

فصلنامه رادیو تلویزیون / سال یازدهم / شماره ۲۶ / بهار ۱۳۹۴ / ۹۱-۱۱۵

*Quarterly Journal of Radio Television, 2015, Vol. 11, No. 26, 91-115*

تاریخ دریافت: ۹۳/۵/۲۷ تجدیدنظر: ۹۳/۷/۲۳ پذیرش نهایی: ۹۳/۹/۲۶

## ماده، فرآیند و دامنه مونتاژ در نظر شکل‌گرایان

سید محسن هاشمی<sup>۱</sup> حسینی گلکار<sup>۲</sup>

### چکیده:

در میان شکل‌گرایان دو دیدگاه متفاوت نسبت به مونتاژ فیلم وجود دارد: دیدگاه نخست، مونتاژ را فرآیند پیوند تصاویر عنصری (نامعین و فاقد استقلال) توصیف می‌کند و دیدگاه دیگر مونتاژ را برخورد دیالکتیک میان تصاویری سلولی (دارای ساختار) می‌داند. پژوهش حاضر، ضمن بررسی این دو دیدگاه، تلاش می‌کند تا از طریق بررسی وجوه اختلاف و مطالعه فصول مشترک، دیدگاهی واحد به مونتاژ از منظر شکل‌گرایان به دست آورد. برای این منظور، ابتدا از هر یک از دو منظر ماده خام مونتاژ بررسی شده است که نتایج این بررسی نشان می‌دهد میان دیدگاه دو نگره متفاوت به ماده خام مونتاژ در یک ویژگی اساسی - یعنی نامعین بودن معنی - اشتراک وجود دارد و تفاوت دیدگاه بیشتر از آنکه ذاتی باشد، حاصل تفاوت در روش تولید فیلم است. در ادامه، از طریق بررسی تفاوت دو نگره، در روش تولید فیلم و تفاوت‌های نظری سردمداران این دو دیدگاه (پودفکین و آیزنشتاین)، بحثی پیرامون فرآیند مونتاژ، ماهیت و محدوده آن صورت گرفته که هدف از این بحث، شناسایی مبانی مشترکی است که نظر این دو دیدگاه را در یک مقوله وحدت می‌بخشد. در پایان نیز به نتیجه‌گیری از این مباحث پرداخته شده تا دیدگاه مرکبی از موارد فوق‌گردد وجوه وحدت‌بخش دو نگره ارائه گردد. **واژگان کلیدی:** دیالکتیک، شکل‌گرایی، فرآیند، ماده خام، مونتاژ.

hashemiart@gmail.com

mortezahq@yahoo.com

۱. استادیار دانشگاه هنر

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر

## مقدمه

طی سال‌های دهه ۱۹۲۰ میلادی، فیلم‌سازان شکل‌گرای روس روش‌های متفاوتی را برای مونتاژ فیلم گسترش دادند که تأثیر قابل‌تأملی بر نظریات فیلم گذاشت؛ بعضی از ایشان، مانند آیزنشتاین و پودفکین که خود فیلم‌ساز بودند، این روش‌ها را ضمن استفاده عملی در فیلم‌هایشان به صورت نظریاتی نیز مدون کردند و دیدگاه‌های نظری شکل‌گرایان روس را در مورد مونتاژ توسعه دادند. در این‌میان، دو جریان (دیدگاه) اصلی و از بعضی جنبه‌ها مخالف به وجود آمد: دیدگاه اول، فرآیند مونتاژ را «پیوند» و ماده خام مونتاژ را ایده‌های بصری شده «عنصری» (نامعین و فاقد استقلال) تعریف می‌کند؛ در سوی دیگر نگره دوم از «برخورد» به‌عنوان فرآیند و از تصاویر «سلولی» (دارای ساختار درونی) به‌عنوان ماده خام، سخن می‌گوید. این دو دیدگاه از جهات بسیاری متناقض‌نما به نظر می‌رسند. تعریف ماده خام مونتاژ، فرآیند مونتاژ و نهایتاً ماهیت مونتاژ، میان این دو نگره متفاوت است؛ هم‌زمان هر دو دیدگاه تعریفی یکسان از اثر (فیلم) دارند. هدف از این پژوهش، مطالعه این دو دیدگاه و رسیدن به یک نگاه واحد است. برای این منظور، ضمن بررسی اختلاف‌نظرها، به فصول مشترک توجه خواهد شد تا به کمک عناصر واحد و بنیادین مشترک، هر دو دیدگاه به‌عنوان صور دیدگاهی واحد شناسایی شود.

## پیشینه و مبانی تحقیق

بیشترین آرای دیدگاه اول شکل‌گرایان به مونتاژ را کولشف<sup>۱</sup> و پودفکین<sup>۲</sup> توسعه داده‌اند. کولشف در آزمایشی که بعدها با نام او معروف شد، ضمن تدوین نمای یکسانی از مردی که به خارج کادر می‌نگرد، به نماهایی متفاوت شامل نمایی از کاسه سوپ، یک جنازه و یک کودک این نظر را مطرح کرد که در شکل فیلم (اثر)،

---

1. Lev Kuleshov  
2. Vsevolod Poduvkin

تصاویری که به تنهایی بی‌معنی‌اند (ماده) در کنار هم چیده می‌شوند (فرآیند) تا با افزودن ویژگی‌هایشان یک معنی کلی را به وجود آورند؛ چراکه معنای تصویر مردی که می‌نگرد، هر بار با توجه به نمای بعدی تغییر می‌کند. پودفکین همین دیدگاه را پیش گرفت و در کتاب *خود فن فیلم و فن بازیگری* (۱۹۷۴) آن را به صورت نظریه تدوین ساختی توسعه داد. هم‌زمان چنین آزمایش‌هایی توسط آیزنشتاین نیز انجام شد، اما نتیجه‌گیری او از جهات بسیاری متفاوت بود. وی به این نتیجه رسید که هر تصویر ساختار خود را دارد و دارای معنایی درونی است، کنار هم چیده شدن آنها سبب جمع شدن معنی آنها نمی‌شود بلکه سبب خواهد شد تا از برخورد دیالکتیک این معانی درونی، مفهومی جدید حاصل شود. آیزنشتاین این نظریات را در مقالات و یادداشت‌های خود در زمان‌های مختلف به چاپ رسانده که نهایتاً با تلاش جی لدا، در دو کتاب *شکل فیلم* (۱۳۶۹) و *حس فیلم* (۱۹۹۵) جمع‌آوری شده و به چاپ رسیده است. پژوهش‌هایی متأخرتر نیز در رابطه با هر یک از این دو نگره به‌ویژه با شرح نظرات آیزنشتاین، البته به‌طور جداگانه و بدون مقایسه با نگره دیگر به عمل آمده است؛ از جمله این پژوهش‌ها، رساله دکتری احمد ضابطی جهرمی است که به‌عنوان بخشی از کتاب *سینما و موسیقی* (۱۳۳۶)، نشر احیا، تبریز) به چاپ رسیده است. این دسته از متون که به شرح آرا اختصاص دارند، از بررسی تطبیقی دو نگره خودداری کرده‌اند و تنها به یکی از دو نگره می‌پردازند. از آنجا که در این پژوهش بررسی دو نگره در مقایسه با هم صورت می‌گیرد، لذا از این دسته منابع دوری کرده و مستقیماً به مطالعه منابع اصلی پرداخته می‌شود. در اینجا ذکر چگونگی مبانی تحقیق خالی از لطف نیست. این پژوهش به بررسی مستقیم مبانی می‌پردازد، از آنجا که این مبانی به‌طور منطقی و مستقیم تنها در بدنه بحث قابل تعریف‌اند، فصلی جداگانه به این امر اختصاص داده نشده است بلکه در خلال متن به آنها (از نظر هر دو نگره) پرداخته خواهد شد.

## اهداف و روش تحقیق

پژوهش حاضر کیفی و از نوع کتابخانه‌ای است؛ تلاش شده است تا نوعی بررسی تطبیقی همه‌جانبه روی دو نگره صورت پذیرد. در این میان چند سؤال اساسی (در بررسی این دو نگره شکل‌گرایان) وجود دارد: نقاط اختلاف و اشتراک دو نظریه چیست؟ اختلافات از چه ناشی می‌شوند؟ و آیا ممکن است بر اساس اشتراکات به دیدگاهی واحد نائل شد؟ طی مسیری که برای پاسخ به این سؤالات خواهیم پیمود پرسشی جدید نیز مطرح خواهد شد: این پرسش که تفاوت دیدگاه چه تأثیری بر محدوده عمل مونتاژ خواهد داشت؛ به بیان دیگر تفاوت‌هایی که از دو دیدگاه مختلف به ماده‌خام مونتاژ و فرآیند آن وجود دارد، ناگزیر تفاوت‌هایی را در اینکه مونتاژ در کجا صورت می‌گیرد، ایجاد می‌کند؛ این پرسش اگرچه در ظاهر مشابه با پرسش در ذات ماده‌خام مونتاژ است، اما در حقیقت ناشی از پاسخ آن خواهد بود؛ طرفداران مونتاژ با پیوند، از آنجا که به خلوص عنصر گرایش دارند، مونتاژ را محدود به تدوین و اتصال چند نما می‌دانند؛ درحالی‌که نگره برخورداری، قائل به وجود برخورد درون ساختار هر تصویر (سلول) است، بنابراین مونتاژ را به گستره‌ای وسیع‌تر شامل چیدمان و ساختار نما نیز توسعه می‌دهد. در این پژوهش ذیل عنوان «دامنه مونتاژ» به پاسخ این پرسش خواهیم پرداخت.

## ماده‌خام مونتاژ

در مورد ماده‌خام مونتاژ دو نظر متفاوت، میان شکل‌گرایان (به‌ویژه شکل‌گرایان روس) رواج دارد. سردمداران نظر اول مانند لِف کولشُف و شاگردانش چون پودوفکین معتقدند، ماده‌خام مونتاژ عنصری است که از تقسیط ایده کلی به ایده‌های ساده‌تر بصری به وجود می‌آید، آیزنشتاین از قول ایشان نقل می‌کند: «اگر فکری در سر دارید... باید به‌وسیله تصاویر عینیت یابد و نسبت بین آنها معین گردد، [سپس] مثل آجرهایی که به روی هم چیده می‌شوند، کنار هم قرار گیرند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۷۶).

منظور این است که یک قطعه مونتاژی از "پیوند" تصاویر به‌عنوان عناصر مستقل تشکیل می‌شود، هر تصویر معنایی مستقل دارد و در کنار هم معنایی مشترک حاصل می‌کند (جمع می‌شوند). آزمایش معروف کولشف تأییدی است بر این معنی: تصویر یک مرد که به تابوتی برش می‌خورد، معنی می‌دهد: مردی که به مرگ می‌اندیشد یا وابسته به متوفا است. این نظر البته جنبه‌ای افراطی نیز دارد برای مثال اشاره به اینکه تصاویر به تنهایی فاقد معنی هستند. البته راهی برای اثبات این مدعی وجود ندارد؛ کسی نمی‌تواند مدعی شود مردی که می‌نگرد، تصویری خنثی و خالی از معنی است (به‌رحال نگاه کردن یک مرد محتوای یک تصویر است و از نظر بصری نیز در آن کیفیتی وجود دارد).

نظر دومی نیز وجود دارد که آیزنشتاین سردمدار آن است. آیزنشتاین در یادداشت‌های خود در پاسخ به نظر کولشف می‌نویسد: «این زیان‌آورترین و مخرب‌ترین تعریف است که بگوییم: تصویر، عنصر مونتاژ است [و یا] مونتاژ انجمن [به معنی حاصل جمع/پیوند] عناصر است. تصویر به‌هیچ‌وجه عنصر مونتاژ نیست بلکه تصویر سلول مونتاژ است. [تصاویر] درست مثل سلول‌ها که هر یک شکل خاص خود را دارند. هرکدام پدیده‌ای هستند با نظمی جدا، مثل موجود زنده و در نهایت پس از یک جهش دیالکتیکی، از فراز تصویر مونتاژ چهره می‌نمایاند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۷۶). چنانچه از این پاسخ برمی‌آید، این تفاوت دیدگاه دو جنبه دارد: نخست اختلاف بر سر ماده‌خام مونتاژ و دیگری بر سر فرآیند (و نهایتاً ماهیت) مونتاژ. اینکه به راستی هر تصویر معنایی منحصر به فرد دارد و تصاویر مثل آجرها متحدالشکل نیستند درست است، اما به نظر نمی‌رسد کولشف و پیروانش نیز چنین معنایی را مد نظر داشته باشند. آنها بیشتر معتقدند، تصاویر خارج از یک قطعه مونتاژی معنایی نامعین دارند، برای مثال «مردی که نگاه می‌کند»، مشخص نیست (نامعین است) به چه چیز نگاه می‌کند، تا وقتی که در یک قطعه، کنار محتوای دیدش قرار بگیرد. آیزنشتاین نیز در واقع همین نگاه را به تصویر دارد، چنانچه اشاره می‌کند: کاری که در سینما انجام می‌دهیم ترکیب تصاویری است که «شکل ساده‌ای دارند و در محتوا خنثی و نامعین هستند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۶۷).

از ظاهر امر به نظر می‌رسد، که اختلاف بر سر ماده‌خام مونتاژ بیش از یک سوءتفاهم نیست، اما مسئله کمی متفاوت است. اگر به چستی ماده‌خام در هر یک از دو نگره توجه کنیم، به وحدت نظر می‌رسیم، در هر دو نگره ماده‌خام، تصاویری دارای ویژگی‌های نامعین در نظر گرفته می‌شود، با این تفاوت که آیزنشتاین برای وجود ویژگی‌هایی درون تصویر اعتبار بیشتری قائل است. اما اختلاف از چیزی عمیق‌تر ناشی می‌شود: اینکه ماده‌خام چگونه به دست می‌آید؟

تفاوت نظر به ماده‌خام را می‌توان در روش ساخت فیلم جستجو کرد. روش ساخت فیلم برای عنصرگرایان مثل پودفکین مانند روش‌های تولیدی متداول در امریکا بود. برخلاف روش آیزنشتاین که در آن کارگردان، تمام فیلم را در ذهن دارد و بیشتر از فیلم‌نامه متکی به دکوپاژ مستقیم، تولید برای سکانس و طراحی‌هایی از نماهاست و گاه فیلم‌نامه ای هم وجود ندارد؛ پودفکین تولیدی را مدنظر داشت که در آن، متن فیلم‌نامه کاملاً مشخص است و کارگردان براساس آن و به ترتیب اولویت تولیدی، صحنه‌ها را تولید می‌کند. با چنین دیدگاهی، حفظ تداوم، واجد بالاترین ارزش‌ها خواهد بود. پودفکین می‌نویسد: «تداوم جوهرکار است. در صورت از دست دادن تداوم، وحدت اثر را از دست خواهیم داد، همچنین سبک و در پی آن تأثیر از کف خواهد رفت؛ در همین راستا، بازسازی جزئیات فیلم‌نامه در ابتدای امر، ضرورتی گریزناپذیر است. تنها در این صورت است که یک کارگردان با اعتمادبه‌نفس کار می‌کند و نتایج برجسته‌ای به دست می‌آورد؛ زمانی که هر بخش از فیلم‌نامه را با دقت و براساس طرح فیلم به قسمت‌های کوچک‌تر تقسیم کند و هر یک را به صورت تصویری برای پرده در ذهن داشته باشد» (Pudovkin 1974, 32). این نوع تولید، دو تأثیر مستقیم بر مونتاژ می‌گذارد: نخست بر فرآیند مونتاژ، که در مورد آن صحبت خواهیم کرد و دیگری بر ماده‌خام. در این نگاه به تولید که فیلم‌نامه را اصل قرار می‌دهد، آنچه ضبط می‌شود، الگویی مشخص است، مستخرج از ایده‌های فیلم‌نامه، پس هر ماده مونتاژ، قسمتی از آن الگو خواهد بود. در همین راستا، ماده‌خام در ساده‌ترین و خالص‌ترین حالت، عنصری است که باید در همان الگو معنی‌دار باشد. پس ماده خام عنصری خواهد بود که از ساده شدن الگو (ایده‌های فیلم‌نامه) به دست

می‌آید. این نگاه طبیعتاً با نگاه به ماده خام به‌عنوان چیزی که ساخته می‌شود، پس ساختمند و سلولی است، مخالف خواهد بود. نگاه به ساختنی بودن ماده‌خام نیز منتج از روش تولیدی است که آیزنشتاین به شرحی که در بالا آمد، دنبال می‌کرد. ماده‌خام مونتاژ چه عنصری مستخرج از الگوها / ایده‌های فیلم‌نامه باشد و چه سلولی ساخته‌شده توسط فیلم‌ساز، در یک معنی واحد است، ماده‌خام مونتاژ تصاویری ساده و در معنی، نامعین هستند. این تصاویر ویژگی‌هایی دارند، اما این ویژگی‌ها پیش از ترکیب شدن در یک قطعه، یعنی پیش از مونتاژ شدن به معنی کامل خود دست پیدا نمی‌کنند. چگونگی ترکیب و هم‌نشینی تصاویر و به بیان دیگر فرآیند مونتاژ در ادامه مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

### فرآیند و ماهیت مونتاژ

واژه مونتاژ<sup>۱</sup> در لغت، به معنی ارتقا است. چنانچه اشاره شد، موادخام مونتاژ در معنی نامعین‌اند، پس باید به نحوی ترکیب شوند و به معنایی بالاتر و معین‌تر ارتقا یابند. آنچه در اساس میان دو نگاه یادشده به مونتاژ متفاوت است، همین فرآیند ارتقای معنی، «فرآیندمونتاژ» است. آیزنشتاین برای نشان دادن این تفاوت به مشاجرات طولانی‌اش با پودوفکین اشاره می‌کند. دو دوست پشت درهای بسته می‌نشسته‌اند و تا پاسی از شب بر سر این بحث می‌کرده‌اند که ماهیت مونتاژ «پیوند» تصاویر است (نظر پودوفکین) یا «برخورد» تصاویر (نظر آیزنشتاین). وی این بحث را چنین توصیف می‌کند: «شاگردِ مدرسه کولشف با صدای بلند از مونتاژ بر اساس پیوند دفاع می‌کند. در یک زنجیر. آجرها بر روی هم قرار می‌گیرند تا اندیشه را توضیح دهند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۷۷). البته این برداشت آیزنشتاین از دیدگاه مونتاژ پیوندی، صادقانه است. پودوفکین در کتاب خود **فن فیلم**، پیرامون روش تدوینش می‌نویسد: «در این روش ساخت تصویر، موضوع به عناصر و ملحقاتش ساده و با استفاده از این عناصر ساخته می‌شود؛ به این کار، تدوین (مونتاژ) ساختی<sup>۲</sup> می‌گوییم» (Pudovkin 1974, 31).

1. Montage  
1. Building  
2. Constructive

تدوین ساختاری (یا چنانچه در اینجا برای مقایسه با نگره دیگر، مونتاژ پیوندی تعبیر می‌شود) را می‌توان به این صورت تعریف کرد: در این روش، «کل، از کنار هم قرار گرفتن کنش‌های فیلم‌نامه و کار شخصیت‌ها شکل می‌گیرد» (Pudovkin 1974, 31). به بیان دیگر، فرآیند مونتاژ، پیوند عناصری است که در کنار هم و نه الزاماً از برخورد یا تضاد، معنایی حاصل می‌کنند. چنانچه پیش‌تر اشاره شد، در این روش که نتیجه اصل قرار دادن تولید براساس فیلم‌نامه است، عناصر مونتاژ، تصاویر ساده‌ای هستند که مستقیماً از تقسیم درام به تکه‌های کوچک‌تر و ساده‌تر (عنصر) به وجود می‌آیند. با توجه به نامعین بودن، این تصاویر نیاز به حضور در یک ترکیب دارند و از آنجا که این ترکیب، الگویی مشخص، مستخرج از فیلم‌نامه دارد، پس عناصر ساده به‌دست آمده باید در پشت‌سرهم براساس همان الگو در کنار هم قرار بگیرند تا از «پیوند» معانی آنها در یک زنجیر معنی‌نهایی مدنظر فیلم‌نامه به‌دست آید. پس فرآیند مونتاژ «پیوند» عناصر است.

آنچه که این تعریف از مونتاژ پیشنهاد می‌کند غیرقابل رد است؛ دست‌کم کاربردهای بسیاری از این نوع مونتاژ را می‌توان مثال آورد. تصاویری از چندین درخت کنار هم پیوند می‌خورند تا جنگلی را تداعی کنند، مردانی که در یک صف به جلو می‌روند یکی پس از دیگری در نماهای مشابه روی زمین می‌افتند تا میدان جنگی را به وجود بیاورند، در حالی که فقط یک طرف جبهه دیده می‌شود و برخوردی (ناشی از تدوین نماهایی از دشمن) در کار نیست. اینها صورت‌های اغراق‌شده‌ای از پیوند است ولی متداول. آزمایش کولشف نیز همین ساختار را دارد، در آن دو عنصر متفاوت، مردی که به چیزی می‌نگرد و نامعین است به چه می‌نگرد، به کاسه سوپی برش می‌خورد، در نتیجه معنی معین می‌شود: مرد به کاسه سوپی می‌نگرد. این ساختار آن‌چنان معتبر است که آیزنشتاین هم وجود پیوند را با ناخوشنودی می‌پذیرد: «از نظر من، پیوند، فقط یک مقوله است که احتمال حدوث آن وجود دارد» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۷۷). اما نگره دوم فرآیند مونتاژ را چه می‌داند؟



آیزنشتاین در مقاله دیگری با عنوان «نگره‌ای دیالکتیک به شکل فیلم»<sup>۱</sup> می‌نویسد: «پودفکین [گفته است: مونتاژ شرح یک تصور (مفهوم/ ایده) به کمک تصاویر ساده است.<sup>۲</sup> اما به عقیده من مونتاژ تفکری است که از برخورد تصاویر مستقل یا حتی کاملاً متضاد به دست می‌آید»<sup>۳</sup> (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۹۳). او برای روشن تر شدن منظور چند مثال از خط هیروگلیف می‌آورد: "تصویر آب و تصویر چشم، مفهوم گریه را نقش می‌کند؛ تصویر یک گوش در کنار یک در، مفهوم گوش دادن را به ظهور می‌رساند. سگ X<sup>۴</sup> دهان = عوعو کردن... چاقو X قلب = اندوه، حزن، سوگ. مفاهیمی از این دست را بسیار می‌توان ذکر کرد. مونتاژ این است" (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۶۷). آیزنشتاین همچنین فهرستی از زمینه‌های بالقوه برخورد میان دو تصویر ارائه می‌دهد که عموماً گرافیکی هستند: «برخورد جهت‌های گرافیکی (خطوط، ایستا یا پویا)؛ برخورد میزانشن‌ها، اندازه‌ها، گام‌ها؛ برخورد حجم‌ها (که به وسیله مقادیر مختلف نور شکل می‌گیرند) یا توده‌ها؛ برخورد عمق‌ها، شدت‌ها؛ برخورد اندازه قاب (برای مثال نمای درشت یا دورنما)؛ برخورد حرکت در تغییر شکل‌ها؛ تغییر روشنایی و تاریکی و بالاخره برخورد میان یک حادثه، یک واقعه و محیط آن» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۷۹). بد نیست در اینجا قرارداد کنیم برخورد به آخرین صورت مدنظر آیزنشتاین در معنای عام، همان برخورد دراماتیک است.

چنانچه از یادداشت‌های آیزنشتاین برمی‌آید، وی مونتاژ را فرآیندی دیالکتیک می‌داند؛ به این معنا که اتصال دو مفهوم (به وسیله فنون مونتاژ چون برش، برهم‌گذاری و ...) سبب ایجاد مفهومی ثالث در ذهن مخاطب می‌گردد یا باید چنین باشد. تا اینجا تضادی با پیوند وجود ندارد اما این نگاه زمانی به شکل ایده‌آل خود می‌رسد که دو مفهوم در تقابل با هم باشند که در این صورت اتصال، نوعی برخورد خواهد بود. تنز

۱. به عبارتی نزدیکی دیالکتیک به شکل فیلم نیز ترجمه شده است A Dialectic Approach to Film Form

۲. آیزنشتاین این روش را حماسی/ داستانی (Epic) می‌نامد.

۳. این روش دوم را نمایشی (Dramatic) می‌نامد.

۴. آیزنشتاین از عامل جمع (+) برای اشاره به اتصال دو تصویر استفاده میکند لکن با توجه به تعریف برخورد، و اختلاف آن با پیوند(+)، این عامل برای برخورد به ضرب (X) تغییر داده شده است.

در برخورد با آنتی تز (ضد تز) نتیجه می‌دهد ستنز. این نگاه نقطه مقابل نگاه به مونتاژ به‌عنوان پیوند است، که می‌توان آن را به‌صورت تجمع معانی مستقل تعریف کرد: درخت + درخت = جنگل؛ یا کاسه سوپ + مردی که می‌نگرد = مرد به سوپ می‌نگرد (احتمالاً گرسنه است و می‌خواهد آن را بخورد).

وجوه تفاوت میان فرآیندها و همچنین فصول مشترکشان را می‌توان در میان تفاوت در روش‌های عملی نیز جستجو کرد؛ پودفکین روش‌های مونتاژ (پیوندی/ ساختی) را براساس نتیجه و کیفیتی که حاصل می‌کند، چنین دسته‌بندی کرده است:

۱. تباین (کنتراست)<sup>۱</sup>

«اتصال صحنه‌های جدا از هم، حتی نماهای جدا از هم، به نحوی که بیننده را مجبور به مقایسه کنش‌ها کند» (Pudovkin 1974, 75). این روش نزدیک‌ترین روش به دیدگاه برخوردی آیزنشتاین است؛ تفاوت ناشی از میزان اختلاف است، گاهی حتی اختلافی نیز در کار نیست و تباین فقط ناشی از هم‌نشینی دو وضعیت که به هر حال (به واسطه‌ای مثل هم‌زمانی یا ارتباط علی) با هم مقایسه می‌شوند، مانند دو صحنه مونتاژ شده در کنار هم از بالا رفتن ارزش سهام و کشته شدن سربازان در جنگ که ماهیتاً با هم در تضاد نیستند یا حتی اختلاف کیفیت در یک مورد معین نیز در آنها مشخص نیست اما هم‌نشینی آنها (در تدوین) سبب مقایسه و استنتاج معنی (رابطه علی میان آنها) می‌شود؛ این مثالی از فیلم **پایان سنت پترزبورگ** (۱۹۲۷) پودفکین آن‌قدر با مفهوم برخورد نزدیک است که آیزنشتاین آن را نوعی از برخورد می‌داند.

۱. توازی<sup>۲</sup>

این روش همانند تباین است، البته به وضوح وسیع‌تر (Pudovkin 1974, 76) و برابر تدوین موازی نیست. پودفکین با مثالی، این روش را شرح می‌دهد: قرار است مردی اعدام شود، دقایقی باید بگذرد تا زمان اجرای حکم فرارسد. برای بصری کردن این دقایق، کارگردان یک کنش موازی نشان دهنده گذر زمان را در چند موقعیت مختلف در کنار هم تدوین می‌کند، مردی در گوشه‌ای از جهان به ساعتش نگاه می‌کند، جای

1. Contrast  
2. Parallelism

دیگر شخص دیگری به صدای زنگ ساعت دیواری گوش می‌دهد، به همین ترتیب تا صحنه اعدام فرا می‌رسد (Pudovkin 1974, 76). بارزترین نمونه این روش در قسمت دوم **پدرخوانده** (۱۹۷۴) است، در انتهای فیلم صحنه‌ای از غسل تعمید وجود دارد که با نماهایی از اقدام به قتل، توازی یافته است. این صحنه مونتاژی تدوین موازی نیست، چراکه وقایع قتل، نظم زمانی واقعی ندارند، به بیان بهتر، فاصله وقایع در تدوین، بسیار کمتر از آن چیزی است که ممکن بود در واقعیت اتفاق بیافتد، به همین دلیل نه تدوین موازی، بلکه توازی است.

## ۲. نمادگری<sup>۱</sup>

پودفکین صحنه سلاخی کردن یک گاو، مونتاژ شده در کنار کشتار مردم معترض در فیلم **اعتصاب** (۱۹۲۵) را مثال می‌آورد و ادامه می‌دهد: «این روش به شدت جذاب است، چراکه به وسیله تدوین، معنایی انتزاعی در ذهن مخاطب القا می‌کند؛ بدون اینکه چیزی مستقیماً عنوان شود» (Pudovkin 1974, 77). تفاوت تباین و توازی با نمادگری، تنها در کیفیت معنی است، به خصوص این روش با تباین نزدیکی شکلی دارد، اما در تباین، معنی خاصی در ترکیب تصویر وجود دارد، طرفین مونتاژ چیزی در تباین با هم را میزبانی می‌کنند، اما در نمادگری، نتیجه در ذهن مخاطب شکل گرفته است.

## ۳. هم‌زمانی<sup>۲</sup>

منظور پودفکین دقیقاً تدوین موازی است که امریکایی‌ها (ادوین س. پورتر) ابداع کردند. وی می‌نویسد: «در فیلم‌های امریکایی [عموماً] در صحنه‌های نهایی فیلم‌ها دو کنش پرسرعت و هم‌زمان به نحوی که هر یک بر نتیجه دیگری استوار و هم‌زمان تأثیرگذار باشد، توسعه می‌دهند» (Pudovkin 1974, 77).

## ۴. لیت‌موتیف (بازگویی مکرر نقش‌مایه)<sup>۳</sup>

در یک صحنه موضوعی / نقش‌مایه‌ای (تم / موتیف) مشخص وجود دارد، این موضوع می‌تواند با تکرار به شکل‌های مختلف (واریاسیون تم) در یک قطعه مونتاژی

---

1. Symbolism  
2. Simultaneity  
3. Leit motif: reiteration of theme

به بالاترین حد تأثیر خود برسد. صحنه گرد هم آمدن مردم و پیوستن به صفِ معترضان در فیلم **مادر** (۱۹۲۶) و صحنه همانندش، گرد هم آمدن مردم برای پیشواز از رزم‌ناو در **رزم‌ناو پوتمکین**، هر دو چنین ویژگی‌ای را دارند.

نکته‌ای که در تقسیمات پودفکین به وضوح دیده می‌شود، اشتراکی است که تمام روش‌های یادشده، در «ماهیت فرآیند» مونتاژ دارند. علی‌رغم تفاوت‌ها یک چیز در میان روش‌ها مشترک است: در تمامی موارد، مخاطب باید برای دست یافتن به معنی، میان طرفین مونتاژ قیاس کند. این قیاس چه جغرافیایی باشد (توازی)، چه معنایی (نمادگری) و چه ترکیبی از هر دو (لیت موتیف)، ذاتاً دیالکتیک است. اینجاست که دو نگره پودفکینی (پیوندی) و آیزنشتاینی (برخوردی) با هم وحدت پیدا می‌کنند.

نگاه آیزنشتاین به مونتاژ (برخورد) و تقابل آن با نوع دیگر (پیوند)، بیشتر حاصل از تفاوت در زمینه‌های فلسفی و تجربی به نظر می‌رسد تا مسائل فنی یا روش‌های مونتاژ؛ اما به هر نحو بر جریان تدوین فیلم تأثیرگذار است. اگر چه این دو برداشت از مونتاژ متفاوت هستند اما متنافر نیستند. بسیاری از موارد را می‌توان مثال آورد که این دو نوع مونتاژ (برخورد و پیوند) در لحظه‌هایی از مونتاژ وحدت یافته‌اند. برای مثال در تدوین صحنه‌ای از **رزم‌ناو پوتمکین** (۱۹۲۵) ساخته آیزنشتاین. صحنه‌ای که ساحل‌نشینان اودسا گرد هم می‌آیند تا به سرنشینان رزم‌ناو خوش آمد بگویند و توشه و خوراک به ایشان برسانند. در این صحنه مونتاژ برای پیوند را در به هم پیوستن و بیشتر شدن قایق‌هایی که برای ملوانان آذوقه حمل می‌کنند می‌بینیم؛ همچنین در جمع شدن مردم. این صحنه مونتاژی از جمع‌شدن‌های پیاپی، که در اساس پیوندی است، در قسمت‌هایی حاوی برخورد نیز هست. برای مثال در یک برش، ورود مردی معلول با لباس تیره به زنی جوان و سرزنده، با لباس‌های سفید برش می‌خورد؛ در این برش، برخوردی نظیر معلول/سالم، تیره/روشن دیده می‌شود و همزمان شادی هر دو فرد در هر دو نما و هدفشان سبب می‌شود تا این برش مونتاژ پیوندی نیز باشد. اینجاست که «برخورد» و «پیوند» در مفهوم عالی‌تر مونتاژ (ارتقا)، وحدت پیدا می‌کنند.

## دامنه مونتاژ

تفاوت دیدگاه به ماده خام و فرآیند مونتاژ، لزوماً تأثیر مستقیم بر نوع نگاه به روش‌ها و دامنه عمل مونتاژ دارد. ذیل عنوان «فرآیند و ماهیت مونتاژ» در این مقاله به روش‌های شکل‌گرایان با دیدگاه مونتاژ پیوندی اشاره شد؛ این روش‌ها، تماماً متکی بر اتصال دو نما است و دامنه نفوذ نظرات خود را به درون نما توسعه نمی‌دهد. در مقابل نگره دوم با محوریت برخورد، مونتاژ را در دامنه وسیع‌تری حتی در ساختار هر نما در قطعه مونتاژی جستجو می‌کند. در ادامه به بررسی مبانی و روش‌های مونتاژ پرداخته می‌شود که به واسطه تفاوت دیدگاه به ماده‌خام و فرآیند، معنایی متفاوت میان دو جریان پیدا کرده‌اند:

### ۱. اختلاف در تعریف ریتم (ریتم/متر)

ریتم مفهومی است که با بیشترین اختلاف در میان دو نگره استفاده می‌شود. آیزنشتاین در مقاله «نگره‌ای دیالکتیک به شکل فیلم» می‌نویسد: «اولین تئورسین‌های سینمایی ما<sup>۱</sup> به مونتاژ به صورت قرار دادن نماهای ساده، یکی پس از دیگری، مثل برپاداشتن یک دیوار، نگاه می‌کردند. از آن‌پس، حرکت درون نماهای آجرمانند یا نسبت میان طول نماها، در یک قطعه تدوین شده، ریتم در نظر گرفته شد. یک اشتباه کامل در مورد مفهوم!» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۹۳). در حالی که این تعریف از ریتم در میان طرفداران نگره اول اساس کار قرار می‌گیرد؛ آیزنشتاین ضمن مخالفت، اعلام می‌کند که چنین رابطه‌ای را بیشتر باید «متریک» نامید. بنابراین، نسبت میان طول زمانی نماها در یک قطعه مونتاژی در نگره پیوندی «ریتم»، و در نگره برخوردی «متر» نام می‌گیرد. این تفاوت تنها در سطح نام‌گذاری نیست، بلکه برداشتی متفاوت از ریتم، این تفاوت در نام‌گذاری را ضروری می‌کند.

گروهی از متفکران، معنی متر را با کمی توسعه به‌عنوان ریتم در نظر گرفته‌اند؛ تورج زاهدی در کتاب خود *نشانه‌شناسی موسیقی فیلم* دو نوع ریتم را در رابطه با مونتاژ برمی‌شمارد: «الف- ریتم برگرفته از حرکت شخصیت‌های فیلم. ب- ریتمی که

۱. منظور آیزنشتاین کولشف و شاگردانش چون پودوفکین است

از طریق تقطیع نما در مرحله تدوین به دست می آید.» (زاهدی ۱۳۸۸، ۸۵). ریتم برگرفته از حرکت شخصیت‌های فیلم، صورتی از ریتم برگرفته از حرکت درون نماست که در معنای متر گنجانده شده است. در اینجا توجه شما را به ریتمی که از طریق تقطیع نما در مرحله تدوین به دست می آید، جلب می‌کنم. منظور تورج زاهدی از این ریتم حاصل از تدوین، متأثر از نحوه برش است، به بیان دیگر فرآیند و نتیجه مونتاژ را در نظر ندارد، بلکه منظور همان متر است به‌علاوه تأثیری که نوع برش (انتقال بصری) بر متر می‌گذارد. زاهدی برش (انتقال بصری) را به سه نوع تقسیم می‌کند: کات، دیزالو، و فید<sup>۱</sup> (زاهدی ۱۳۸۸، ۹۲). زاهدی معتقد است هر کدام از روش‌های انتقال بصری جدای از طول زمانی خودشان در متر، زمانی را نیز به‌واسطه کیفیت بصری به این روند اضافه می‌کنند. وی می‌نویسد: «روشن است که سرعت ریتم فیلم، نسبت به اینکه کدام یک از سه شکل فوق در تدوین آن شرکت داشته باشد، کاملاً متغیر خواهد بود... فید بسیار کند و کش دار [است] و به گذشت زمان نسبتاً زیاد دلالت دارد... دیزالو هم همین‌طور، اما کمی تندتر» (زاهدی ۱۳۸۸، ۹۴). وی همچنین متذکر می‌شود که کات در نهایت از همه سریع‌تر است، اما کاتی که درون یک صحنه اتفاق می‌افتد از کاتی که بین دو صحنه است سریع‌تر خواهد بود.

این نوع نگرش به ریتم در فیلم، به مفهوم ریتم از نظر آیزنشتاین نزدیک می‌شود، اما همچنان به متر وابسته است. ریتم از نظر آیزنشتاین مفهومی است متکثر. ریتم ممکن است از ویژگی‌های متفاوتی درون قطعه مونتاژ شده حاصل شود؛ برای مثال از رنگ. آیزنشتاین می‌نویسد: "هر میزان و درجه‌ای از رنگ<sup>۲</sup>، کیفیتی از نوسان را به منظر ما وارد می‌کند. منظور به‌صورتی فیگوراتیو نیست، بلکه مطلقاً فیزیولوژیک است.<sup>۳</sup> رنگ‌ها به‌واسطه تفاوت در همین نوسانات از هم متمایز می‌شوند. رابطه بین

1. Cut, Dissolve, Fade
2. Any shade of a color...

۳. ترجمه کتاب شکل فیلم در این موارد اصلاح شده است. واژه Figurative از متن انگلیسی در ترجمه پرتو اشراق به "تمثیلی" و physiological به "روانی" (psychological) ترجمه شده بود که در هر دو مورد نادرست و مخمل در معنی جمله هستند. ترجمه در ادامه جمله نیز اصلاح شده است. متأسفانه ترجمه موجود تنها ترجمه فارسی کتاب شکل فیلم است و در بسیاری موارد نیاز به اصلاح دارد.

رنگ‌ها از برخورد میان نوسان رنگی که [در ذهن] داریم با رنگ جدیدی که درک می‌کنیم به وجود می‌آید" (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۹۹). بنابراین ریتم در خود رنگ وجود ندارد، بلکه از برخورد میان کیفیت (نوسان/فرکانس) دو رنگ (طرفین برخورد) حاصل می‌شود. در اینجا می‌توانیم این نگاه را به سطح بالاتری تعمیم بدهیم: ریتم حاصل تناسبات جاری میان کیفیت‌های متفاوتِ طرفین برخورد، طی فرآیند مونتاژ است. این تفاوت باید در یک جزء مشترک باشد؛ برای مثال تفاوت در رنگ یا تفاوت در تیرگی و روشنایی. به هرنحو، اساس، برخورد میان اجزاست. از این رو ریتم به ساختار درون دو نمایی که با هم برخورد می‌کنند وابسته است. اما آیزنشتاین به این حد بسنده نمی‌کند و ریتم را به درون یک نمای واحد نیز گسترش می‌دهد.

#### ۱. محدوده اعتبار ریتم

بیشترین نفوذ مفهوم ریتم درون یک نما که دیدگاه پیوندی معتبر می‌داند، تناسب حرکت‌های فیزیکی درون یک نما با نمای دیگر است. برای مثال، تفاوت سرعت حرکت یک توپ در نمای الف، با سرعت حرکت یک بازیکن در نمای ب؛ اما نگره برخوردی، ریتم را به تمام اجزای سازنده یک نمای مستقل گسترش می‌دهد؛ آیزنشتاین برای توضیح در مورد ریتم درون یک نمای مونتاژ نشده می‌نویسد: «اثر دینامیکی یک تابلوی نقاشی در کجاست؟ چشم مسیر و جهت [گرافیکی] یک عنصر را در تصویر پی می‌گیرد. خود این عنصر و جهتش بر ذهن اثر می‌گذارد. سپس [چشم] طی آن مسیر با عنصر بعدی برخورد می‌کند و در نتیجه تأثیرات این دو عنصر با هم برخورد می‌کنند و یک کل را تشکیل می‌دهند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۹۹). برخورد دیالکتیک در یک قاب رخ می‌دهد؛ از آنجا که طی هر برخورد نسبت‌هایی میان اجزای طرفین برخورد شکل می‌گیرد، بنابراین علاوه بر تولید معنی (سنتز)، ریتمی نیز به وجود می‌آید که درون تصویر جای دارد. ریتم بر این اساس متفاوت از نگره پیوندی و دارای اعتبار درون یک نمای واحد است، متشکل از برخورد میان کیفیت‌های متفاوت یک عنصر درون یک نمای واحد.

## ۲. مفاهیم منحصر به دیدگاه برخورداری

آیزنشتاین با معتبر دانستن وجود برخوردار درون یک نمای واحد، به مفاهیمی دست پیدا می‌کند که تنها در دیدگاه برخوردار او قابل مطالعه و دارای اعتبار است. در این میان دو مفهوم آوا و مایه جایگاه اساسی دارند. آیزنشتاین دو مفهوم اساسی دیگر خود، یعنی مفهوم «مایه» و «آوا» را در خلال دو مقاله خود با نام‌های درباره مونتاژ<sup>۱</sup> و بعد چهارم سینما معرفی می‌کند. آیزنشتاین این مفهوم را از موسیقی وام می‌گیرد و البته باز به منظوری متفاوت استعمال می‌کند. آوا، برابر نهادی است که در این مقاله برای اشاره به Overtone استفاده می‌شود. البته ترجمه متداول این واژه، ترکیب «فوق مایه» است که بیشتر در موسیقی کاربرد دارد. لیکن در این متن از دو جهت «آوا» را جایگزین «فوق مایه» کردیم؛ نخست به سبب اینکه آیزنشتاین این مفهوم را در کنار (و برای تعریف) مفهوم چندآوایی<sup>۲</sup> به کار می‌برد و دیگر اینکه در کنار فوق مایه (overtone)، زوج آن Undertone نیز وجود دارد که اگر هم مشخص شود آن را باید دون مایه یا زیرمایه بنامیم، به هر صورت این موضوع بحث آیزنشتاین نیست و سبب اختلال در اصل مطلب می‌شود، چراکه بر خلاف معنی مشخص این ترکیب‌ها در موسیقی، در فیلم و نظریات آیزنشتاین اساساً این عبارات فقط سبب الهام‌اند و در نظریات آیزنشتاین به یک معنی واحد می‌رسند.

آیزنشتاین نخست یک تعریف اولیه از آوا(ها) ارائه می‌دهد: «در میان نت‌های اساسی و اصلی [یک قطعه موسیقایی]، مجموعه‌ای از نت‌ها که به نت اصلی شبیه است قرار می‌گیرند تحت عنوان overtone و undertone» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۲۳). آیزنشتاین معتقد است، در هر ترکیب موسیقایی که حاوی این وضعیت باشد، نوعی «برخورد» میان آواها صورت می‌گیرد، وی می‌نویسد: «این نت‌ها با یکدیگر برخورد می‌کنند و همچنین با نت‌های اصلی نیز برخورد دارند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۲۳). آیزنشتاین این وضعیت را درون قاب سینما نیز جستجو می‌کند: «در نور هم، چنین حالتی را خواهیم یافت؛ تمام انواع شکست، انحراف و سایر تغییرات در تابش»

1. On Montage

2. Polyphony



(آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۲۴). آیزنشتاین معتقد است آواها " دیده نمی‌شوند" و نیز " شنیده نمی‌شوند" بلکه " احساس می‌شوند" (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۲۹). و این حالت را بعد چهارم سینما نام می‌نهد. با مثالی فرضی موضوع را آشکارتر خواهیم کرد: صحنه‌های بسیاری در سینما مشابه این وضعیت وجود دارد؛ کارآگاه خصوصی، جمعی از افراد مرتبط با یک جنایت را گرد هم آورده و حقیقت را آشکار می‌کند. همزمان با فلاشبک‌هایی گفتگوهای کارآگاه را با قاتل که به او کمک کرده است وی را شناسایی کند، می‌بینیم. چیزی در همه این نماها مشترک است، قاتل به نحوی در صحنه قرار داده شده است که لبه کلاهش روی چشمان او سایه انداخته است. این سایه یک آوا است. در تمام آن نماها، آوا حاصل از برخورد روشنی و تاریکی در تصویر بوده است. در مثال بالا زمانی که کارآگاه ماجرای قتل را آشکار می‌کند. حرکت سر قاتل سبب می‌شود سایه از بین برود، نتیجه معنایی است، که تنها احساس می‌شود: دست قاتل (چشمانش) رو شده است و این اوج برخورد و تکامل آواست.

آنچه در مورد آوا(ها) بسیار مهم است، رابطه این مفهوم با برخورد و ریتم است؛ چنانچه پیش‌تر گفته شد، ریتم ناشی از برخورد و آوا ذاتاً حالت حاصل از یک برخورد، درون ویژگی‌های یک عنصر است. (برای مثال تغییرات سایه/ روشن). از همین رو آوا ذاتاً ناشی از تغییر است، پس پویاست و پویایی لزوماً دارای حرکت و حرکت بالقوه موجب ریتم است.

آیزنشتاین معتقد است، به صورت بالقوه، یک آوای عمومی در هر تصویر وجود دارد. این آوای اصلی تصویر را "مایه" می‌نامیم: مایه، آوای اصلی یک تصویر است. آیزنشتاین برای اشاره به این مفهوم از واژه Tone استفاده می‌کند که برای تفکیک بیشتر آن از مفهوم آوا و نیز اشاره به ماهیت آن به‌عنوان یک کل، به مایه ترجمه شده است. این دو مفهوم در ادامه، ذیل تفاوت در روش‌ها اهمیت بنیادین پیدا می‌کنند.

### ۳. تفاوت در روش‌ها

اختلاف نظر در تعریف اساسی ریتم و نیز اختلاف در دامنه اعتبار آن به‌خودی‌خود بر روش‌ها تأثیر می‌گذارد. این تأثیر به دو شکل اختلاف‌ها را آشکار می‌کند:

### ۳. الف. اختلاف در مونتاژ ریتمیک قطعه

به ازای هر تعریف از ریتم نوعی متفاوت از مونتاژ ریتمیک فیلم قابل دستیابی است. به پیروی از آیزنشتاین در اینجا نوع اول (ریتم در دیدگاه پیوندی) را مونتاژ متریک و نوع دوم (برخوردی) را مونتاژ ریتمیک می‌نامیم. در این صورت هر یک از روش‌ها چنین خواهد بود:

#### ۴. الف. ۱. مونتاژ متریک

«در این روش، اساس، طول [زمانی] هر نما است» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۱)؛ تلاش می‌شود تا نماها به نحوی در قطعه مونتاژی قرار داده شوند تا بین طول زمانی آنها در قطعه، نسبتی موسیقایی برقرار باشد.

آیزنشتاین تلویحاً به این روش مونتاژ، ایراداتی وارد می‌داند: «در مونتاژ متریک، محتوای قاب، مطلقاً تابع طول نماست، بنابراین جنبه‌ای کلی و بنیادین از محتوا-شخصیت در هر نما مورد توجه قرار می‌گیرد. نماهایی ترادفی<sup>۱</sup>» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۲). به بیان دیگر از آنجا که محتوای (کنش و...) درون تصویر باید در زمانی مشخص انجام شود، محدودیتی از زمان وجود دارد که سبب کم مایه شدن کنش درون نما و ساده شدن آن به محتوایی کلی و جامع می‌شود تا بشود هر جای ممکن نما را برید. البته اگر به این نظر آیزنشتاین با یک نگاه تجاری و با توجه به ضروریات سینمای امروز بنگریم، خواهیم دید این ایراد می‌تواند به‌عنوان یک ویژگی مفید به‌کار بسته شود. در یک صحنه تعقیب و گریز که با توجه به سلیقه مخاطب امروزی احتیاج به سرعت بیشتر و نماهای کوتاه‌تر دارد، محتوای ساده قاب‌ها می‌تواند مفید باشد.

ایراد دوم بنیادی‌تر است؛ اگر به‌جای ساده‌کردن محتوا برای کنترل زمان، به محتوای درون قاب ارجحیت بدهیم، ممکن است مجبور باشیم نسبت‌های پیچیده، یا دیریابی را برای تدوین متریک انتخاب کنیم؛ برای مثال استفاده از میزان‌های بغرنج<sup>۲</sup> یا<sup>۳</sup> که

آیزنشتاین، آن را فساد در روش می‌خواند. (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۱)

#### ۳. الف. ۲. مونتاژ ریتمیک

۱. دقیقاً مترادف با یک مفهوم تا به سرعت درک شود.

تفاوت میان متر و ریتم، میان دو روش مونتاژ متریکی و ریتمیک نیز وجود دارد: "طول واقعی [نما] را نمی توان با اندازه گیری ریاضی طول قطعه به دست آورد؛ در عمل، طول، از ویژگی های قطعه ناشی می شود و از میزان مورد نیاز از آن در ساختار سکانس" (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۲). البته آیزنشتاین منظور خاصی از محتوای پیچیده تر دارد. منظور، وجود نوعی کنش ریتمیک واقعی درون نما است «فصل پلکان اودسا در پوتمکین، مثالی روشن در این مورد است. در اینجا ضرب ریتمیک پای سربازانی که از پله ها عبور می کنند، تمام التزام متریکی را می شکند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۳). در چنین شرایطی که کنش درون قاب ضدضرب عمل کرده و آن را از تصاویر دیگر جدا می کند، باید رابطه ای میان ریتم دیکته شده از جانب کنش واقعی و سایر نماهای متصل به آن برقرار کرد تا نظم و یکپارچگی قطعه حفظ شود. آیزنشتاین راه حل را ایجاد ریتمی در کل قطعه می داند: "[در همان صحنه] کنش نهایی هیجان، با تغییر ریتم پای سربازان به ریتمی دیگر به دست می آید؛ نوعی حرکت نزولی جدید- همان حادثه با شدتی متفاوت - کالسکه بچه از پله ها به سمت پایین می لغزد. کالسکه در اینجا مستقیماً بر شتاب قدم های سربازان تأثیر می گذارد. قدم ها رو به پایین شتاب می گیرد؛ همان طور که کالسکه سقوط می کند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۳).

ریتم حاصل از برخورد، درون یک نمای واحد نیز قابل شناسایی است. روابط ریتمیک درون یک نما نیز از برخورد ناشی می شوند، البته این برخورد محدود به عناصر درون نماست. «ریتم درونی» تصویر مشابه کنش ریتمیک درون تصویر نیست اما بر فرآیند مونتاژ تأثیر می گذارد. روش هایی که آیزنشتاین در ادامه معرفی می کند، به شدت متکی بر ریتم درونی تصویر است. هرچند آیزنشتاین مستقیماً به این ارتباط اشاره نمی کند اما این ارتباط به لحاظ منطقی واقع است. مفهوم آوا مقدم بر مایه است، با این حال در اینجا، آیزنشتاین و به تبع او این مقاله، به مفهوم کلی تر (مونتاژ مایه ها) می پردازد.

### ۳.الف.۳. مونتاژ مایه ها (تونال)

مونتاژ مایه ها (تونال)، بر «مایه» به عنوان کلیت شخصیت احساسی نما استوار است. نباید این مفهوم را با کنش اصلی درون نما اشتباه گرفت. مایه، برآیند مجموعه آواهای

درون یک تصویر است که همه در حاشیه کنش اصلی قرار دارند. این کنش اصلی هرگز مورد بحث آیزنشتاین نبوده است از این رو می‌توان آن را بزرگ‌ترین آوای درون نما دانست ولی نه مایه آن. آیزنشتاین برای روشن‌تر شدن بحث مثالی می‌آورد: «در صحنه مه، از [فیلم] پوتمکین (صحنه جمع شدن مردم گرد پیکر واکولینچوک)، مونتاژ، اختصاصاً بر آوای احساسی کلی قطعه<sup>۱</sup> استوار است... امواج آب، تکان‌های خفیف کشتی‌ها و اجسام شناور، بخار آب که به آرامی صعود می‌کند... اینها عناصر یک کلیت آوایی هستند» (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۶). آیزنشتاین آوای کلی این صحنه را ناشی از اشتراک یک آوا می‌داند و آن آوای کلی هر نما، که مایه مشترک تمام نماهای قطعه است، در واقع حرکت آرام و سیالیت عناصر تصویر است. این حرکت، مایه‌ای است که قطعه مونتاژ شده حول آن شکل گرفته و وحدت یافته است. این فرآیند مونتاژ مایه‌ها (مونتاژ براساس مایه) است. توسط چنین مایه‌ای، یعنی مایه حرکتی، ریتمی در کل قطعه به وجود می‌آید. این ریتم وجهی است که این مونتاژ را تبدیل به شکل توسعه یافته مونتاژ ریتمیک و در مرتبه بالاتر مونتاژ متریک می‌کند. از آنجا که مایه محصول آوا و آوا موجب ریتم است. ریتم ناشی از مایه می‌تواند برابر با هر نوع ریتم حاصل از برخورد دیگر و در نتیجه ناشی از هر نوع برخورد دیگر باشد؛ بنابراین مایه می‌تواند از برخورد رنگ‌ها، تغییر روشنایی و ... به وجود آید. آیزنشتاین بر این برداشت با مثالی صحنه می‌گذارد: در رزم‌ناو پوتمکین (صحنه بندرگاه)، ازدیاد سرعت و (احساس) بیدار شدن زندگان، با حرکت از خاکستری به سفید مه‌آلود همراه است. (آیزنشتاین ۱۳۶۹، ۱۳۸)

چنانچه اشاره شد، مایه، آوای کلی‌نما، قطعه و در نتیجه برآیند آواها و برخوردهاست. اما آیزنشتاین معتقد است این امکان وجود دارد که مونتاژ بر اساس خود آواها (و نه برآیندشان) صورت گیرد. در مونتاژ آواها این فرآیند مدنظر است.

۳. الف. ۴. مونتاژ آوایی (مونتاژ فوق‌مایه‌ها/ اورتونال)<sup>۲</sup>

۱. آنچه مایه می‌نامیم.

به صورت خلاصه، آوا، تأثیری است ناشی از برخورد ویژگی‌های عنصری درون تصویر؛ حرکت ظریف سر یک شخصیت، یک سایه، درخشش نور، همنشینی خاصی از رنگ‌ها و غیره. لازم به یادآوری است که ریتم ناشی از برخورد است و آوا، ذاتاً حالت حاصل از یک برخورد، درون ویژگی‌های یک عنصر است. برای مثال تغییرات سایه/روشن درون یک نما. از همین روست که آوا ذاتاً ناشی از تغییر، پس پویا است، و پویایی لزوماً دارای حرکت و حرکت بالقوه موجب ریتم است. مونتاژ آوایی، مونتاژ براساس این ریتم است.

مونتاژ آوایی، گسترش یافته مونتاژ مایه‌ها است. فرآیند یکسان است؛ با این تفاوت که عناصر بیشتری (آواهای متعدد بجای یک آوای عمومی) در فرآیند دخالت دارند. آیزنشتاین روشی دیگر تحت عنوان مونتاژ عمودی<sup>۱</sup> را معرفی می‌کند که جایگاهی بنیادین در شناخت تفکر شکل‌گرای او دارد. در ادامه به بررسی این روش خواهیم پرداخت.

#### ۱. مونتاژ عمودی (به‌مثابه بروز کامل اختلاف دیدگاه در روش)

این روش مونتاژ از این جهت بسیار مهم است که اساساً به معنی مونتاژ درون نماست. مونتاژ آوایی و مایه‌ها، براساس عنصری صورت می‌گیرد که درون ساخت یک نمای واحد قابل شناسایی‌اند، اما به‌هرحال در این دو روش یک قطعه مونتاژی وجود دارد و مونتاژ میان دو نما واقع است نه درون یک نما؛ مونتاژ عمودی، مشخصاً گسترش این مفاهیم به درون هر نمای واحد است.

مفهوم مونتاژ در نظر آیزنشتاین مستقل از تدوین (به معنی برش و اتصال قطعات فیلم) است. مونتاژ فراتر از ایجاد برش و انتقالات بصری میان قطعات مستقل فیلم، ارتقا عناصر آن است. ممکن است مونتاژ درون یک نما اتفاق بیافتد، بدون برش؛ این تفاوت دامنه مونتاژ در نگره برخوردی با نگره پیوندی است. آیزنشتاین در این‌باره می‌نویسد: «اصول مونتاژ بسیار وسیع‌تر است. این فرض کاملاً نادرست است که اگر

یک بازیگر در یک قطعه برش نخورده از فیلم بازی کند که نه به وسیله کارگردان تقسیم شده باشد و نه به وسیله فیلم بردار از زوایای گوناگون برداشت شده باشد، چنین ساختاری، بَری از مونتاز است. به هیچ وجه! در چنین شرایطی تمام آنچه ما باید انجام بدهیم، جستجو به دنبال مونتاز در جای دیگری است؛ در حقیقت در اجرا» (Eisenstein 1995, 23). چنانچه پیش تر اشاره شد، مونتاز از نظر آیزنشتاین نتیجه برخورد است و برخورد ممکن است میان آواهای درون نما واقع شده باشد. از این رو مونتاز درون نما با مونتاز آواها رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. آیزنشتاین اجرای بازیگر را مثال می‌زند اما چیزی فراتر مدنظر اوست، در نورپردازی، انتخاب قاب و ... به خصوص تقسیم یک برداشت به قطعات کوچک تر از طریق حرکت دوربین (چیزی که به مونتاز درون نما معروف است، برای مثال دالی از یک نمای دور به یک نمای نزدیک) آواها کنترل شده و تغییر می‌کنند، پس مونتاز اتفاق می‌افتد.

در مونتاز عمودی، «برخورد» نه طی یک برش در محور زمان و میان دو نما، بلکه در میان عناصر همزمان و درون یک نما وجود دارد. آیزنشتاین برای توصیف این حالت از موسیقی کمک می‌گیرد: «همه با ظاهر نت‌نویسی در موسیقی آشنایی دارند. در متن آنها ردیف‌هایی وجود دارد، که هر یک به یک ساز یا مجموعه‌ای از سازهای مشابه اختصاص یافته است. هر یک از این ردیف‌ها به صورت افقی توسعه داده شده‌اند؛ اما ساختار عمودی نیز در آنها از اهمیت کمتری برخوردار نیست. آنها نشان‌دهنده مناسبات میان تمام عناصر موسیقایی در یک واحد از زمان هستند. خطوط عمودی به مناسبات کلی ارکستر وارد می‌شود و با جریان افقی قطعه نیز پیوند می‌خورد. [به این ترتیب] جریان پیچیده حرکت هارمونیک در کل قطعه به پیش می‌رود» (Eisenstein 1995, 74). در تصویر نیز آواها مانند دسته‌های متفاوت سازهای یک ارکستر عمل می‌کنند.

تفاوت در دامنه مونتاژ، یعنی گسترش آن به درون یک نما توسط نگره برخوردی بر خلاف محدودیت آن به تدوین دو نما در نگره پیوندی، اساسی‌ترین تفاوتی است که دو جریان مورد نظر در کیفیت نگاه به مونتاژ فیلم دارند. در این پژوهش، تفاوت‌ها، وجوه اشتراک، مفاهیم منحصربه‌فرد و روش‌ها را در این دو جریان بررسی شد، حال زمان نتیجه‌گیری و رسیدن به دیدگاهی واحد فرا رسیده است.

### نتیجه‌گیری

روش‌های پودفکین اگرچه بر پیوند استوار است، اما به صورت شکلی (به خصوص در روش تباین) و به صورت ماهوی (با توجه به لزوم قیاس توسط مخاطب) شباهت به نوعی برخورد میان محتوای طرفین پیوند دارد، البته این روش‌ها همچنان پیوندی‌اند نه برخوردی. اگرچه ماهیت دو روش در ذات (قیاس) با هم مشترک است، اما در صورت (پیوند) و غایت (ساخت) با هم متفاوت‌اند. فصل مشترکی وجود دارد و آن قیاس به مثابه ماهیت فرآیند است. چه ارتقایی دیالکتیک صورت گرفته باشد و چه معنی از اجتماع تصاویر نامعین حاصل شده باشد، مخاطب برای دریافت معنی باید میان قطعات مونتاژ قیاس صورت دهد.

ماده‌خام مونتاژ، تصاویر ساده و در معنی، نامعین است. این تصاویر می‌توانند عناصری تولیدشده از ساده‌کردن معانی موجود در فیلم‌نامه باشند که برای ارتقا به معنی موجود در فیلم‌نامه (فرآیند) باید در الگویی نظیر الگوی اولیه در کنار هم قرار گیرند تا از پیوند ایشان در یک زنجیره معنی حاصل شود. در این میان معنی توسط مخاطب از قیاس دو تصویر که به هم متصل شده‌اند به دست می‌آید. در سوی دیگر می‌توان مواد خام را که همچنان تصاویری با معنی نامعین هستند، ساخت، که در این صورت، الگوی مشخصی وجود ندارد و می‌توان مستقیماً دو تصویر ساخته‌شده را با اتصال به هم، در معرض قیاس مخاطب قرار داد؛ به عبارتی می‌توان دو تصویر را تا حد ممکن متضاد قرار داد؛ به نحوی که از برخورد میان آنها معنایی جدید حاصل شود. در این صورت فرآیندی دیالکتیک طی شده است و از برخورد تز و آنتی تز

معنایی سنتز شده است. هر دو مسیر یادشده مونتاژ است، ارتقاء به معنایی بالاتر و به هر نحو که مونتاژ صورت گیرد، ماده خام آن تصاویری در معنی، نامعین است، فرآیند آن قیاس و ماهیت آن دیالکتیک است.

ماده خام چه استخراج شده و چه ساخت پذیرفته باشد، بدون شک دارای ساختاری درونی است. این ساختار اگرچه تا زمان حضور در قطعه مونتاژی در معنی نامعین است، اما درون خود دارای ویژگی‌هایی است که بر کیفیت ادراک مخاطب و احساس او از تصویر نامعین و در نتیجه معنای نهایی تأثیر خواهد داشت. از آنجاکه ساختار ماده خام، دارای ویژگی‌هایی بالقوه و پویاست، بنابراین برخورد درون یک نما معتبر و در نتیجه مونتاژ درون یک نما قابل وقوع است. بنابراین دامنه مونتاژ شامل تمام قطعه مونتاژی و گسترده درون هر نمای قطعه است.

## منابع

- آیزنشتاین، سرگئی میخائیلوویچ (۱۳۶۹). شکل فیلم. تدوین توسط جی لدا. (پرتو اشراق، مترجم). تهران: نشر نیلوفر.
- زاهدی، تورج (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی موسیقی فیلم. تهران: سوره مهر.

- Pudovkin, V. I. (1974). *Film Technique and Film Acting*. Edited by Ivor Montagu. Translated by Ivor Montagu. Vision. London.
- Eisenstein, Sergei M. (1995). *The Film Sense*. Edited by Jay Leyda. Harvest Book. New York.
- Bliokh, J. (Producer), Agadzhanova, N., Aseyev, N., Eisenstein, S. M., Tretyakov, S. (Writers), & Eisenstein, S. M. (Director). (1925). *Battleship Potemkin* [Motion Picture]. Soviet Union: Goskino.
- Mikhin, B. (Producer), Aleksandrov, G., Kravchunovsky, I., Eisenstein, S. M., Pletnyov, V. (Writers), & Eisenstein, S. M. (Director). (1925). *Strike* [Motion Picture]. Soviet Union.



- Chow,R.,Weintraub,F.,Heller,P.(Producers),Allin,M.(Writer),&Clouse,R.(Director).(1973).Enter the Dragon[Motion Picture].Hong Kong & United States:Warner Bros. Pictures.
- Coppola,F.F.,Frederickson,G.,Roos,F.(Producers),Coppola,F.F.,Puzo,M.(Writers),&Coppola,F.F.(Director).(1974).The Godfather(PartII)[Motion Picture].United States:Paramount Pictures.
- Eisenstein, S. M., Aleksandrov, G. (Writers), Eisenstein, S. M., & Aleksandrov, G. (Directors).(1928). Ten Days that Shook the World [Motion Picture]. Soviet Union.
- Eisenstein, S. M., Pavlenko, P. (Writers), Eisenstein, S. M., & Vasilyev, D. (Directors). (1938). Alexander Nevsky [Motion Picture]. Soviet Union.
- Gorky, M., Zarkhi, N. (Writers), & Pudovkin, V. (Director). (1926). Mother [Motion Picture]. Soviet Union.
- Shumlin, H.(Producer), Hemingway, E., Dos Passos, J.(Writers),& Ivens, J.(Director).(1937). The Spanish Earth [Motion Picture]. United States: Contemporary Historians Inc.
- Zarkhi, N.(Writer), Pudovkin, V., & Doller, M.(Directors).(1927).The End of St. Petersburg [Motion Picture]. Soviet Union: Mezhrabpom.