

فصلنامه رادیو تلویزیون / سال دهم / شماره ۲۵ / زمستان ۱۳۹۳ / ۳۲-۹

Quarterly Journal of Radio Television, 2014, Vol. 10, No. 25, 9-32

تاریخ دریافت: ۹۳/۷/۶ تجدیدنظر: ۹۳/۹/۱۳ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۲۱

شناخت رابطه میزانشن و تدوین در روایت فیلم داستانی

احمد ضابطی جهرمی* مجتبی قاسمی

چکیده

در سینمای کلاسیک داستانی، تنها از تعامل منطقی و متناسب بین عناصر میزانشن و تدوین است که روایت فیلمیک مؤثری حاصل می‌شود. هر دو عنصر همزمان و در نسبتی با هم در نمایاندن کنش فیلمنامه فعالند اما گاه کنش در قالب ظرفیت‌های روایتی میزانشن و گاه ظرفیت‌های روایتی تدوین مؤثرتر جلوه می‌کند. این عناصر نه در مقابل هم، که در کنار هم و بلکه در تطابق با هم هستند. در صورتی که رابطه بین این دو عنصر منطقی باشد، ظرفیت‌های بیانی یکدیگر را تقویت نموده و در غیر این صورت به تضعیف یکدیگر منجر می‌شوند. دریافت کارگردان از کنش فیلمنامه، ویژگی‌های سبکی او و ژانر فیلم، در طراحی کارگردان نسبت به اجرا کردن نوع خاصی از رابطه بین میزانشن و تدوین در فیلم، اثرگذار است. براساس نظریه‌های حاکم بر سینمای داستانی کلاسیک، نمی‌توان عناصر میزانشن و تدوین را به صورت ماهوی یکی دانست زیرا میزانشن اساساً به تمامی آن چیزی که درون قاب دیده می‌شود اشاره دارد و تدوین با رابطه بین نماها شناخته می‌شود. هر یک از دو مفهوم میزانشن و تدوین دارای ظرفیت‌های بیانی منحصر به خود هستند. اما این را هم باید پذیرفت که حیات هر یک از این دو، در گرو وجود دیگری است. تنها در صورت وجود داشتن تعاملی منطقی و سازنده بین میزانشن و تدوین، می‌توان به روایت مؤثرتری در فیلم داستانی دست یافت.

واژگان کلیدی: روایت، میزانشن، تدوین، فیلم داستانی

* دانشیار دانشگاه صدا و سیما Ahmad_Z_jahromi@yahoo.com

کارشناس ارشد رشته تهیه‌کنندگی تلویزیون Mojtaba.art@gmail.com

مقدمه

روایتگری در فیلم داستانی زمانی به عالی‌ترین سطح تأثیرگذاری خود بر مخاطب می‌رسد که دو عنصر میزانسن و تدوین در یک تعامل منطقی با یکدیگر قرار گیرند. این تعامل دو سویه، پایه‌ای برای دستیابی به ساختار زیبایی‌شناسی و ریتم مناسب در خلق اثر و نهایتاً ایجاد تأثیر نافذ بر مخاطب خواهد شد. از آنجا که ساختار فیلمیک ساختاری ارگانیک و بسیار پیچیده است و در هر حوزه‌ای از این ساختار، ردپای تعامل بین میزانسن و تدوین به شکلی دیده می‌شود، بنابراین تنها به بررسی تعامل بین میزانسن و تدوین در حوزه‌های شکل‌پر معنی، فضا (داخل و خارج از قاب)، زمان، تدوین درون قاب، قرینه‌سازی، ریتم یا ضرباهنگ، سبک کارگردان، سبک فیلم (ژانر) می‌پردازیم. بر این اساس مقاله حاضر پاسخ‌گوی پرسش‌های زیر خواهد بود.

۱- آیا میزانسن و تدوین ماهیتاً یک روح در دو کالبد هستند؟

۲- در روایت داستانی فیلم‌سینمایی یا تلویزیونی، آیا اصولاً بین میزانسن و تدوین تعامل سازنده و خلاقه‌ای وجود دارد و یا اینکه هر یک به طور مستقل در پیشبرد روایت داستان فیلم عمل می‌کنند؟

روش تحقیق

روش انجام تحقیق کیفی است و با استفاده از روش اسنادی و کتابخانه‌ای موضوع تحقیق مورد تجزیه و تحلیل و تبیین قرار گرفته و با استفاده از روش علمی و توصیفی و تجزیه و ترکیب، کلیه داده‌ها تحلیل شده و ارائه می‌گردند.

پیشینه تحقیق

پیرامون مباحث تدوین و میزانسن کتب و مقالات متعددی وجود دارد، اما پژوهشی که منحصرأ به رابطه تدوین و میزانسن در جهت پیشبرد روایت داستانی پرداخته باشد یافت نشد.

روایت

در کتاب «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی» تعریف جامعی از روایت و روایت در سینمای کلاسیک آمده است: «روایت یعنی بازگویی رویدادهای واقعی یا خیالی کارکرد سینمای روایی قصه‌گویی است نه توصیف، که فرض بر این است که باید بخشی از کارکرد فیلم مستند باشد. روایت دلالت دارد بر راهبردها یعنی قواعد و قراردادهایی (از جمله میزانشن و نورپردازی) که برای سامان دادن به یک داستان به کار گرفته می‌شوند. اساساً سینمای روایی سینمایی است که این راهبردها را، به مشابه ابزاری برای بازتولید دنیای «واقعی»، دنیایی که بیننده می‌تواند با آن احساس نزدیکی کند یا می‌تواند بپذیرد که چنین دنیایی امکان وجود دارد، به کار می‌گیرد.

«تصویر و مونتاژ عناصر اساسی سینما هستند.» (آیزنشتاین، ۱۳۶۹، ص ۱۹۲). بنابراین می‌توان به دوگونه روایتگری اصلی در سینما اشاره کرد: روایتگری کلاسیک و روایتگری مدرن.

«فیلم [روایت کلاسیک]، توجه را به طریقه گفته شدن داستان جلب نمی‌کند. تدوین خود را به رخ نمی‌کشد، و در نتیجه روایتی بدون خلل و به لحاظ مکانی و زمانی یکپارچه ارائه می‌کند.» (هیوارد، ۱۳۸۱، ص ۵۱).^۲

در روایتگری مدرن، عناصر تکنیکی بسیار زیادی در امر روایتگری نقش دارند، برای مثال استفاده از فیکس فریم، فلاش فریم، جامپ‌کات، تقسیم پرده، تدوین غیرتداومی، گفتار خارج از قاب و ... هر کدام از این عناصر باعث خودآگاهی روایت و از بین رفتن راوی پنهان می‌شوند و روایت را به صورت خودآگاه عرضه می‌کنند. در حقیقت عناصر تکنیکی باعث فاصله‌گذاری می‌شوند.

«بوردول از پنج ویژگی اصلی و خاص شکل فیلم هنری سخن می‌گوید: سست شدن روابط علت و معلولی، تأکید بیشتر بر جنبه روانشناختی یا داستانی واقع‌گرایی،

1. Eisenstein

2. Hayward

تخطی از وضوح کلاسیک فضا و زمان اثر، راه دادن آشکار اثر به تفسیر بر اساس مولفش و ابهام». (تامپسون، ۱۳۸۴، ص ۱۱۸).^۱

میزانسن

«در زبان فرانسه میزانسن یعنی به صحنه آوردن یک کنش، و اولین بار به کارگردانی نمایشنامه اطلاق شد. نظریه پردازان سینما که این اصطلاح را به کارگردانی فیلم هم تعمیم داده اند آن را برای تأکید بر کنترل کارگردان بر آنچه که در قاب فیلم دیده می شود به کار می برند. همچنانکه از اصلیت تئاتری این اصطلاح بر می آید، میزانسن شامل آن جنبه هایی است که با هنر تئاتر تداخل می کنند: صحنه آرایی، نور پردازی، لباس، و رفتار بازیگران. کارگردان [فیلم] با کنترل میزانسن رویدادی را برای دوربین به روی صحنه می برد». (بوردول^۲، تامپسون، ۱۳۸۲، ص ۱۵۷).

مونتاژ - تدوین

«مونتاژ^۳ واژه ای فرانسوی به معنای برپا کردن، نصب کردن، متصل کردن، سر هم کردن و روی هم سوار کردن است. اصطلاح مونتاژ، به جز در سینما و تلویزیون، در دیگر هنرها نیز رایج است: در تئاتر به عمل نصب قطعات دکور "مونتاژ دکور" گفته می شود. در عکاسی نیز اصطلاح "فوتومونتاژ" یا "مونتاژعکس" رایج است که تکنیک یا شیوه ای است برای تلفیق چند عکس درون یک قاب. در متون انگلیسی سینما، برای معادل مونتاژ غالباً از اصطلاح "ادیتینگ" استفاده می شود. در فارسی، امروزه معادل هر دو آنها "تدوین" می آید. (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴، صص ۶۴-۶۳).

«سوزان هیوارد^۴ در کتاب "مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی" از دو نوع کلی و متفاوت تدوین نام می برد: نوع اول: "ادیتینگ" به شیوه رایج آن در مقطعی عمده از تاریخ سینمای آمریکا، یعنی همان شیوه رایج سینمای کلاسیک هالیوود که "تداوم" بین

¹ Thompson

⁴ Susan Hayward

² Burdool

⁵ Editing

³ Montage

نماها را در نظر دارد و "روایت" را دنبال می‌کند. نوع دوم: "ادیتینگ" از نوع روسی که به آن "مونتاز" یا "مونتاز روسی" یا ادیتینگ از نوع مونتاز [تدوین مونتازی] می‌گویند و ویژگی‌های آن عبارت است از: خلق معنای ثانوی حاصل از برخورد یا تصادم دو نما، و سرعت در برش «». (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴، صص ۸۳-۸۲).

دیالکتیک میزانسن - تدوین در سینمای کلاسیک

«هر فیلم‌سازی همیشه سه پرسش پیش رو دارد؛ از چه چیزی فیلم بگیرد، چگونه فیلم بگیرد و چگونه آن را نمایش دهد. قلمرو دو پرسش اول در میزانسن، و حوزه عمل پرسش سوم در مونتاز قرار دارد. چون ما نما را "می‌خوانیم" به نحو فعالی در آن درگیر می‌شویم. رمزهای میزانسن ابزاری است که فیلم ساز با آن نحوه "خواندن" نما را تغییر می‌دهد». (موناکو، ۱۳۸۵، صص ۱۸۷، ۱۸۵).^۱ «بدیهی است وقتی که طول زمانی یک برداشت بلند کوتاه‌تر از نما - سکانس باشد، باید با نماهای دیگر اتصال یابد تا یک سکانس کامل حاصل شود؛ بنابراین سبک برداشت بلند مستلزم کاربرد برداشت بلند همراه با تدوین نماهای کوتاه، خواهد بود. بیشتر بررسی‌هایی که در مورد کارگردانان و سبک‌های برداشت بلند صورت گرفته است فقط بر خود برداشت بلند تمرکز دارند و شیوه خاص تدوین را در این سبک نادیده انگاشته‌اند. اما این برش‌ها با الگوهای تدوین (حتی می‌توان گفت سبک‌های تدوین) در سکانس‌های برداشت بلند به همان اندازه‌ای اهمیت دارند که خود برداشت بلند». (نیکولز، ۱۳۷۳، صص ۱۷-۱۶).^۲ مطلبی که نیکولز مطرح می‌کند به همراهی ایجابی عناصر میزانسن و تدوین در سینما اشاره می‌کند.

استفان شارف^۳ معتقد است نظام ترکیبی سینمایی نه تنها از طریق محتوای ظاهری نماها (میزانسن)، بلکه همچنین با اتصال و روابط متقابل نماها (تدوین) به معنی دست می‌یابد. او به هشت شیوه بنیادی ساختار در فیلم‌ها اشاره می‌کند. دسته بندی شارف به نوعی از روابط بین میزانسن و تدوین حکایت می‌کند:

¹ Monaco

² Nicols

³ Stefan sharff

- ۱- جداسازی: تقسیم یک صحنه به نماهای منفرد که به تناوب در پی هم می‌آیند.
الف، ب، الف، ب، الف، ب،
 - ۲- رویداد موازی: دو یا چند خط روایی که همزمان پیش می‌روند و به تناوب در پی هم در بین صحنه‌ها می‌آیند.
 - ۳- افشای تدریجی: ارائه تدریجی اطلاعات تصویری که در یک نما یا چند نما جود دارند.
 - ۴- تصویر آشنا: تصویر معرف و با اهمیتی است که به دفعات بدون تغییر ارائه می‌شود.
 - ۵- دوربین متحرک: در صحنه‌های بدون برش استفاده می‌شود.
 - ۶- زوایای گوناگون: مجموعه نماهایی که زوایا و ترکیب‌بندی‌های متضادی دارند (نماهای متقابل و در آینه را نیز شامل می‌شود).
 - ۷- شیوه نمای مادر: مرسوم‌ترین ساختار فیلم‌های هالیوودی.
 - ۸- تلفیق: ترتیب بخشیدن به سایر عناصر متنوع ساختار در طول فیلم.» (شارف، ۱۳۷۱، ص ۱۹).
- در هشت موردی که شارف ارائه کرده، مورد دوربین متحرک فقط در حیطه میزانشن محقق می‌شود و مورد جداسازی فقط در حیطه تدوین معنا می‌یابد. سایر موارد در قالب هر دو شیوه میزانشن و تدوین البته به گونه‌ای متفاوت از هم می‌توانند تحقق یابند و روایت داستان فیلم را به شکل خاص خود پیش ببرند. به عبارتی شش مورد دیگر، هم دارای خصایل میزانشنی هستند و هم دارای خصایل تدوینی.
- «برداشت بلند، تنها امکان زمانی بیشتری برای تحقق میزانشن فراهم می‌آورد، و نه تنها در سبک برداشت بلند، مونتاژ نقش دارد؛ بلکه در سبک مونتاژ نیز می‌توان میزانشن ارائه داد و در همان محدوده زمانی که در اختیار است از عناصر میزانشن استفاده بیانی کرد. و البته هر دو سبک می‌تواند میزانشنی رئالیستی داشته باشد. برایان هندرسن در مقاله‌ای با نام "برداشت بلند" به این نکته اشاره دارد: البته نماهای مجزایی که در سبک مونتاژ به کار می‌روند نیز میزانشن دارند، یا آن را ارائه می‌دهند.» (نیکولز، ۱۳۷۳، ص ۱۵).

تعامل بین عناصر میزانسن و تدوین در سینما بسیار متنوع و پیچیده و دارای کارکردهای مختلف است. یکی از این کارکردها ایجاد کشش در فیلم و تاثیر بیشتر بر مخاطب است: «استفاده از تدوین (مونتاژ)، فشرده کردن تصاویر را ممکن می‌سازد؛ و اگر چنین امکانی – یعنی استفاده از مونتاژ – را در صحنه‌ای نادیده بگیریم که مثلاً در آن پنج هزار سوارکار، تنها در نمایی دور که از بالا فیلمبرداری شده تصویر شده‌اند، بدون نماهای نزدیک و نماهای متوسط^۱، عامل کشش در فیلم از بین خواهد رفت و چنین صحنه عظیمی بدون مونتاژ هیچ تأثیری بر تماشاگر نخواهد داشت. مهمتر این که تدوین، روش فعال روایت و داستان‌پردازی است؛ و این که نمایش رویداد از طریق تدوین امکان جلب نظر بیننده را فراهم می‌آورد و آن را در طول یک مجموعه تصویری یا فصلی^۲ از فیلم هدایت می‌کند». (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸، ص ۱۶۵).

از آنجا که سینمای کلاسیک اصولاً در پی دستیابی به تداوم در زمینه‌های مختلف فیلم است، بنابراین نوع تدوین نیز در این سینما با شکل تدوین تداومی بیشتر تطابق دارد. تدوینگر با بهره گرفتن از رویداد نمایشی یکپارچه‌ای که در قالب میزانسن دو نمای متوالی اتفاق می‌افتد، به نوعی ذهن مخاطب را از تغییر نما در نقطه برش منحرف می‌کند. بنابراین تدوین تداومی حاصل تعامل میان میزان شات‌ها است. هر موردی که باعث گسسته شدن این تداوم گردد به عنوان یک اختلال و ناهنجاری تلقی می‌گردد. پر واضح است که عدم هماهنگی میان عناصر میزانسنی و تدوینی باعث ایجاد انواع پرش‌ها (زمانی – مکانی – فضایی) در تداوم می‌گردد و این یعنی اثر تخریبی میزانسن و تدوین بر کیفیت روایتگری یکدیگر جا دارد اشاره کوتاهی به نظریه مونتاژ «گذار» گردد، که در سلسله نوشتارهایی در نیمه‌سال‌های پنجاه منتشر شده و به گونه‌ای جامع در نوشتار «مونتاژ، دل مشغولی زیبای من» بیان شده است:

«گذار با تکیه بر نظریه بازن در مورد تضادهای عمده مونتاژ و میزانسن، ... این دو را به عنوان جنبه‌های متفاوتی از یک عمل سینمایی ویژه، باز می‌نمایاند». (موناکو، ۱۳۸۵، صص ۲۹۳ – ۲۹۲). «به قول ژان لوک گذار^۳، این دو عامل از هم جدا نیستند و مونتاژ

1. Medium shot

2. Sequence

3. Jean-luc Godard

جزو اساسی میزانسن است». (برادران ابراهیمی، ۱۳۹۱، ص ۱۴). «مونتاز، بیش از هر چیز، بخشی جداناپذیر از میزانسن است. گذشته از این، میزانسن برای گذار به طور خود به خود یادآور تدوین است. در سینمای متعلق به رئالیسم روانی، که از نظرات پودوفکین^۱ منشأ گرفته قطع نما در لحظه چرخش نگاه است که مونتاز را تقریباً تعریف می‌کند. و همین طور، محل مونتاز را نیز میزانسن تعیین می‌کند. با چرخش بازیگر برای نگاه کردن به شیئی خاص، مونتاز نیز آن شیئی را بلافاصله به ما نشان می‌دهد گذار، مونتاز را به عنوان بخشی از میزانسن از نو تعریف کرد. و به همین شکل، مونتاز کردن، میزانسن دادن است».

شکل پر معنی

در کتاب «عناصر سینما» تعریف نسبتاً کاملی از شکل پر معنی آمده است: «شکل پر معنی جوهره هر هنری است. شکل پر معنی به ویژه مناسب سینماست؛ زیرا خود منشاء عناصر زیبایی‌شناسی سینمایی است. شکل پر معنی، نقطه مقابل تفسیر و ترجمان بدون تخیل است؛ گویی مورد آشنایی را با دیدی جدید و تازه اهمیت یافته بنگریم. از آنجا که این شکل از نیرو و شدت برخوردار است، اطلاعات روایی مهمی را انتقال می‌دهد. اگر نماهایی که چنین شکل‌هایی دارند، به خوبی انتخاب و متصل شوند، پدیده‌ای مرموز رخ می‌دهد که شباهت به واکنشی شیمیایی دارد. در این صورت تصاویر آنچنان با هم جور و هماهنگ می‌شوند که به سطح بالاتری از مفهوم بصری ارتقاء می‌یابند». (شارف، ۱۳۷۱، ص ۴۰). نقل قول اخیر به دو مورد مهم اشاره می‌کند:

۱- شکل پر معنی ارتباط تنگاتنگی با میزانسن دارد. به عبارتی اگر نمایی دارای میزانسن دقیقی باشد لاجرم پر معنا خواهد بود.

۲- برای رسیدن به سطح بالایی از مفهوم بصری باید نماهایی پر معنی به دقت و طبق قاعده‌ای به هم متصل شوند. به عبارت دیگر شکل پر معنی شرط لازم و تدوین آنها شرط کافی برای رسیدن به سطوح بالای مفهوم بصری است.

¹ Podofkin

بنابراین تعریف، شارف اصالت را اول به ایجاد شکل پرمعنی (نمای دارای میزانسن حساب شده) و بعد به پیوند بین آنها می‌دهد. پرواضح است که تا شکل پرمعنی نباشد پیوند بین آنها بی‌معناست.

سؤال: آیا شکل پرمعنی (نمای پرمعنی) در سینما، به طور مجرد و مستقل از دیگر نماها دارای مفهوم است؟ با ذکر یک مثال به این پرسش پاسخ داده می‌شود:

نمایی ساده از نگاه کردن مردی بدون پلک زدن به درون لنز دوربین چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ آیا این نما با معناست یا بی‌معنا؟ معنای این نما حداکثر حاوی این اطلاعات است: مردی به ما نگاه می‌کند در حالی که پلک نمی‌زند. اما همین که این نما را در کنار نماهای قبلی و بعدی آن می‌بینیم، در عین سادگی دارای عمقی بس ژرف می‌گردد: مردی که غرورش شکسته شده، به همسرش نگاه می‌کند اما آنقدر در افکارش غرق است که اصلاً او را نمی‌بیند. این مثال به خوبی نشان می‌دهد که در سینمای داستانی کلاسیک که مورد بحث این پژوهش است، رابطه بین نماها خود زاینده معناست. این یعنی ایجاد شکل پرمعنی (نمای پرمعنی) خود به پیوند نماها بستگی دارد. به عبارت دیگر میزانسن هر نما در کنار نماهای دیگر پرمعنا و یا کم‌معنا تعبیر می‌شود. مثال فوق یک مورد مهم دیگر را هم روشن می‌کند: اینکه لزوماً میزانسن‌های ساده کم معنا و برعکس، میزانسن‌های پیچیده پرمعنا نیستند.

فضا (داخل و خارج از قاب)

فضای درون قاب همه آن بخش‌هایی است که روی پرده می‌بینیم. ولی فضای بیرون از قاب پیچیده‌تر است.

«مرزهای چهار بخش اول از فضای خارج از قاب را چهار ضلع قاب فیلم تشکیل می‌دهند، به عبارت دیگر این بخش‌ها منطبق هستند بر چهار رویه یک هرم فرضی ناقص (قطع شده در راس) که در فضای دور و بر قاب گسترده است. پنجمین بخش از فضای خارج از قاب که کاملاً متمایز از چهار فضای مماس بر کناره‌های قاب است، فضای پشت دوربین است هرچند که بازیگران روی پرده برای رسیدن به این فضا معمولاً از سمت چپ یا راست دوربین می‌گذرند. و بالأخره یک بخش ششم هم وجود

دارد که شامل فضاهایی است که دکور و اشیاء روی صحنه از دیده پنهان می‌کنند. بازیگران برای رسیدن به این بخش مثلاً از یک در بیرون می‌روند یا پشت یک ساختمان، یک ستون و غیره از نظر ناپدید می‌شوند. این بخش از فضای بیرون از قاب تا فراسوی افق ادامه دارد.» (نوئل بورچ، ۱۳۶۳، ص ۳۵)^۱.

ورود و خروج بازیگران به / از کادر که موید نوعی ارتباط بین فضای داخل و خارج از قاب است، به تعاملی ظریف بین میزانشن و تدوین اشاره می‌کند: « بازیگران به کادر وارد می‌شوند و از آن خارج می‌شوند. از نظر تداوم، ورود به کادر می‌تواند از لحاظ جغرافیایی به شخصی که تازه از کادر خارج شده است، نزدیک یا دور باشد. بازیگری در زمان حال از کادر خارج می‌شود، ورود او در کادر بعد می‌تواند روزها یا سال‌ها بعد یا حتی از طریق فلاش‌بک سال‌ها قبل اتفاق افتد.» (شارف، ۱۳۷۱، ص ۴۱).

در واقع برش (یا پیوند نماها) از طریق عامل بازیگر که در هر دو نما حضور دارد و از نظر گرافیکی هم می‌تواند تطابق داشته باشد تلطیف شده، اما انفصال زمانی به شدت مؤکد جلوه می‌کند.

سؤال: آیا میزانشن تنها در قالب عناصر بصری درون یک نما (به عنوان واحد سازنده فیلم) مطرح می‌شود یا این که در قالب نماهای متوالی هم اعتبار دارد؟

« در سینمای مونتاژ، میزانشن به تدریج با توالی نماهای صحنه به دست می‌آید و میزانشن نتیجه تلیق "میزان‌شات"ها یا "میزان‌کادر"ها است.»

با این تعریف، میزانشن در یک فیلم حاصل برآیند تمام میزان شات‌ها است.

سؤال: آیا عامل برش یا پیوند بین نماها (میزان شات‌ها) می‌تواند به عنوان بخشی از میزانشن کارگردان دارای ارزش باشد؟ شناخت فضای داخل و خارج از قاب و رابطه دیالکتیکی بین آنها می‌تواند سوال مطرح شده را تا حد زیادی پاسخگو باشد.

« برای تشریح ناگزیر بودن فضای خارج از تصویر در همه فیلم‌ها، فقط کافی است فیلمی را در نظر بگیریم که بدون تصویر خارج از حوزه دید باشد. اگر همه ماجراهای فیلم درون فضای قاب رخ دهد، ورود و خروج بازیگران باید طوری طرح‌ریزی شود

¹ Noel Burch

که ذهن مان از کنش اصلی روی پرده منحرف نشود. نتیجه اش این است که تماشاگر شخصیت‌هایی را که درون فضای قاب نیستند فراموش می‌کند. مسلم می‌نماید که هر جا تماشاگر درگیری اندکی با شخصیت‌ها داشته باشد (به همین گونه که توضیح داده شد) داستان از نظر اصول جمال‌شناسی شکست خورده است. همچنین در این صورت شخصیت‌ها ناگزیر از وجود شخصیت‌های دیگر، وقتی که درون قاب نیستند، بی‌خبر می‌مانند و این مسئله بسط دادن داستان را سخت محدود می‌کند. «آلن کیسبی بر^۱، ۱۳۸۸، صص ۳۱-۳۰».

«تدوین نه فقط گرافیک و ریتم فیلم را تحت کنترل فیلم‌ساز در می‌آورد، بلکه فضای آن را هم می‌سازد. تدوین به فیلم‌ساز اجازه می‌دهد که بین هر دو نقطه از فضا از طریق مشابَهت، مغایرت و بسط ارتباط برقرار کند.» (بورردول، تامپسون، ۱۳۸۲، ص ۲۷۵). رابطه میان فضای خارج و داخل قاب در سطحی عمیق‌تر به نوعی رابطه میان میزانشن و تدوین اشاره می‌کند. حسب نیاز دراماتیک داستان فیلم، کارگردان می‌تواند با بهره‌گرفتن از رابطه میان فضای داخل و خارج از قاب، انتظارات ایجاد شده در مخاطب را در نماهای بعدی فیلم پاسخ دهد و یا مخاطب را فریب داده و یا انتظار او را تعدیل و یا به چالش بکشد و در نتیجه باعث افزایش چشمگیر کشش داستانی فیلم گردد.

زمان

«مطابق نظریه‌گذار، مونتاژ تنها آن کاری را در زمان می‌کند که میزانشن در مکان انجام می‌دهد.» «مونتاژ در سینما منجر به "زمانی کردن مکان" و عکس آن نیز می‌شود: مکان در زندگی واقعی - به جز در رویا - در ادبیات و تئاتر، روند تکوینش جهتی قاطع و معین دارد. در سینما، اغلب زمان این روند جهت خود را از دست می‌دهد و در یک فیلم ما آزادییم که - به آزادی ادبیات - در زمان حرکت کنیم. فیلم سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱) اثر آلن رنه^۲، به خوبی حرکت در زمان و شکستن قواعد روایتگری تداومی را نشان می‌دهد. سینما به شیوه‌ای دیگر نیز به زمان کیفیت و خاصیت مکانی می‌دهد و

¹. Allen Casebier

². Allen Rene

آن این که در هر فیلم، همه نماها در زمان حال وجود دارند و حوادث آنها "هم‌اکنون" روی می‌دهند. سینما برای ارائه زمان، یا مکان را باید نشان دهد و یا از "صدا" برای تداعی زمان و یا اعلام موقعیت زمانی استفاده نماید. «

در فصل ۱۲ کتاب «تئوری فیلم، خصوصیت و رشد هنری جدید»، تحت عنوان پرسپکتیو زمان، به مطلب مهمی اشاره می‌شود: «اگر بخواهیم سپری شدن زمان را از طریق مونتاژ نشان دهیم مونتاژ یک نمای ایستا بیش از مونتاژ تصویری که در آن حرکت است گذشت زمان را نمایش می‌دهد. اگر بعد از یک صحنه دراماتیک نمای حرکت داری بگذاریم - حتی نمایی که جای دیگری را نشان دهد - و سپس مجدداً به صحنه قبل برگردیم تماشاگر نمی‌تواند چنین احساس کند که در این میان مدت زیادی گذشته است. دلیلش این است که حرکات قابل رویت یک مدت زمان واقعی دارند که تأثیر زمان واقعی را می‌گذارند. اما اگر نمایی فاقد حرکت، مثل نمایی از یک صخره، یک برکه، یا چیزی شبیه به این‌ها، را بین صحنه‌ای دراماتیک مونتاژ کنیم احساس سپری شدن زمان طولانی‌تری را به تماشاگر انتقال خواهیم داد، زیرا تصویر یک چیز ساکن زمان قابل مشاهده قابل اندازه‌گیری را نشان نمی‌دهد؛ چنان تصویری بعدی در زمان ندارد و به همین دلیل نمی‌تواند هیچگونه طولی از آن ارائه دهد. کوه‌ها، دریاها، و چیزهای نظیر، ابدیت را تداعی می‌کنند. نه به این دلیل که حاکی از سپری شدن زمان بسیار زیادی هستند، بلکه چون اصلاً هیچ گذشت زمانی را نشان نمی‌دهند». (بالاش، ۱۳۷۶، ص ۲۲۶)¹.

سؤال: آیا در این جلوه از گذشت زمان، تنها عامل مونتاژ اثرگذار بوده است؟ آیا محتوای نماها (میزانسن) هیچ نقشی در انتقال مفهوم گذشت زمان ایفا نکرده است؟ میزانسن تنها محتوای بصری یک نما را در بر نمی‌گیرد، بلکه همانطور که گفته شد یک رشته‌نما (میزان‌شات‌ها) تعیین‌کننده میزانسن کلی هستند. از طرف دیگر، اگر در مطلبی که بالاش مطرح می‌کند هر کدام از متغیرهای میزانسن (محتوای بصری نماها) و تدوین (مجاورت نماها) را تغییر دهیم، مستقیماً بر نتیجه کار که احساس گذشت زمان

¹. Balaze, Bela

نزد مخاطب است اثرگذار خواهد بود. به عبارت دیگر محتوای میزانسنی نمایی (دارای حرکت یا فاقد حرکت) که میان دو صحنه (یا نما) دراماتیک قرار می‌گیرد قطعاً احساس گذشت زمان را در ذهن مخاطب دستخوش تغییر خواهد کرد. همچنین مجاورت این نماها در کنار هم برای نمایش گذشت زمان امری ضروری است. بنابراین اساساً سپری شدن زمان به هر شکلی در فیلم، تنها به مونتاژ بستگی ندارد، بلکه به تعامل بین جنبه‌های میزانسنی درون نماها (در این مثال، وجود حرکت و یا فقدان آن در نماها) و مجاورت نماها از طریق عامل تدوین (رابطه میان محتوای نماها) بستگی دارد.

سؤال: طول زمانی یک نما چگونه تعیین می‌شود؟

« برآورد تماشاگر از طول زمانی یک نما بستگی به خوانا و مشخص بودن تصاویر و اشکال آن نما دارد. تقریباً می‌توان گفت که طول زمانی نما تابع مستقیم خوانا بودن آن است. مثلاً یک نمای درشت ساده به طول دو ثانیه خیلی طولانی‌تر از یک نمای دور پرجمعیت با همان زمان دو ثانیه به نظر خواهد آمد.»

این گفته در مورد تصاویر دشوار، زوایای غیرمعمول دوربین، تصاویر حاوی اشیای ناشناخته و نامأنوس نیز صدق می‌کند زیرا درک و فهم این موارد نیاز به زمان دارد. بنابراین محتوای بصری هر نما (میزانسن نما) حاوی اطلاعاتی است که زمان نمایش آن نما را مشخص می‌کند. به عبارت دیگر، مدت زمان نمایش دو نمای متفاوت که دارای میزانسن‌های متفاوتی هستند، متفاوت خواهد بود. نمایی که دارای مشخصات میزانسنی پیچیده‌تر است، زمان بیشتری برای نمایش نیاز دارد تا اطلاعات آن به مخاطب منتقل شود. با فرض قبول کردن چنین ادعایی می‌توان نتیجه گرفت که میزانسن در نما تعیین‌کننده طول زمانی نما است. با این همه کشف روش‌های مختلف و عملی برای سازمان‌دهی طول زمانی نما و خوانا بودن تصویر، مسئله‌ای است که هر فیلم‌ساز بزرگ به شیوه‌ای مخصوص به خود با آن روبه‌رو شده است.

« آلرنه شاید آگاهانه‌تر از هر فیلم‌ساز دیگری به این مسئله پرداخته است و احتمالاً نخستین کسی بود که دریافت پرده عریض بجای آنکه فیلم‌ساز را مجبور کند فقط از نماهای نسبتاً طولانی‌تری استفاده بکند (به علت دردسر بیشتری که بیننده در "خواندن" هر نما با این ابعاد خواهد داشت) در واقع دامنه روابط بین خوانا بودن و

طول زمانی نما را به میزان قابل توجهی گسترش می‌دهد. در فیلم سال گذشته در مارین باد او آگاهانه از نماهای بسیار طولانی در کنار نماهای بسیار کوتاه که گاهی بیش از چند کادر از فیلم نیستند، استفاده می‌کند. به طور کلی رنه یکی از چند فیلم‌ساز مؤلف است که درک کرده‌اند رابطه بین خوانا بودن و طول زمانی، به خودی خود یک دیالکتیک است و اینکه مسئله، صرفاً پیدا کردن طول زمانی مناسب هر نما نیست، مشکل‌تر یا آسان‌تر ساختن خواندن یک نما می‌تواند یک عامل آفرینش هنری باشد، مثلاً کوتاه ساختن طول زمانی یک نما آن‌چنان‌که به آسانی درک نشود نوعی تنش ناشی از سرخوردگی می‌آفریند و طولانی کردن بیش از اندازه تنش ناشی از اشباع به وجود می‌آورد. این‌ها قطب‌های (یابردارهای) یک دیالکتیک زمانی هستند که در نهایت می‌توانند اوزان بصری پیچیده‌ای همسان اوزان موسیقی معاصر بیافرینند».

در این مثال دو مسئله بسیار مهم در طرح زمان‌بندی نما مطرح می‌شود: اول آنکه زمان‌بندی هر نما بستگی به اطلاعات میزانسنی (روایتی و روانی) نما دارد. دوم آنکه زمان‌بندی هر نما تنها به خود نما وابسته نیست. زیرا هر نما در ارتباط تنگاتنگی با نمای قبلی و بعدی خود قرار دارد و حتی نماهای قبلی و بعدی آن نما می‌توانند تأثیرات بسیار عمیقی در تعیین زمان نمای مذکور و تعیین نقطه برش داشته باشند. در این حالت است که تأثیر عامل تدوین در زمان‌بندی نما و قدرت آن به رخ کشیده می‌شود. از مطالبی که ارائه گردید می‌توان نوعی دیالکتیک میان طول هر نما و ارتباط آن با طول نماهای مجاور و حتی با فاصله از آن نما را شناخت که مستقیماً بر ریتم لحظه‌ای و کلی فیلم اثر می‌گذارد. اگر این دیالکتیک به درستی در فیلم اجرا گردد، بدین معنی است که فیلم می‌تواند مخاطب را با خود درگیر کرده و پیام خود را به صورت کاملتری به او منتقل کند.

تدوین درون قاب تلاشی برای ترکیب مفهوم سبک میزانسن و سبک مونتاژ

« تدوین درون قابی واژه‌ای است که با استفاده از آن سعی در ترکیب مفهوم سبک میزانسن و سبک مونتاژ شده است. بدین معنا که با استفاده از پلان‌های بلند و حرکت دوربین و همین‌طور تفکر تدوینی، تدوین به عنوان عامل موثر در ریتم و روایت در

درون پلان جای می‌گیرد و دیگر مفهوم تدوین به مثابه کات را از دست می‌دهد. این مفهوم را به غلط می‌توان با مفهوم میزانسن به معنای "به صحنه درآوردن یک کنش" یکی دانست». (بوردول، تامپسون، ۱۳۸۷، ص ۱۵۷).

اما تدوین درون قاب دارای یک عنصر اضافه به نام ساختار پلانی (به معنای پلان بندی) در درون پلان است. برای مثال در فیلم طناب از تمامی اندازه‌های استاندارد تصویری مانند نمای باز، نمای متوسط، نمای بسته استفاده شده است و استفاده از این نماها با کات و یا ترانزیشن‌های مختلف بصری (مانند دیزالو، فید، آیریس، وایپ و...) صورت نگرفته است، بلکه با استفاده از حرکت دوربین و بازیگر و در حقیقت حرکت میزانسنی است که هر کدام از این اندازه نماها معنا پیدا می‌کنند. مثال فوق در واقع کارکرد مونتاژی میزانسن را مطرح می‌کند، اما برای مونتاژ نیز کارکردی میزانسنی متصور است: «با مونتاژ می‌توان میزانسن را نیز صورت داد. فصل "قتل در حمام" از فیلم روح هیچکاک^۱، مثال برجسته‌ای است از این پدیده - هفتاد نمای جداگانه ظرف کمتر از یک دقیقه، از لحاظ روانی با هم ترکیب می‌شوند تا تجربه یک روند لاینقطع را به وجود آورند: تجربه‌ای از یک جنایت هولناک با چاقو. در واقع، کل پدید آمده، چیزی بیش از حاصل جمع اجزای تشکیل دهنده آن است».

سؤال: آیا کارکرد مونتاژی میزانسن و کارکرد میزانسنی مونتاژ بر مبنای اصول سینمای داستانی کلاسیک مطرح شده‌اند؟ به عبارت دیگر آیا خاستگاه این ادعادر نظریه‌های سنتی سینمای داستانی کلاسیک ریشه دارد؟

با توجه به تعاریفی که سینمای داستانی کلاسیک برای میزانسن و مونتاژ ارائه می‌دهد، پاسخ این سؤال منفی است. زیرا در دیدگاه سنتی نظریه‌پردازی سینمای کلاسیک میزانسن اصولاً به محتوای هر نما بر می‌گردد و مونتاژ به رابطه بین نماها. بنابراین هر دو نظریه تدوین درون قاب که آیزنشتاین مطرح می‌کند و میزانسن زمانی که گودار ارائه می‌دهد اصولاً مردود است.

^۱ . Hit chcock

قرینه سازی، ترجیح بند سینمایی

یکی از مفاهیمی که هویت خود را از تدوین کسب می‌کند قرینه‌سازی است. زیرا تا نماها و یا صحنه‌ها جداسازی نشوند چنین مفهومی نمی‌تواند آشکار شود. البته این مفهوم یک وجه میزانشنی هم دارد، به این معنا که نماها و یا صحنه‌ها حتماً دارای محتوایی هستند که از طریق جنبه‌های مختلف میزانشنی ایجاد شده‌اند.

استفان شارف در کتاب «عناصر سینما»، نوعی معادل سازی بین مفاهیم موجود در موسیقی و سینما انجام داده که با بحث کنونی این پژوهش بی‌ربط نیست: «تونالیت، قاعده‌ای موسیقایی است که بر طبق آن، یک قطعه معمولاً با همان کلیدی که شروع شده، خاتمه می‌یابد. این عنصر موسیقی، موازی است با قرینه‌های تصویری در سینما - مانند نماهای ابتدا و انتهای صحنه‌ای از فیلم پرنندگان». (شارف، ۱۳۷۱، ص ۵۰).

اما همان‌گونه که میزانشن و تدوین در هماهنگی درونی با یکدیگر باعث غنای مفهوم و پیشبرد روایت داستان فیلم می‌شوند، باید دانست عدم هماهنگی بین آنها باعث زایل شدن اثر یکدیگر و به سطح رساندن اندیشه مستتر در آن لحظه از فیلم و در نهایت در کل فیلم خواهد شد. مثال‌هایی که در ادامه می‌آید به خوبی این مطلب را روشن می‌کند:

«در آخرین صحنه فیلم جویندگان (۱۹۵۶) اثر جان‌فورد^۱، از ورای در ورودی مزرعه، جان‌وین^۲ را می‌بینیم که به سوی چشم اندازی دوردست گام بر می‌دارد. سپس چند نما می‌آید که به خوبی تنهایی او را در مسیری متروک مجسم می‌کنند. اگر این نمای پایانی از ورای قاب در، که شکل پرمعنایی است و به دلیل استفاده مکرر از آن، جنبه‌آشنایی پیدا کرده است، گرفته نمی‌شد، آیا مفهوم آن تغییر می‌کرد؟ ترکیب بندی‌های مختلفی را می‌توان در مورد این صحنه به کاربرد به گونه‌ای که همه آنها "معادل‌های تصویری" این نکته باشند که یک قهرمان تنها دارد می‌رود. استفاده مکرر فورد از قاب در، به عنوان یک تصویر آشنا، آن را از اهمیت گرافیکی و دراماتیک آکنده می‌سازد. تکرار این نما موجب تقارن آن می‌شود و در قبال شکل افقی و عریض کادر

^۱. Jon Ford

^۲. Jon Wayne

نوعی تضاد عمودی (در ورودی) به وجود می‌آورد. این طرح ساختاری، ایده داستان را با یک "ترجیع‌بند" سینمایی، و نه لغوی، کامل می‌کند. همان‌گونه که آیزنشتاین نیز با انتخاب شکل پله‌های اودسا، هم افقی بودن کادر تصویر و هم وضعیت عمودی بی‌رحمانه سربازان مهاجم و هم سقوط مورب کالسکه کودک را مورد تاکید قرار می‌دهد. « (شارف، ۱۳۷۱، ص ۸۱).

با دقت شدن در مطلب بالا، می‌توان به تاثیر مثبت میزانسن (بیشتر در قالب ترکیب بندی) و تدوین (بیشتر در قالب ایجاد تصویر آشنا و قرینه‌سازی) بر هم، برای دست یافتن به غنای مفهوم در جهت پیشبرد روایت داستان فیلم به خوبی پی برد. اما، مثالی که در ادامه می‌آید به اثرات تخریبی عناصر میزانسن و تدوین، بر ظرفیت‌های یکدیگر (که ناشی از عدم هماهنگی منطقی بین آنهاست) اشاره می‌کند:

« در فیلم تیرانداز (۱۹۷۶) اثر دان سیگل^۱، با شرکت جان وین و جیمی استوارت^۲، نمای زیبایی وجود دارد که از پشت پره‌های چرخ یک واگن در حال حرکت گرفته شده و جان وین را نشان می‌دهد که در خیابان یک شهر غربی قدم می‌زند. در ابتدا، حرکت چرخ‌های جلو در نمای درشت دیده می‌شود و از پشت آنها جان وین را در فاصله‌ای دور می‌بینیم که دارد از خیابان عبور می‌کند. سپس چرخ‌های بزرگ عقب وارد تصویر می‌شوند و در حالی که می‌چرخند، جان وین را در کادر داریم. نمایی است اصیل و راضی‌کننده. متأسفانه، این نما مستقیماً به نمای متوسط، ساده و "داستانگویی" از جان وین برش می‌خورد که همچنان دارد قدم می‌زند. این انتقال گرچه از نظر روایی منطقی است؛ از لحاظ سینمایی ناجور است. زیرا اثر نمای زیبای اول را از بین می‌برد و معنای آن را کاهش می‌دهد. شاید چنین نمایی در فیلمنامه درست و منطقی به نظر آید؛ اما بر روی پرده با یگانگی ساختاری سکانس، تقویت و پشتیبانی نمی‌شود. « (شارف، ۱۳۷۱، صص ۷۹-۸۰).

ریتم یا ضرباهنگ

ریتم به عنوان یکی از مهمترین مفاهیمی که تحت تأثیر مستقیم رابطه تعاملی بین میزانسن و تدوین قرار دارد، نقش بسیار مهمی در روایت فیلم از جنبه تأثیرگذاری بر

¹. Dan Siegel

². Jame Stewart

مخاطب دارد. به عبارت دیگر فیلمی که ریتم مناسبی نداشته باشد لزوماً روایت مؤثر و دقیقی هم نخواهد داشت. برای شناخت ریتم بهتر است ابتدا به مفهوم حرکت در سینما اشاره کرد. سه نوع حرکت در فیلم وجود دارد: « نخست، حرکتی که موضوع در مقابل دوربین انجام می‌دهد. دوم، حرکت دوربین. حرکت سوم هم وجود دارد که در نتیجه مونتاژ به وجود می‌آید». دو مورد اول جنبه عینی دارند و مورد سوم یعنی حرکت به وسیله مونتاژ جنبه کاملاً ذهنی دارد و صرفاً در ذهن تماشاگر خلق می‌شود. سرعت حرکت سوژه‌ها نیز در این رابطه دارای اهمیت است و می‌تواند به مفهوم ریتم در فیلم نزدیک شود. « هر حرکتی در درون میزانشن ممکن است جزئی از اجزای متشکله ریتم باشد». (بوردول، تامپسون، ۱۳۸۲، ص ۱۸۳).

با وصف حرکات سه‌گانه فوق در فیلم، انتظار ریتم‌های گوناگونی را باید داشت. ریتم ناشی از سه حرکت فوق تکلیف حرکت در سینما را مشخص می‌کنند. اما هر یک از آن‌ها ویژگی‌هایی دارند که بر امکانات ریتمیک سینما صحنه می‌گذارد. از آنجا که سیستم سبکی در فیلم تابع سیستم روایی فیلم می‌باشد و به عبارتی عناصر میزانشنی و تدوینی تابع سیستم روایی حاکم در فیلمنامه می‌باشند، بنابراین می‌توان نتیجه گرفت:

۱- ریتم نهایی فیلم تابع رابطه دیالکتیکی بین انواع ریتم‌هایی است که در سینما وجود دارند.

۲- به عبارت دیگر ریتم مؤثر و نهایی فیلم را تعامل سازنده بین جنبه‌های مختلف دو عنصر بنیادین میزانشن و تدوین تعیین می‌کند.

بدلیل آن که ساز و کار میان عناصر میزانشن و تدوین در ایجاد ریتم مناسب فیلم بسیار متنوع و پیچیده است، تنها به ذکر چند مورد از این تعاملات در خلق ریتم مناسب فیلم اشاره می‌کنم:

در کتاب «فن تدوین فیلم»، ضمن اشاره به اهمیت تدوین در ایجاد ضرباهنگ مناسب فیلم، به صورت ضمنی به تأثیر عامل میزانشن در نمودار شدن نقطه‌برش اشاره می‌شود: « حالت ظاهری رویداد سریع و هیجان‌انگیز را اغلب می‌توان به سادگی با تدوین خیلی سریع در فصل مربوطه ایجاد کرد. اما نکته مهم آن است که این تسریع تدوین باید با دقت و توجه تمام به محتوای نماها انجام گیرد. در جریان افزایش سرعت

تدوین، اندازه‌گیری طول نماها و سپس کاستن آنها به دلخواه، کاری است بیهوده و بی‌معنا. فصلی متشکل از نماهایی که هر یک حدود پنج فوت طول دارند، تحت شرایط خاصی، ممکن است بسیار کندتر از فصل دیگری به نظر آید که از تکه فیلم‌هایی با دو برابر این طول تشکیل شده است. هر تصویر محتوای داستانی خود را منتقل می‌کند و از این رو باید خود به تنهایی مدنظر قرار گیرد. یک تصویر تمامی معنای خود را در مدتی کوتاه القا می‌کند، و دیگری در مدتی بیشتر اگر می‌خواهید افزایش سرعت تدوین منجر به ابهام نشود، این نکته را باید همواره در نظر داشته باشید. زیرا حتی اگر بخواهید فصلی از فیلم توجه تماشاگر را عمداً با افزایش سرعت جلب کند، باز هم لازم است که هر نما آن قدر روی پرده بماند تا معنا و مفهوم آن قابل استنباط باشد». (رایتس میلار^۱، ۱۳۸۳، ص ۲۸۷).

سبک کارگردان

« سبک پیش از هر چیز به نیازهای داستانی که قرار است گفته شود، و با دیدگاه کارگردان نسبت به جامعه عجین است، یا ارتباط شخصی او با آن. جزء دوم سبک (ارتباط شخصی) نادر است، اما نمونه‌هایی از آن را می‌توان در تفاوت دیدگاه‌هایی که فلینی^۲ و اینگمار برگمن^۳ در شخصی‌ترین فیلم‌های خود نسبت به جامعه ابراز کرده‌اند، دید. فلینی جامعه را در آغوش می‌کشد، در حالی که به نظر می‌رسد برگمن نسبت به آن بیگانه شده است. و جهان بینی هر کارگردانی (یا فقدان آن) در تمام عناصر مهم سبکی او، از جمله کار با دوربین، نورپردازی، چینش، و موسیقی سرایت می‌کند. » (پرافیز، ۱۳۸۹، ص ۵۹).

« آیا دوربین کنجکاو است، بازیگوش است، دانای کل است، یا رمانتیک است؟ آیا از نماهای بسیار بسته استفاده می‌کند یا از شخصیت‌ها فاصله می‌گیرد، از یک دوربین متحرک استفاده می‌کند یا ساکن؟ آیا از یک موتیف بصری استفاده می‌کند، مانند کادر پایانی از میان یک درگاه در فیلم جویندگان جان فورد (۱۹۵۶) یا نور موضعی در فیلم

^۱ . Reisz, Karel Millar, Gavin

2. Fellini

3. Ingmer Bergman

۸/۵؟ (هر عنصر بصری یا صوتی مکرر می‌تواند یک موتیف باشد) آیا راوی نقشی فعال در تفسیر معنی یا نتایج یک اقدام به عهده خواهد گرفت، یا با زحمت فراوان سعی می‌کند نکته‌ای از طرح داستانی را که برای درک داستان ضروری است خاطر نشان نماید؟ یا بی‌طرفی اختیار خواهد کرد و اجازه می‌دهد تماشاگر به تنهایی گلیم خود را بیرون بکشد؟» (پرافیز^۱، ۱۳۸۹، ص ۵۴).

« سبک کارگردان در انتخاب ابزار روایی (میزانسنی و یا تدوینی) بسیار مؤثر است. اگر قرار باشد دو کارگردان با دو نوع سبک مختلف مانند جان فورد و آنتونیونی، از یک فیلمنامه واحد فیلم بسازند، به علت دریافت متفاوتی که از کنش فیلمنامه خواهند داشت، مسلماً دو فیلم کاملاً متفاوت از نظر سبکی خواهند ساخت.

سبک فیلم (ژانر)

تبعات جبری ناشی از انتظارات بیننده (در قالب ژانرها) بر روی عناصر روایی و سبکی سازنده فیلم بسیار حائز اهمیت است: « اگر ما از یک داستان اسرارآمیز انتظار داریم که در پایان معما را حل کند، این ناشی از تجارب زندگی نیست. بیشتر معماهای زندگی واقعی حل نشده باقی می‌مانند. بلکه یکی از "قواعد" ژانر "اسرارآمیز" این است که معما در پایان حل شود. ژانر موزیکال همیشه این قاعده را که بازیگران برقصند و آواز بخوانند به کار می‌گیرد. فیلم هم مانند دیگر رسانه‌های هنری، اغلب از ما می‌خواهد که انتظارات خود را مطابق قراردادهای یک ژانر بخصوص تنظیم کنیم».

برای شناخت بهتر تاثیر انتظارات بیننده بر عناصر روایی و سبکی در فیلم طبقه‌بندی جالبی ارائه شده است: « مرسوم‌ترین قراردادهایی که در طبقه‌بندی متون ژانری فیلم (و نیز تلویزیون) به کار می‌روند شامل پنج مورد "پیرنگ کلیشه‌ای"، "صحنه"، "شخصیت‌ها"، "سبک"، "شمایل‌نگاری" می‌شود. منظور از پیرنگ، عناصری از روایت است که در تصویر به همان نظم و ترتیبی که مخاطب می‌بیند و می‌شنود، ظاهر می‌شوند و زمان پیرنگ دقیقاً برابر با طول فیلم است. صحنه، مکانی است که کنش در آن روی می‌دهد،

^۱ . Proferes, Nicholast

شخصیت‌ها افراد حاضر در فیلم هستند و سبک به شیوه خاص ارائه یک چیز گفته می‌شود مانند سبک ماجرای یا سبک جاز، منظور از شمایل‌نگاری نیز قراردادهای بصری مانند طراحی لباس یا صحنه است که کارکرد نمایشی دارند و در تعیین تعلق فیلم‌های معین به ژانرهای خاص، به مخاطب کمک می‌کنند. مثلاً ژانر علمی-تخیلی شمایل‌نگاری خاص خود را دارد که شامل سفینه‌های فضایی، سلاح‌های با فناوری پیشرفته، شخصیت‌های غیر انسانی و صحنه‌پردازی می‌شود که مربوط به آینده و اغلب فضاست. غالب متون ژانری از این پنج قرارداد به شکل‌های متمایز از هم استفاده می‌کنند. مثلاً می‌توان کم‌دی رمانتیک را بر اساس کلیشه "پسر با دختر مواجه می‌شود" [پیرنگ]، اخبار شبانگاهی را به دلیل اجرای آن در استودیو [صحنه]، فیلم گنگستری را به خاطر حضور پرشمار شخصیت‌های گنگستر [شخصیت]، فیلم نوآر را برای نورپردازی کم‌حجم آن [سبک] و وسترن را به دلیل شمایل‌های قهرمان آن که کلاه کابوی، اسب و شش‌لول است، تشخیص داد [شمایل‌نگاری].»

بنابراین رابطه تعاملی بین میزانشن و تدوین، یکی از علل مؤثر در تمیز دادن ژانرها در سینما محسوب می‌شود.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در ادبیات برخی معانی در قالب خاصی مانند غزل یا قصیده و... بهتر بیان می‌شود، در یک فیلم سینمایی نیز برخی معانی با استفاده از جنبه‌های میزانشنی و برخی معانی با بهره‌گرفتن از خصلت‌های تدوینی، بهتر جلوه می‌کنند. برای بیان مفاهیم می‌توان از انواع ابزارهای روایی (میزانشنی - تدوینی) بهره‌برد، اما هر ابزار روایی درجه‌ای از انحراف نسبت به اصل کنش لحظه‌ای و کلی فیلمنامه دارد که درجه تأثیرگذاری آن را تغییر می‌دهد. بنابراین همیشه مؤثرترین ابزار روایی آن است که کمترین انحراف از اصل کنش فیلم را داشته‌باشد. هر یک از دو عنصر میزانشن و تدوین، به واسطه ظرفیت‌های منحصر به فرد خود، سطحی از اطلاعات را در قالب مفاهیم (صریح، ضمنی، ذهنی، ارجاعی، بینامتنی و فرامتنی)، به مخاطب فیلم منتقل می‌کنند. در صورت آشنایی

کارگردان فیلم با ظرفیت‌های بیانی هر یک از این دو حیطة، و مهمتر از آن شناخت روابط دیالکتیکی موجود بین آنها، می‌توان شاهد روایت غنی و جذاب داستان فیلم بود. در غیر این صورت، جنبه‌های مختلف این دو حیطة می‌توانند ظرفیت‌های بیانی یکدیگر را تضعیف و یا به کلی از بین ببرند و در نهایت صدمات جبران‌ناپذیری به پیکر فیلم وارد کنند. با توجه به مقدمه‌ای که بیان شد، به سؤالات این پژوهش به شرح زیر پاسخ داده می‌شود:

- میزانسن و تدوین ماهیتاً یکی نیستند. در سینمای داستانی کلاسیک میزانسن اصولاً مربوط به عناصر بصری و عینی درون نماها است و تدوین اصولاً رابطه بین پلان‌ها و مفهومی انتزاعی است و نمی‌توان عنصر برش که مفهومی انتزاعی است را به عنوان جزئی از عناصر میزانسن تلقی گردد.

- هر یک از دو مفهوم میزانسن و تدوین دارای ظرفیت‌های بیانی منحصر به خود هستند. اما این را هم باید پذیرفت که حیات هر یک از این دو، در گرو وجود دیگری است و ظرفیت‌های بیانی این دو حیطة تنها در کنار هم و در تعامل سازنده و منطقی با هم به غنای معنا در روایتگری داستان فیلم منجر خواهد شد.

منابع :

- آیزنشتاین، سرگئی (۱۳۶۹). شکل فیلم، پرتو اشراق، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- بالاش، بلا (۱۳۷۶). تئوری فیلم، خصوصیت و رشد هنری جدید، کامران ناظرعمو، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
- برادران ابراهیمی، آرزو (۱۳۹۱). میزانسن میدان عمیق، تهران: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- بورچ، نوئل (۱۳۶۳). زمان و مکان در سینما، حسن سراج‌زاهدی، چاپ اول، تهران: وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.
- بوردول، دیوید (۱۳۷۳). روایت در فیلم داستانی، سیدعلاءالدین طباطبایی، جلد اول، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی،

شناخت رابطه میزانشن و تدوین در روایت فیلم داستانی ۳۱۹

- بوردول، دیوید (۱۳۷۵). روایت در فیلم داستانی، سیدعلاءالدین طباطبایی، جلد دوم، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بوردول، دیوید، کریستین، تامپسون (۱۳۷۷). هنر سینما، فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: مرکز.
- بوردول، دیوید، کریستین، تامپسون (۱۳۸۲). هنر سینما، فتاح محمدی، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- پرافیز، نیکولاس تی (۱۳۸۹). اصول کارگردانی سینما، رضا نبوی، چاپ اول، تهران: افکار.
- تامپسون، کریستین (۱۳۸۴). داستان‌گویی در سینما و تلویزیون، بابک تیرایی و بهرنگ رجبی، تهران: فارابی.
- رایتس، کارل، میلار، گوین (۱۳۸۳). فن تدوین فیلم، وازریک درساهاکیان، چاپ سوم، تهران: سروش.
- شارف، استفان (۱۳۷۱). عناصر سینما، محمد شهبان و فریدون خامنه‌ای پور، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- شارف، استفان (۱۳۸۲). عناصر سینما، درباره نظریه تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی، محمد شهبان و فریدون خامنه‌ای پور، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۶۱). جزوه آموزشی ریتم و تمپو در سینما، تهران: فعالیت‌های فرهنگی دانشکده هنرهای زیبا.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۷۸). سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه، چاپ اول، تهران: کتاب فردا.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴). زیبایی‌شناسی تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم در دوره صامت، چاپ اول، تهران: دانشکده صدا و سیما.
- کینگزبرگ، آیرا (۱۳۷۹). فرهنگ کامل فیلم، رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: حوزه هنری.
- کیسبی، آلن (۱۳۸۸). درک فیلم، بهمن طاهری، تهران: چشمه.

- موناکو، جیمز (۱۳۸۵). چگونگی درک فیلم، چگونه فیلم بخوانیم، حمیدرضا احمدی لاری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- نیکولز، بیل (۱۳۷۲). میزانشن در سینما: نقد و بررسی میزانشن سینمایی، محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، فتاح محمدی، هزاره سوم، تهران: زنگان.