، به دوش بکشد. در چارچوب تنگ سینمای اجتماعی ما، با نگاه چپ تکراری

حالا دیگر دمده‌اش، و تصور اغلب مبتذل‌اش از مفاهیمی مثل "زندگی"، "مبارزه"، "تعهد داشتن"، "طبقه محروم"، "متروپلیس فاسد" و...، نماینده‌ای برای این نوع نگاه نداشته‌ایم، و حالا این فیلم غنیمت است. صاحب یک نگاه شهری و مدرن، با شخصیت اصلی که هیچ چیز نداشته باشد، حداقل‌اش این که خانه‌اش را با دقت و سلیقه و سطح بالا چیده است. "تعهد"ی اگر دارد، اول به خودش است. او یک میز خوشگل در خانه‌اش گذاشته است.



همان طور که واپسین پاراگراف قادری اظهار می دارد، نتیجه گیری نباید سعی کند که خیلی تر و تمیز و ماهرانه بحثی پیچیده را در لفافه مطرح کند و جمع بندی های مهم را نادیده بگیرد. برخی از تاثیرگذارترین نتیجه گیری ها در عین حال که به بحث، در محدوده دامنه آنها تحلیل خاص خاتمه می بخشند، دریچه ای به روی آن می گشایند که پرسش هایی دیگر را می نمایاند. محمدتقی فهیم در نتیجه گیری بحثی درباره‌ی فیلم ماجرای نیمروز مهدویان، با اشاره به ساخت خوب فیلم، بدون پیچیدگی خاص نظرش را در مورد فیلم بیان می کند. اما در این رهگذر لحنی نسبتا متعادل و بی طرفانه را حفظ می‌کند...

ماجرای نیمروز یکبار دیگر ثابت کرد که وقتی فیلمی خوب ساخته شود، تماشاگر مخالف متن اش هم با موضوع و مضمون اش همراهی می کند. این فیلم نشان داد که اگر اثری سنجیده باشد، بی ستاره هم ستاره می شود. فیلم های زیاد همین جشنواره با کستینگ هایی پر و پیمان از استارهای سینما ولی چند دقیقه هم قابل تحمل نبودند. و بلاخره ماجرای نیمروز، در قالبی تصویری و دراماتیک نمایان گر این است که چرا این نظام از آن تهاجم و جنگ داخلی و خارجی پیروز شد و تا کنون ادامه داده است. گروه پنج نفره ماموران امنیتی – مراقبتی در تمام وجوه نمایندگان واقعی متن و بطن مردم ایران زمین اند.

نتیجه گیری ها و مقدمه ها در مقایسه با دیگر پاراگراف ها همیشه لحن خطابه ای بیشتری دارند. با وجود این، نویسندگان چه از لحن خشک و بی احساس استفاده کنند چه نکنند، باید تلاش کنند تا آنجا که ممکن است بیشترین بهره را از دامنه‌ی واژگان خود ببرند؛ به خصوص در نقاط حساس و تعیین کننده‌ی تحلیل.

نگارش تحلیل فیلم | درس سی‌اُم(پایانی): بازنگری و بازخوانی

آیا نحوه بیان نظرتان هنوز هم متناسب با مطلبی است که نوشته‌اید؟ بررسی کنید و ببینید که آیا بیشتر به بحث در مورد فرضیه‌تان و گسترش آن پرداخته‌اید یا آن‌که صرفاً آن را بیان کرده‌اید؟ برای هر نوع تغییر، حذف و اضافه کردن بخش‌های کوچک و بزرگ به مقاله در جهت ارتقای بحث و سبک آن، آماده باشید .

یک اشتباه متداول و خطرناک در فرآیند نگارش این فرض است که وقتی پیش‌نویس قابل قبولی از مطلب حاصل شود، مهم‌ترین بخش کار به فرجام رسیده است. گرچه مرحله‌ی اصلاح یک مقاله، مثلاً شسته‌رفته کردن مطالبی که نوشتن آن‌ها پایان‌یافته، ممکن است به نظر برخی ساده به نظر برسد، اما نویسندگان خوب می‌دانند که یکی از مهم‌ترین مراحل نگارش، اعمال دقیق اصلاحات جزئی در پی یک نمونه‌خوانی متمرکز و سطر به سطر است. هیچ‌کس در اولین مرتبه نمی‌تواند به پیش‌نویسی کامل دست یابد و اغلب نویسندگان صاحب‌نام پیش از اینکه در مورد ساختار تحلیل خود احساس راحتی و امنیت خاطر داشته باشند، چندین پیش‌نویس را از سر می‌گذرانند. اگر این کار را خسته‌کننده می‌دانید به خاطر بسپارید که: فیلمنامه‌ها پیش از آغاز ساخت فیلم به دست کارگردان بیش از ده مرتبه بازنویسی می‌شوند و فیلم، پس از ساخت و حین تدوین هم ممکن است تحت مجموعه اصلاحات دیگری قرار گیرد.

زمانی که به فاصله میان ارائه اولین پیش‌نویس و مرحله بازبینی و اصلاح اختصاص می‌یابد، باید به شما امکان دهد تا با روحیه‌ای سرحال و قبراق و نگاهی دقیق به مقاله خود بنگرید. منطق نوشته، جملات موضوعی و نحوه بیان نظریه را کنترل کنید. آیا نحوه بیان نظرتان هنوز هم متناسب با مطلبی است که نوشته‌اید؟ بررسی کنید و ببینید که آیا بیشتر به بحث در مورد فرضیه‌تان و گسترش آن پرداخته‌اید یا آن‌که صرفاً آن را بیان کرده‌اید؟ برای هر نوع تغییر، حذف و اضافه کردن بخش‌های کوچک و بزرگ به مقاله در جهت ارتقای بحث و سبک آن، آماده باشید. وقتی مقاله خود را مطالعه می‌کنید به دنبال یافتن اصطلاحات ناجور، عبارات انتقالی ضعیف میان جملات و پاراگراف‌ها و واژگان مبهم و نامشخص باشید؛ آیا مثال‌هایی که ذکر کرده‌اید مرتبط با موضوع است؟ آیا نقل‌قول‌های متن دقیق و درست به‌کاررفته‌اند؟ اگر زمان کافی در اختیار دارید مقاله را کنار بگذارید و دوباره در فرصتی دیگر، اصلاح نهایی را انجام دهید. مرحله‌ی آخر در این فرآیند، نمونه‌خوانی است؛ یعنی مطالعه‌ی دوباره مقاله در فرصتی فارغ از کسالت و خستگی و جست‌وجو با نگاهی دقیق برای یافتن اشتباهات از نظر پنهان مانده در املا، نشانه‌گذاری یا دستور زبان. اگر فکر می‌کنید که این مسائل جزئیات کوچک و کم‌اهمیتی هستند به خاطر داشته باشید که در نگارش، همانند ساخت بسیاری از فیلم‌ها، سروشکل ظاهری نباید هرگز کم‌ارزش شمرده شود.

فهرست بازبینی برای نگارش مقاله‌ی کارآمد

هر نویسنده‌ای روش‌ها و استراتژی‌های خاص خود را دارد. مواردی که در ادامه آمده خلاصه‌ای است از توصیه‌ها، پیشنهادها و یادآوری‌ها:

- پیش از تماشای فیلم خود را آماده‌سازید .قبل از اینکه فیلمی را ببینید پرسش‌هایی مقدماتی درباره زمان و مکان ساخت اثر و انتظارات خود از آن مطرح کنید.
- یاد بگیرید که با دقت به فیلم‌ها نگاه کرده، یادداشت‌برداری کنید. همان‌طور که به فیلم واکنش نشان می‌دهید، بگذارید سؤالات ابتدایی و کلی‌تان تبدیل به پرسش‌هایی جزئی‌تر و عینی‌تر شوند. چه چیزی در فیلم مهم‌تر از همه به نظر می‌رسد؟ چه موردی در فیلم در مقایسه با دیگر موارد، غیرعادی‌تر به نظر می‌رسد؟
- بگذارید سیر پرسش‌ها شما را به سمت موضوعی قابل‌کنترل هدایت کند که هم درون‌مایه‌های فیلم را در برگیرد و هم ویژگی‌های فرمال و تکنیکی آن را.
- سعی کنید پس از تصمیم‌گیری در مورد موضوع، لااقل یک‌بار دیگر فیلم را ببینید. یادداشت‌های خود را از این تماشای اولیه گسترش دهید و جزئیاتی را که ممکن است در بار اول تماشا از نگاه شما دورمانده باشد، تکمیل کنید.
- وضوح و شفافیت بحث خود را حفظ کنید .یادداشت‌های خود را به یک فایل رایانه‌ای منتقل کنید. چیدمان مطالب خود را با بیان مسئله یا پرسش که قصد پرداختن به آن را دارید آغاز کنید و در ادامه، مطالب مهم و اساسی بحث خود را با استفاده از دلایل و شواهد عینی برگرفته از فیلم و تفسیر شما از آن جمع‌آوری کرده در کنار هم قرار دهید .تحلیل‌های خوب معمولاً از نکات مضمونی کمتر بحث‌برانگیز به‌سوی مطالب پیچیده‌تر درباره‌ی سبک و تکنیک ادامه می‌یابند. به یاد داشته باشید فرض شما بر این است که خواننده، فیلم را دیده اما باید در مورد مطلبی که دوست دارید عنوان کنید، قانع شود.

- بسیاری از نویسندگان ترسیم خطوط کلی ساختار یک مقاله را در قالب خلاصه‌ی مطالب مفید می‌دانند. بسته به نوع عادت‌ها و اولویت‌های شما این خلاصه‌سازی می‌تواند تقریباً کلی و دم‌دستی باشد یا خیلی کامل، مشروح و جزئی‌نگر. اگر فکر می‌کنید که با ساختار و پاراگراف‌بندی مشکل دارید مطلب خود را تا آنجا که می‌توانید کامل بنویسید .حتی ممکن است دوست داشته باشید برای هر بخش از خلاصه‌ی مطالب، جملاتی کامل را در قالب عنوان بنویسید؛ این جملات در مراحل بعد جملات آغازین یا موضوعی شمارا تشکیل خواهند داد.
- نوشتن را آغاز کنید. برای خیلی از حرفه‌ای‌ها و همین‌طور دانشجویان این دشوارترین بخش است و همه‌ی ما برای فرار از آن راه‌های زیادی می‌شناسیم (یادداشت‌برداری بیشتر، تماشای دوباره فیلم، چک کردن ایمیل شخصی و ...) به تأخیر انداختن این کار به‌هیچ‌عنوان آن را آسان‌تر نمی‌کند. نوشتن خلاصه ازاین‌جهت می‌تواند یاری‌رسان باشد که شاکله‌ی نگارش واقعی را می‌نمایاند، اما وقتی خلاصه هم چندان کمکی نمی‌کند می‌توانید نظرات خود را آزادانه و بدون برنامه‌ریزی بیان کنید، گامی به عقب برگردید و فکر کنید در حال توضیح دادن موضوع خود به یک دوست هستید. هدف شما این باشد که فقط چند جمله نوشته شود؛ بعداً می‌توانید همان چند جمله را گسترش دهید و به اصلاح و ارتقای کیفی نظرات خود بپردازید.

- همان‌طور که می‌نویسید و به اندیشیدن درباره‌ی موضوع خود ادامه داده نظرات خود را هر چه بیشتر بسط و گسترش دهید. بیشتر ما دقیقاً نمی‌دانیم که درباره یک موضوع پیچیده چه فکر می‌کنیم، مگر اینکه آن افکار را بر زبان بیاوریم. نگارش فی‌نفسه به فرآیند کشف و جستجو بدل می‌شود، فرآیندی که باید بهره کاملی از آن برد. منطق خود را با تهیه خلاصه‌ای ازآنچه نوشته‌اید بازبینی و کنترل کنید، دستی به سر و روی پاراگراف مقدمه و نتیجه‌گیری بکشید. به چند پرسش گسترده‌تر در مورد رویکرد خود فکر کنید. آیا رویکرد شما عمدتاً تاریخی است یا فرمال؟ آیا به مطالعه هویت فرهنگی فیلم علاقه‌مندید؟ اگر بر یک شیوه‌ی خاص تأکید دارید، تصمیم بگیرید که رویکرد شما تا چه میزان باید در آغاز یک مقاله آشکار شود.
- همیشه از تمام نوشته‌های خود بر روی کاغذ یا در رایانه، کپی و نسخه پشتیبان تهیه کنید.
- بازبینی کنید. مطلب خود را بارها و بارها مورد بازبینی و ویرایش قرار دهید. تا آنجا که ممکن است زمان زیادی-ترجیحا چند روز- میان تهیه پیش‌نویس و اتمام کار اصلاح و ویرایش آن قرار دهید. به دنبال اصلاحات نهایی، یک نمونه‌خوانی دقیق داشته باشید تا هرگونه خطاهای تایپی یا اشتباهات کوچک نگارشی یا معنایی را بیابید. توجه: اصلاح حداقل یک نسخه از پیش‌نویس بر روی کاغذ خیلی مفیدتر از صفحه رایانه است. حتی

اگر می‌خواهید نسخه‌ای رایانه‌ای از آن ارائه دهید چراکه وقتی نوشته را بر روی کاغذ پیش روی خود قرار می‌دهید خطاها خیلی راحت‌تر به چشم می‌آیند.

- یک نسخه تروتمیز تهیه کنید و توصیه‌های مربوط به حاشیه‌نویسی، پانویس‌ها و موارد دیگر را به کار ببندید و مطمئن شوید که قوانین مربوط به سرقت ادبی را نقض نکنید.

نویسنده: حسین خداپرست

با الهام و تلخیص از:کتاب راهنمای نگارش تحلیل فیلم (نوشته تیموتی کوریگان؛ ترجمه: مزدا مراد عباسی)

منبع : http://ayenehschool.ir