فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال دهم/ شماره ۲۵/ زمستان ۹۳-۳۲/۱۳۹۳

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

(تاریخ دریافت: ۹۳/۷/٦ تجدیدنظر: ۹۳/۹/۱۳ پذیرش نهایی: ۹۳/۱۰/۲۱)

شناخت رابطه میزانسن و تدوین در روایت فیلم داستانی

احمد ضابطی جهرمی* **مجتبی قاسمی**

چکیده

در سینمای‌کلاسیک‌داستانی، تنها از تعامل منطقی و متناسب بین عناصر میزانسن 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 میزانسن و گاه ظرفیت‌های روایتی تدوین مؤثرترجلوه می‌کند. این عناصر نه در مقابل هم، که در کنار هم و بلکه در تطابق با هم‌هستند. درصورتی که رابطه بین این دو عنصر منطقی باشد، ظرفیت‌های بیانی یکدیگر را تقویت‌نموده ودر غیر این‌صورت 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 میزانسن و تدوین در فیلم، اثرگذار است. براساس نظریه‌های‌حاکم بر سینمای داستانی کلاسیک، نمی‌توان عناصر میزانسن و تدوین را به صورت ماهوی یکی دانست زیرا میزانسن اساساً به تمامی آن چیزی که درون قاب دیده می‌شود اشاره دارد و تدوین با رابطه بین نماها شناخته می‌شود. هریک 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. تنها در صورت وجود داشتن تعاملی منطقی و سازنده بین میزانسن و تدوین، می‌توان به روایت مؤثرتری در فیلم داستانی دست یافت.

واژگان کلیدی: روایت، میزانسن، 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 خـود بـر مخاطـب 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 مناسـب در خلـق اثر و نهایتاً ایجاد تأثیر نافذ بر مخاطب خواهد شد. از آنجا که ساختار فیلمیک ساختاری ارگانیک و بسیار پیچیده است و در هرحوزه‌ای‌از این ساختار، ردپای تعامل بین میزانسن و تدوین به شکلی دیده می‌شود، بنابراین تنها به بررسی تعامل بـین میزانسـن و تـدوین درحوزه‌های‌شکل‌پرمعنی،فضا(داخل‌وخارج‌از قاب)،زمان،تدوین‌درون قاب، قرینه‌سازی، ریتم‌یاضرباهنگ،سبک‌کارگردان،سبک‌فیلم(ژانر) می‌پردازیم. بر این اساس مقالـهٔ حاضـر پاسخ‌گوی پرسش‌های زیر خواهد بود.

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

۲- درروایت 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 پیشـبرد روایـت داستان فیلم عمل می‌کنند؟

روش تحقیق

روش انجام تحقیق کیفی است و با استفاده از روش اسنادی و کتابخانـه‌ای موضـوع تحقیق مورد تجزیه و تحلیل و تبیین قرار گرفته و با استفاده از روش علمی و توصـیفی و تجزیه و ترکیب، کلیهٔ داده‌ها تحلیل شده و ارائه می‌گردند.

پیشینه تحقیق

پیرامون مباحث تدوین و میزانسن کتب و مقالات متعددی وجود دارد، اما پژوهشـی که منحصراً به رابطه تدوین و میزانسن در جهت پیشبرد روایت داستانی پرداختـه باشـد 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 میزانسن 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، ص۹۲[1]). بنابراین می‌توان به دوگونه‌روایتگری‌اصلی‌در 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، ص۵۱)[2].

در روایتگری مدرن، عناصر تکنیکی بسیار زیادی در امر روایتگری نقش دارند، برای مثال استفاده از فیکس‌فریم، فلاش‌فریم، 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 واقع گرایی،

---

[1] . Eisenstein
[2] . Hayward

تخطی از وضوح کلاسیک فضا و زمان اثر، راه دادن آشکار اثر به تفسیر بر اساس مولفش و ابهام». (تامپسون، ۱۳۸٤، ص۱۱۸)[1].

میزانسن

«در زبان فرانسه میزانسن یعنی به صحنه آوردن یک کنش، و اولین بار به کارگردانی نمایشنامه اطلاق شد. نظریه‌پردازان سینما که این اصطلاح را به کارگردانی‌فیلم هم تعمیم داده‌اندآن‌رابرای‌تأکیدبرکنترل‌کارگردان بر آنچه که در قاب فیلم دیده می‌شود به کار می‌برند. همچنانکه از اصلیت تئاتری این اصطلاح بر می‌آید، میزانسن‌شامل‌آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کنند: صحنه‌آرایی، نور پردازی، لباس، و رفتار بازیگران. کارگردان [فیلم] با کنترل میزانسن رویدادی را برای دوربین به روی صحنه می‌برد». (بوردول[2]، تامپسون، ۱۳۸۲، ص۱۵۷).

مونتاژ ـ تدوین

«مونتاژ[3]» واژه‌ای فرانسوی به معنای برپا کردن، نصب‌کردن، متصل کردن، سر هم‌کردن و روی هم سوارکردن 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 می‌شود. در عکاسی نیز اصطلاح "فوتومونتاژ" یا "مونتاژعکس" رایج است که تکنیک یا شیوه‌ای‌است برای تلفیق چندعکس درون یک قاب.درمتون انگلیسی سینما، برای معادل مونتاژ غالباً از اصطلاح "ادیتینگ" استفاده می‌شود. در فارسی، امروزه معادل هر دو آنها "تدوین" می‌آید.» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸٤، صص ٦٤-٦۳).

«سوزان هیوارد[4] در کتاب "مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی" از دو نوع کلی و متفاوت تدوین نام می‌برد: نوع اول: "ادیتینگ"[5] به شیوه رایج آن در مقطعی عمده از تاریخ سینمای آمریکا، یعنی همان شیوه رایج سینمای کلاسیک هالیوود که "تداوم" بین

---

1 Thompson
2 Burdool
3 Montage
4 Susan Hayward
5Editing

نماها را در نظر دارد و "روایت" را دنبال می‌کند. نوع دوم: "ادیتینگ" از نوع روسی که به آن "مونتاژ" یا "مونتاژ روسی" یا ادیتینگ از نوع مونتاژ [تدوین مونتاژی] می‌گویند و ویژگی‌های آن عبارت است از: خلق معنای ثانوی حاصل از برخورد یا تصادم دو نما، و سرعت در برش ». (ضابطی جهرمی، ۱۳۸٤، صص ۸۳-۸۲).

دیالکتیک میزانسن ـ 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 مونتاژ 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، ص ۱۸۷، ۱۸۵)[1]. « بدیهی‌است وقتی که طول زمانی یک برداشت بلند کوتاه‌تر از نما ـ 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 ۱۷-۱٦)[2]. مطلبی که نیکولز مطرح می‌کند به همراهی ایجابی عناصر میزانسن و تدوین در سینما اشاره می‌کند.

استفان شارف[3] 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 فیلم ها 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.

٤- تصویر آشنا: تصویر معرف و با اهمیتی است که به دفعات بدون تغییر ارائه می‌شود.

۵ - دوربین متحرک: در صحنه‌های بدون برش استفاده می‌شود.

٦- 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، ص۱۹).

در هشت موردی که شارف ارائه کرده، مورد دوربین متحرک فقط در حیطه میزانسن محقق می‌شود و مورد جداسازی فقط در حیطه تدوین معنا می‌یابد. سایر موارد در قالب هر دو شیوه میزانسن و تدوین البته به گونه‌ای متفاوت از هم می توانند تحقق یابند و روایت داستان فیلم را به شکل خاص خود پیش ببرند. به عبارتی شش مورد دیگر، هم دارای خصایل میزانسنی هستند و هم دارای خصایل تدوینی.

«برداشت بلند، تنها امکان زمانی بیشتری برای تحقق میزانسن فراهم می‌آورد، و نه تنها در سبک برداشت بلند، مونتاژ نقش دارد؛ بلکه در سبک مونتاژ نیز می‌توان میزانسن ارائه داد و در همان محدودهٔ زمانی که در اختیار است از عناصر میزانسن استفاده بیانی کرد. و البته هر دو سبک می‌تواند میزانسنی 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 میزانسن دارند، یا آن را ارائه می‌دهند». (نیکولز، ۱۳۷۳، ص۱۵).

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 ــ یعنی استفاده از مونتاژ ــ 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[1]، 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[2] از فیلم هدایت می‌کند». (ضابطی جهرمی، ۱۳۷۸، ص۱٦۵).

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 گسسته‌شدن این تداوم گردد به عنوان یک اختلال و نا هنجاری تلقی می‌گردد. پر واضح است که عدم هماهنگی میان عناصر میزانسنی و تدوینی باعث ایجاد انواع پرش‌ها (زمانی ـ مکانی ـ فضایی) در تداوم می‌گردد و این یعنی اثر تخریبی میزانسن و تدوین بر کیفیت روایتگری یکدیگر جا دارد اشارهٔ کوتاهی به نظریهٔ مونتاژ «گدار» گردد، که در سلسله نوشتارهایی در نیمه‌سال‌های پنجاه منتشر شده و به گونه‌ای جامع در نوشتار «مونتاژ، دل مشغولی زیبای من » بیان شده است:

«گدار با تکیه بر نظریهٔ 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 ـ ۲۹۲). «به قول ژان لوک‌گدار[3]، 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، ص۱٤). «مونتاژ، بیش از هر چیز، بخشی جداناپذیر از میزانسن است. گذشته از این، میزانسن برای گدار به طور خود به خود یادآور تدوین است. در سینمای متعلق به رئالیسم روانی، که از نظرات پودوفکین[1] منشأ گرفته قطع نما در لحظهٔ چرخش نگاه است که مونتاژ را تقریباً تعریف می‌کند. و همین طور، محل مونتاژ را نیز میزانسن تعیین می‌کند. با چرخش بازیگر برای نگاه کردن به شیئی خاص، مونتاژ نیز آن شیئی را بلافاصله به ما نشان می‌دهد گدار، مونتاژ را به عنوان بخشی از میزانسن از نو تعریف کرد. و به همین شکل، مونتاژ کردن، میزانسن دادن است».

شکل پر معنی

در کتاب «عناصرسینما» تعریف نسبتا کاملی از شکل پرمعنی آمده است: «شکل پرمعنی جوهره هر هنری است. شکل پرمعنی به ویژه مناسب سینماست؛ زیرا خود منشاء عناصر زیبایی‌شناسی سینمایی است. شکل پرمعنی، 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. دراین‌صورت تصاویر آنچنان‌باهم جور و هماهنگ می‌شوند که به سطح بالاتری از مفهوم بصری ارتقاء می‌یابند». (شارف، ۱۳۷۱، ص٤۰). نقل قول اخیر به دو مورد مهم اشاره می‌کند:

۱- شکل پرمعنی ارتباط تنگاتنگی با میزانسن دارد. به عبارتی اگر نمایی دارای میزانسن دقیقی باشد لاجرم پرمعنا خواهد بود.

۲- برای رسیدن به سطح بالایی از مفهوم بصری باید نماهایی پرمعنی به دقت و طبق قاعده‌ای به هم متصل شوند. به عبارت دیگر شکل پرمعنی 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 بی معناست.

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

نمایی ساده از نگاه کردن مردی بدون پلک زدن به درون لنز دوربین چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ آیا این نما با معناست یا بی معنا؟ 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 پر معنی) خود به پیوند نماها بستگی دارد. به عبارت دیگر میزانسن هر نما در کنار نماهای دیگر پرمعنا و یا کم معنا 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، ص۳۵)[1].

ورود و خروج بازیگران به/ از کادر که موید نوعی ارتباط بین فضای داخل و خارج از قاب است، به تعاملی ظریف بین میزانسن 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، ص٤١).

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 میزانسن 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، میزانسن به تدریج با توالی نماهای صحنه به دست می‌آید و میزانسن نتیجهٔ تلفیق "میزان‌شات"ها یا "میزان‌کادر"ها است. »

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

سؤال: آیا عامل برش یا پیوند بین نماها (میزان شات‌ها) می‌تواند به عنوان بخشی از میزانسن 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 ناگزیربودن 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 ذهن‌مان ازکنش‌اصلی روی پرده منحرف‌نشود.نتیجه‌اش این است که تماشاگر شخصیت‌هایی‌راکه‌درون‌فضای‌قاب‌نیستند فراموش‌می‌کند. مسلم‌می‌نمایدکه هرجا تماشاگر درگیری اندکی با شخصیت‌ها داشته باشد (به همین‌گونه که توضیح داده شد) داستان از نظر اصول جمال‌شناسی‌شکست‌خورده‌است.همچنین در این‌صورت شخصیت‌ها ناگزیر از وجود شخصیت‌های دیگر، وقتی که درون قاب نیستند، بی‌خبر می‌مانند و این مسئله بسط دادن داستان را سخت محدود می‌کند. » (آلن کیسبی‌یر[1]، 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 مشابهت، مغایرت و بسط ارتباط برقرارکند». (بوردول، تامپسون، ۱۳۸۲، ص۲۷۵).

رابطه میان فضای خارج و داخل‌قاب در سطحی عمیق‌تر به نوعی رابطه میان میزانسن و تدوین‌اشاره‌می‌کند.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 نظریه‌گدار، مونتاژ تنها آن کاری را در زمان می‌کند که میزانسن در مکان انجام می‌دهد. » «مونتاژ در سینما منجر به "زمانی کردن مکان" و عکس آن نیز می‌شود: مکان در زندگی واقعی ـ به جز در رویا ـ 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 آزادیم که ـ به آزادی ادبیات ـ در زمان حرکت کنیم. فیلم سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱) اثر آلن رنه[2]، به خوبی‌حرکت 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 ۱۲کتاب«تئوری فیلم،خصوصیت و رشدهنری‌جدید»، تحت عنوان پرسپکتیو زمان، به مطلب مهمی اشاره می‌شود: « اگر بخواهیم‌سپری‌شدن‌زمان 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 ـ حتی نمایی که جای دیگری را نشان دهد ـ و سپس مجدداً به صحنه قبل برگردیم تماشاگر نمی‌تواند چنین احساس کند که در این میان مدت‌زیادی‌گذشته 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 چیزهای‌نظیر، ابدیت را تداعی می‌کنند. نه به این دلیل که حاکی از سپری‌شدن زمان بسیار زیادی هستند، بلکه چون اصلاً هیچ گذشت زمانی را نشان نمی‌دهند». (بالاش، ۱۳۷٦، ص ۲۲٦)[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 نمـایی (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 مجـاورت ایـن نماها در کنار هم برای نمایش گذشت زمان امری ضروری است. بنابراین اساساً سـپری 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 مجـاورت نماها از طریق عامل تدوین (رابطه میان محتوای نماها) بستگی دارد.

سؤال: طول زمانی یک نما چگونه تعیین می شود؟

« 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 خوانـا بـودن آن است. مثلاً یک نمای درشت ساده به طول دو ثانیه خیلی طولانی‌تـر از یـک نمـای دور پرجمعیت با همان زمان دو ثانیه به نظر خواهد آمد».

این گفته در مورد تصاویر دشوار، زوایای غیرمعمول دوربین، تصاویر حاوی اشـیای ناشناخته و نامأنوس نیز صدق می‌کند زیرا درک و فهم ایـن مـوارد نیـاز بـه زمـان 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 متفـاوت کـه دارای میزانسن‌های متفاوتی هستند، متفاوت خواهد بود. نمایی که دارای مشخصات میزانسـنی پیچیده‌تر است، زمان بیشتری برای نمایش نیاز دارد تا اطلاعات آن بـه مخاطـب منتقـل شود. با فرض قبول‌کـردن چنـین ادعـایی مـی‌تـوان نتیجـه‌گرفـت‌کـه میزانسـن‌در نمـا تعیین‌کننده طول زمانی نما است. با این همه کشف روش‌های مختلـف و عملـی بـرای سازمان‌دهی طول زمانی نما و خوانا بودن تصویر، مسئله‌ای است که هر فیلم‌ساز بـزرگ به شیوه‌ای مخصوص به خود با آن روبه‌رو شده است.

« آلن‌رنه شاید آگاهانه‌تر از هر فیلم‌سـاز دیگـری بـه ایـن مسـئله پرداختـه اسـت و احتمالاً نخستین کسی بود که دریافت پرده عریض بجای آنکه فیلم‌سـاز را مجبـور کنـد فقط از نماهای نسبتاً طولانی‌تری استفاده بکند (به علت دردسـر بیشـتری کـه بیننـده در "خواندن" هر نما با این ابعاد خواهد داشت) در واقع دامنه روابـط بـین خوانـا بـودن 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 پیداکردن 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 تنشی 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 مستقیما 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 همین طور 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، ص۱۵۷).

اما تدوین درون قاب دارای یک عنصر اضافه به نام ساختار پلانی (به معنای پلان بندی) در درون پلان است. برای‌مثال در فیلم‌طناب از تمامی‌اندازه‌های‌استاندارد 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[1]، مثال برجسته‌ای است از این پدیده ـ 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 سینمای‌داستانی‌کلاسیک مطرح شده‌اند؟ به‌عبارت‌دیگر 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.زیرادر 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.

---

[1] . Hit chcock

قرینه سازی، ترجیع 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 میزانسنی هم دارد، به این معنا که نماها و یا صحنه‌ها حتماً دارای محتوایی هستند که از طریق جنبه‌های مختلف میزانسنی ایجاد شده‌اند.

استفان شارف در کتاب «عناصرسینما»، نوعی معادل سازی بین مفاهیم موجود در موسیقی و سینما انجام داده که با بحث کنونی این پژوهش بی‌ربط نیست: « تونالیته، قاعده‌ای موسیقایی است که بر طبق آن، یک قطعه معمولاً با همان کلیدی که شروع شده، خاتمه می‌یابد. این عنصر موسیقی، موازی است با قرینه های تصویری در سینما ـ مانند نماهای ابتدا و انتهای صحنه‌ای از فیلم پرندگان». (شارف، ۱۳۷۱، ص۵۰).

اما همان‌گونه که میزانسن و تدوین در هماهنگی درونی با یکدیگر باعث غنای مفهوم و پیشبرد روایت داستان فیلم می‌شوند، باید دانست عدم هماهنگی بین آنها باعث زایل‌شدن 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:

« درآخرین صحنه فیلم‌جویندگان (۱۹۵٦) اثر جان‌فورد[1]، از ورای در ورودی مزرعه، جان‌وین[2] 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، جنبه آشنایی 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

---

1. Jon Ford 2. 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، ص۸۱).

با دقیق 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، برظرفیت‌های یکدیگر (که ناشی از عدم هماهنگی منطقی بین آنهاست) اشاره می‌کند:

« در فیلم تیرانداز (۱۹۷۶) اثر دان سیگل[1]، با شرکت جان وین و جیمی استوارت[2]، نمای زیبایی وجود دارد که از پشت پره‌های چرخ یک واگن در حال حرکت گرفته شده و جان‌وین 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 جان‌وین 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 راضی کننده. متأسفانه، این نما مستقیماً به نمای متوسط، ساده و "داستانگویی" از جان‌وین 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 ۸۰-۷۹).

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 سومی 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 کاملا 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 میزانسن ممکن است جزئی از اجزای متشکله ریتم باشد». (بوردول، تامپسون، ۱۳۸۲، ص۱۸۳).

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 دارندکه‌بر امکانات ریتمیک سینما صحه‌می‌گذارد. از آنجاکه سیستم سبکی در فیلم تابع سیستم روایی فیلم می‌باشد و به عبارتی عناصر میزانسنی و تدوینی تابع سیستم روایی حاکم در فیلمنامه می باشند، 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 موثر و نهایی فیلم را تعامل سازنده بین جنبه‌های مختلف دو عنصر بنیادین میزانسن و تدوین تعیین می‌کند.

بدلیل آن که ساز و کار میان عناصر میزانسن 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»، ضمن‌اشاره به‌اهمیت تدوین در ایجاد ضرباهنگ مناسب فیلم، به صورت ضمنی به تأثیر عامل میزانسن در نمودار شدن نقطه‌برش اشاره می‌شود: « حالت ظاهری رویداد سریع و هیجان انگیز 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 بـه دلخـواه، کـاری اسـت بیهـوده و بی‌معنا. فصلی متشکل از نماهایی که هر یک حدود پنج فوت طول دارند، تحت شـرایط خاصی، ممکن است بسیار کندتر از فصل دیگری به نظر آید که از تکه فیلم‌هایی بـا 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 مـدتی کوتاه القا می‌کند، و دیگری در مدتی بیشتر اگر می‌خواهید افزایش سرعت تدوین منجـر به ابهام نشود، این نکته را باید همواره در نظر داشته باشـید. زیـرا حتـی اگـر بخواهیـد فصلی از فیلم توجه تماشاگر را عمداً با افزایش سرعت جلب کند، بـاز هـم لازم اسـت که هر نما آن قدر روی پرده بماند تا معنـا و مفهـوم آن قابـل اسـتنباط باشـد». (رایـتس میلار[1]، ۱۳۸۳، ص ۲۸۷).

سبک کارگردان

« سبک پیش از هر چیز به نیازهای داستانی که قرار است گفتـه شـود، و بـا دیـدگاه کارگردان نسبت به جامعه عجین است، یا ارتبـاط شخصـی او بـا آن. جـزء دوم سـبک (ارتباط شخصی) نادر است، اما نمونه‌هایی از آن را می‌توان در تفاوت دیدگاه‌هـایی کـه فلینی[2] و اینگماربرگمن[3] درشخصی‌ترین فیلم‌های‌خودنسبت‌به‌جامعه‌ابراز کرده‌انـد، دیـد. فلینی جامعه را در آغوش می‌کشد، در حالی که به نظر می‌رسـد بـرگمن نسـبت بـه آن بیگانه شده است. و جهان بینی هر کارگردانی (یا فقدان آن) در تمام عناصر مهم سـبکی او، از جمله کار با دوربین، نورپردازی، چینش، و موسیقی سـرایت مـی‌کنـد. » (پرافیـز، ۱۳۸۹، ص۵۹).

« آیا دوربین کنجکاو است، بازیگوش است، دانای کل است، یا رمانتیک اسـت؟ آیـا از نماهای بسیار بسته استفاده می‌کند یا از شخصیت‌ها فاصله می‌گیـرد، از یـک دوربـین متحرک استفاده می‌کند یا ساکن؟ آیا از یک موتیف بصری استفاده می‌کنـد، ماننـد کـادر پایانی از میان یک درگاه در فیلم جویندگان جان فورد (۱۹۵٦) یا نور موضـعی در فـیلم

---

[1] . 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 داستانی‌را که برای‌درک داستان ضروری است خاطرنشان نماید؟ یا بی‌طرفی اختیار خواهد کرد و اجازه می‌دهد تماشاگر به تنهایی گلیم خود را بیرون بکشد؟ » (پرافیز [1]، ۱۳۸۹، ص٥٤).

« 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، به‌علت دریافت متفاوتی‌که از کنش فیلمنامه خواهند داشت، مسلماً دو فیلم کاملا 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 حل‌شود. 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 می‌روندشامل پنج‌مورد "پیرنگ‌کلیشه‌ای"،"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 دقیقا برابر با طول فیلم است. صحنه، مکانی است که کنش در آن روی می‌دهد،

[1] . Proferes,Nicholast

شخصیت‌ها افراد حاضر در فیلم هستند و سبک به شیوه خاص ارائه یک چیز گفته می‌شود مانند سبک ماجرایی 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. مثلا 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. مثلا 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 خاطرحضورپرشمارشخصیت‌های 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 [شمایل نگاری]. »

بنابراین رابطه تعاملی بین میزانسن و تدوین، یکی از علل مؤثر در تمیز دادن ژانرها در سینما محسوب می شود.

نتیجه گیری

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 میزانسنی و برخی معانی با بهره‌گرفتن از خصلت‌های تدوینی، بهتر جلوه می‌کنند. برای بیان مفاهیم می‌توان از انواع ابزارهای روایی (میزانسنی ـ تدوینی) بهره‌برد، اما هرابزارروایی 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.هریک‌از دو عنصر میزانسن و تدوین، به‌واسطه ظرفیت‌های منحصربه‌فرد خود، سطحی از اطلاعات را در قالب مفاهیم (صریح، ضمنی، ذهنی، ارجاعی، بینامتنی و فرامتنی)، به‌مخاطب فیلم منتقل می‌کنند. در صورت‌آشنایی

کارگردان فیلم با ظرفیت‌های بیانی هر یک‌از این دو حیطه، و مهمتر از آن شناخت روابط دیالکتیکی موجود بین آنها، می‌توان شاهد روایت‌غنی و جذاب داستان فیلم بود. در غیر این‌صورت، جنبه‌های مختلف این دو حیطه 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 می شود:

– 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 ازدومفهوم میزانسن وتدوین‌دارای ظرفیت‌های بیانی‌منحصر به خود هستند. اما این را هم باید پذیرفت که‌حیات هر یک از این دو، درگرو وجود دیگری است و ظرفیت‌های بیانی این دو حیطه 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**، حسن‌سراج‌زاهدی، چاپ اول،تهران: وزارت ارشاد اسلامی، اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.
- بوردول، دیوید (۱۳۷۳). **روایت درفیلم‌داستانی**، سیدعلاءالدین طباطبایی، جلد اول، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی،

- 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 (۱۳۸٤). **داستان‌گویی در سینما و تلویزیون**، بابک تبرایی و بهرنگ رجبی، تهران: فارابی.
- رایتس، کارل، میلار،گوین (۱۳۸۳). **فن تدوین فیلم، وازریک درساهاکیان**، چاپ سوم، تهران: سروش.
- شارف، استفان (۱۳۷۱). **عناصرسینما**، محمد شهبا و فریدون خامنه‌ای پور، چاپ اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- شارف،استفان(۱۳۸۲).**عناصرسینما،درباره نظریه‌تأثیر زیبایی‌شناسی سینمایی**، محمد شهبا و فریدون خامنه‌ای پور، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳٦۱). **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 (۱۳۸٤). **زیبایی‌شناسی تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم در دوره صامت**، چاپ اول، تهران: دانشکده صدا و سیما.
- کنیگزبرگ، آیرا (۱۳۷۹). **فرهنگ کامل فیلم**، رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران : حوزه هنری.
- کیسبی یر، 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). **میزانسن‌در سینما: نقد و بررسی‌میزانسن سینمایی**، محمد شهبا، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، فتاح محمدی، هزارهٔ سوم، تهران: زنجان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی