The Analysis of Montage Patterns in the Story of Prophet Moses (PBUH) in the Holy Quran

Ahmadreza Motamedi[1], **Seyyed Mahdi Hosseynzadeh Hosseyni**[2], **Maryam Vatankhah**[3]

Receive Date: 26 April 2025, Accept Date: 03 June 2025
Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

Abstract

The story of Prophet Moses (PBUH) in the Quran, characterized by its rich themes and intricate visual and narrative structure, offers significant potential for cinematic and television adaptations. Successfully adapting this story requires a thorough understanding of its narrative features alongside the capabilities of film media, particularly in the realm of editing. This study aims to identify, extract, and propose structural editing patterns within the Quranic narrative of Prophet Moses (PBUH). Initially, the article reviews common montage patterns employed in cinema and television, followed by a qualitative thematic analysis of the Quranic text. Drawing on the dramatic structure of the narrative and the specific attributes of visual media, various editing patterns are suggested for different segments of the story to effectively convey its diverse narrative and thematic dimensions. The findings reveal that the Quranic storytelling approach in the story of Moses transcends a purely linear and continuous format, incorporating non-linear editing techniques such as jump cuts, parallel editing, and intellectual or dialectical montage. This approach regards the narrative not merely as a means of storytelling or entertainment but as a medium for reflection and intellectual elevation. In other words, the montage structures embedded in Quranic stories serve as a foundation for expanding and deepening meaning. However, the ultimate selection and adaptation of these montage patterns to raw production materials rest with the director. This research offers valuable insights and practical guidance for filmmakers seeking to adapt Quranic narratives into visual media.

Keywords: Quran, Story of Prophet Moses (PBUH), Narrative, Montage

1. Associate Prof., Department of Television, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran. Email: drmotamedy@gmail.com
2. Ph.D. Candidate in Media Studies, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran (corresponding author). Email: seyyedmahdi.hosseynzadeh@iribu.ac.ir
3. Ph.D. Candidate in Media Studies, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran. Email: vatankhavah@yahoo.com

واکاوی الگوهای تدوین در داستان حضرت موسی(ع) در قرآن کریم

احمدرضا معتمدی[۱]، سیدمهدی حسین‌زاده حسینی[۲]، مریم وطن‌خواه[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۳

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

چکیده

داستان حضرت موسی(ع) در قرآن با داشتن مضامین غنی و ساختار بصری و روایی پیچیده، ظرفیت بالایی برای اقتباس سینمایی و تلویزیونی دارد. اقتباس موفق این داستان نیازمند شناخت دقیق ویژگی‌های روایی آن و همچنین درک ظرفیت‌های رسانه فیلم، به‌ویژه در زمینهٔ تدوین است. این مطالعه با هدف کشف، استخراج و معرفی الگوهای ساختاری تدوین در داستان حضرت موسی(ع) صورت گرفته است. در این مقاله، ابتدا الگوهای رایج تدوین در سینما و تلویزیون معرفی شده و سپس با روش کیفی تحلیل مضمون، داستان حضرت موسی(ع) در قرآن مورد بررسی قرار گرفته است. سپس، بر اساس ساختار دراماتیک داستان و ویژگی‌های رسانه‌های تصویری، الگوهای تدوین متفاوتی برای فصول مختلف داستان پیشنهاد شده است تا جنبه‌های مختلف روایی و مضمونی را بازتاب دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد که رویکرد قصه‌پردازی قرآن در داستان حضرت موسی(ع) صرفاً یک رویکرد خطی و تداومی نبوده و با توجه به ساختار روایی خود، الگوهای مختلف تدوین غیر تداومی از جمله الگوی برش پرشی، تدوین موازی یا الگوی مونتاژ اندیشه‌دار و دیالکتیکی را تمهید می‌کند. این امر روایت را صرفاً محملی برای طرح داستان و سرگرم ساختن مخاطب نمی‌داند؛ بلکه آن را بستری برای تفکر و ارتقای اندیشه او در نظر می‌گیرد. به‌بیان‌دیگر، ساختارهای تدوینی در داستان‌های قرآنی، زمینه‌ساز گسترش و تعمیق معنا هستند. بااین‌همه، انتخاب و تطبیق الگوهای تدوین با مواد خام تولیدی بر عهدهٔ کارگردان است. این پژوهش می‌تواند راهنمایی کاربردی برای فیلم‌سازان باشد.

واژگان کلیدی: قرآن کریم، داستان حضرت موسی(ع)، داستان، تدوین

---

۱. دانشیار گروه تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
Email: drmotamedy@gmail.com

۲. دانشجوی دکترای مطالعات رسانه، رادیو و تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: seyyedmahdi.hosseynzadeh@iribu.ac.ir

۳. دانشجوی دکترای مطالعات رسانه، رادیو و تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
Email: vatankhavah@yahoo.com

درآمد و طرح مسئله

پرتکرارترین قصه در قرآن، قصه حضرت موسی(ع) است و افزون بر آن، یکی از قوی‌ترین صحنه‌پردازی‌های نمایشی-بصری، فصل‌های داستانی مربوط به این پیامبر الهی است. بااین‌حال در سینما و تلویزیون جمهوری اسلامی ایران هنوز فیلم یا سریالی بر مبنای این قصه ساخته نشده و توانایی‌های روایی و دراماتیک آن تاکنون بر پردهٔ سینما یا صفحهٔ تلویزیون متجلی نشده است. از سوی دیگر، آثار ساخته‌شده در نقاط دیگر جهان نیز توجهی عمیق و باطنی به حقایق محتوایی و ظرایف دراماتیک این داستان نداشته‌اند. داستان به مثابه یک متن روایی (Polanyi, 1981: 319) یا پهنه‌ای از محتوا (Kafalenos, 2018: 40) شیواترین و رساترین ابزار بیان برای انتقال مفاهیم الهی در کتاب آسمانی قرآن است. خداوند متعال برای راهنمایی، تبشیر و انذار بشر از اصول فنی و هنری مختلفی ازجمله داستان بهره جسته است. وجود قابلیت‌های فراوان مضمونی و ساختار بصری در قصه‌های قرآن، منبع مناسب و مستعدی برای انواع اقتباس و الهام در تولید آثار هنری ازجمله نمایش و فیلم است. قصه‌ها و داستان‌های قرآن کریم دارای موقعیت‌ها و مؤلفه‌های دراماتیک بوده و می‌توان آنها را از جنبه‌های نمایشی مورد بررسی قرار داد. از جنبه‌ای دیگر، خداوند متعال هر داستانی را در قرآن برای منظوری خاص و در جهت هدفی مشخص، بیان کرده و از مخاطب خود می‌خواهد که در آن تدبر کند. این تدبر، نیازمند شناخت ویژگی‌های روایی داستان‌ها در خوانش، و نیز در بازنمایی در رسانه‌ای جدید مثل فیلم است. ازاین‌رو، بررسی و شناخت اسلوب حاکم بر روایت این قصه‌ها، ازجمله شیوهٔ تدوین آنها نه‌تنها مفید، بلکه ضرورت به نظر می‌رسد.

تدوین به عنوان فرایند انتخاب، برش و مونتاژ قطعات تصویر و صدا برای ایجاد نسخه نهایی یک محصول سمعی و بصری، عامل تسهیل انتقال سیال و منسجم پیام سمعی و بصری به بیننده (Caballero & Sora-Domenjó, 2024: 201) و ازاین‌رو یک جنبهٔ اساسی در ساخت فیلم، از همان ابتدا مورد توجه نظری و عملی زیادی قرار گرفته است (Sanz-Aznar *et al.*, 2023: 1-2). از نظر آیزنشتاین، تدوین به عنوان «عنصر اصلی شاکلهٔ اثر هنری» شناخته می‌شود. چراکه اگر از ابتدای گزیدن تصاویر، ربط آنها به یک دیگر لحاظ نشود، درحقیقت اثر هنری به فرجام نخواهد رسید. به تعبیر او، «عنصر ربط» بر تصویر منفرد «حکم ماتقدم و پیشینی می‌یابد.» بدین ترتیب، می‌توان پذیرفت که «تصاویر بدون ربط مثل یک جسم بدون جان باقی می‌ماند.» همچنین، معنای دریافت‌شده حاصل جمع دو نمای مجاور نیست بلکه خود یک «کلیت» و «فراتر از یک مجموع» است. یک محصول و یک زایش است. دو نماد بیرونی و عینی یک استنباط و یک مفهوم ذهنی را خلق می‌کنند (معتمدی، ۱۳۹۵: ۱۳۹-۱۴۲). بااین‌همه، کلیه اصول زیبایی‌شناسی تدوین قراردادی است؛ و به‌هیچ‌وجه مطلق نیست (زتل، ۱۳۸۴). زیرا هرچند انگیزه‌های مختلفی ازجمله «تغییر کانون توجه»، «افزایش یا کاهش زمان»، «حذف زمان مرده» و «حفظ ضرب‌آهنگ کنش، بازی، و صحنه» برای انتخاب الگوی تدوینی مطرح می‌شود، اما تمام این اقدامات در سایهٔ «تداوم ایده» و «دلایل دراماتیک» قرار می‌گیرد (رایتس و میلار، ۱۳۸۷: ۲۶۹-۲۷۵). موقعیت دراماتیک[1] به عنوان «جوهر یک تدوین ماهرانه» (بردر، ۱۳۶۲: ۱۰۳) ابتدا در فیلم‌نامه طرح‌ریزی شده و سپس در صحنه فیلم‌برداری توسط کارگردان بازنمایی می‌شود. در نتیجه، هرچند سخن گفتن از تدوین در مرحله پیش از تولید، در ظاهر با ابهاماتی چند روبه‌رو است، اما با نگاهی ساختارمندانه به امر فیلم و تدوین، این ابهام کم‌رنگ می‌شود.

همان‌طورکه اشاره شد، داستان حضرت موسی(ع) در قرآن، یکی از طولانی‌ترین و پرحادثه‌ترین روایت‌هاست که در طول تاریخ همواره مخاطبان زیادی را جذب کرده است. پرسش اصلی این مطالعه این است که این قصه دارای کدام ظرفیت‌های بیانی و قابلیت‌های تدوینی برای تبدیل‌شدن به یک روایت سینمایی یا تلویزیونی است؟ براین‌اساس، در این مقاله تلاش شده است الگوهای ساختاری تدوین در داستان حضرت موسی(ع) کشف، استخراج و به مثابه الگوهای روایی و ساختار نمایشی معرفی و یا پیشنهاد شود. الگوهای پیشنهادشده، نه‌تنها در فرایند تدوین در مرحلهٔ پس‌تولید، بلکه در فرایند نگارش فیلم‌نامه و طراحی دکوپاژ در مرحله پیش‌تولید می‌تواند راهنمای فیلم‌ساز [مؤلف] باشد.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد قصه‌های قرآنی پژوهش‌ها و تألیفات قابل توجهی صورت پذیرفته است ولی مبنای بررسی در این قبیل آثار توجه به وجوه ادبی و نحوی، زبان‌شناسی یا جلوه‌های

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

تجسمی قصه‌های موجود بوده و کمتر به عناصر و ساختار فنی آنها که موضوع اصلی این پژوهش است، توجه شده است. در ادامه به تعدادی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

۱. «داستان حضرت موسی(ع) در سورهٔ طه از منظر نشانه‌شناسی» عنوان پژوهشی است که توسط محمد رحیمی خویگانی و نصرالله شاملی در سال ۱۳۹۲ انجام شده است. یافته‌های این پژوهش مؤید این است که داستان حضرت موسی(ع) در سورهٔ «طه» یک داستان روایی است که تمام عناصر یک داستان را در حد مطلوب در خود دارد و به‌خوبی می‌توان از علم نشانه‌شناسی برای فهم بهتر آن سود جست.

۲. در پژوهشی دیگر شیرین پورابراهیم و فردوس آقاگل‌زاده (۱۳۹۴) «ساختار روایی داستان حضرت موسی(ع) در سورهٔ اعراف را بر اساس الگوی حل مسئله مایکل هوئی» (۲۰۰۱) مورد بررسی قرار داده‌اند. و به این نتیجه رسیده‌اند که هرچند الگوی حل مسئله هوئی ساختار داستان را خوب پیش‌بینی می‌کند اما در برخی داستان‌ها مثل روایات دینی، مسئله به‌طور قاطع حل نمی‌شود.

۳. اکرم مرادخانی و علیرضا نظری (۱۳۹۸) در مقاله «تحلیل شخصیت‌پردازی ضدقهرمان در داستان‌های قرآنی (مورد پژوهشی داستان حضرت موسی(ع))» به بررسی شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان در شیوه روایی قرآن کریم پرداخته و مشخص می‌سازند که نقش ضدقهرمان بیشتر از منظر کنشگری و تقابل وی با عملکرد اصلاح‌گرایانه قهرمان ظهور می‌یابد به‌طوری که جنبه‌ای از رسالت قهرمان را برجسته می‌نماید.

۴. مهدی ساغری‌زاده (۱۴۰۰) با راهنمایی علی لطفی پایان‌نامه‌ای با عنوان «شخصیت‌شناسی حضرت موسی(ع) در قرآن کریم با رویکرد حالت‌های نمایشی» را به انجام رسانده و ابعاد شخصیتی این پیامبر بزرگ را (از نظر جسمی، روانی، اجتماعی، اعتقادی و مقام معنوی) با رویکرد حالت‌های نمایشی بررسی نموده است.

۵. «تصویرسازی هنری آیات قصص حضرت موسی(ع)» عنوان پایان‌نامهٔ دیگری است که توسط میثاق اطاقی (۱۳۹۶) انجام شده است. نویسنده در این تحقیق ضمن بررسی تصویر هنری در قرآن، به تبیین روش‌های تصویرسازی هنری در آیات داستان حضرت موسی(ع) پرداخته و تحلیل نوینی از این آیات ارائه می‌دهد. او همچنین، به ذکر مؤلفه‌های تصویر هنری در قصهٔ حضرت موسی(ع) که شامل اندیشه دینی، واقعیت، خیال، عاطفه، زبان، ریتم و ساختار و همچنین عناصر هنری که شامل موضوع، پی‌رنگ، گره‌افکنی، کشمکش، بحران، هول و ولا، گره‌گشایی، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، صحنه‌پردازی، زاویهٔ دید و درون‌مایه است، می‌پردازد.

بااین‌همه، ازآنجاکه قرآن یک متن مکتوب است، تاکنون تحلیل مضامین و داستان‌های قرآن بر مبنای رویکرد تدوینی مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است؛ امری که این جستار در پی آن است.

روش پژوهش

در این مطالعه، قرآن کریم به عنوان یک متن مکتوب مقدس و منبع اصلی پژوهش در نظر گرفته شده است و روش تحلیل مضمون به عنوان یک روش کیفی برای بررسی و استخراج داده‌های متنی به کار گرفته شده است. تحلیل مضمون، روشی است که فراتر از بررسی صرف کلمات یا عبارات منفرد، به بافت کلی عبارات و جملات و همچنین معانی صریح و ضمنی آنها می‌پردازد (عابدی جعفری و همکاران، ۱۳۹۰). بنابراین، واحد تحلیل در این پژوهش، نه‌تنها کلمه یا اصطلاح بلکه مجموعه‌ای از عبارات و جملات مرتبط با هم بوده که در کنار هم معنا و مفهوم خاصی را شکل می‌دهند یا موقعیت خاصی را تصویر می‌کنند.

در فرایند تحلیل، ابتدا آیات مرتبط با داستان حضرت موسی(ع) از قرآن کریم استخراج شدند. سپس این آیات با توجه به تفاسیر معتبر و شناخته‌شده، به‌ویژه تفسیر علامه سیدمحمدحسین طباطبایی در کتاب تفسیر المیزان، به ترتیب زمانی[۲] دسته‌بندی و سازمان‌دهی شدند تا نظم روایی و ترتیبی داستان حفظ شود. این تطبیق با تفاسیر، به رفع ابهامات احتمالی درباره ترتیب رویدادها و همچنین تمایز میان آیات مشابه کمک کرد و اعتبار علمی و دقت پژوهش را افزایش داد. پس از این مرحله، متن پردازش‌شده و تلخیص‌شده برای تحلیل الگوهای تدوین مورد مطالعه قرار گرفت. در این بخش، توجه ویژه‌ای به ساختار روایی، عناصر بصری و دراماتیک داستان حضرت موسی(ع) معطوف شد تا بتوان الگوهای تدوین مناسب برای اقتباس سینمایی و تلویزیونی را شناسایی کرد. این فرایند شامل بررسی دقیق و تفصیلی بخش‌های مختلف داستان، شناسایی روابط میان اجزا و کشف ساختار کلی روایت بود.

درنهایت، لازم است به چند ملاحظهٔ مهم اشاره شود که پیش از مطالعه یافته‌ها باید مورد توجه قرار گیرند. نخست، تحلیل مضمون به عنوان یک روش کیفی، تا حدی وابسته به تفسیر پژوهشگر است و ممکن است برداشت‌های متفاوتی از متن وجود داشته باشد. دوم، محدودیت‌های مربوط به انتخاب تفاسیر و ترتیب زمانی آیات می‌تواند بر نتایج تأثیرگذار باشد. سوم، متن قرآن به عنوان یک اثر مقدس و پیچیده، نیازمند دقت و احترام ویژه در تحلیل است که در این پژوهش به آن توجه شده است. این ملاحظات، چارچوبی علمی و دقیق برای تحلیل فراهم کرده و اعتبار نتایج را تضمین می‌کند.

مفاهیم تحقیق

داستان[۳] و روایت[۴]

منظور از «روایت» در این مطالعه گفتار یا کردار نقل‌شده از افراد و بزرگان در منابع دینی یا تاریخی نیست بلکه آنچه مدنظر است «روایت دراماتیک» است که در آثار داستانی و نمایشی مانند رمان و سینما مورد توجه قرار گرفته است. این مفهوم در وهلهٔ نخست نشانگر ساختار کلی یک متن دراماتیک است. بااین‌حال، در منابع مختلف تعاریف مختلفی از روایت ارائه شده است. برخی روایت را ترکیبی از رویدادهای منفرد (Genette, 1983: 127)، برخی ارائه نمادین توالی از رویدادهای مرتبط با موضوع و زمان (Scholes, 1981: 205)، شماری دیگر «زنجیره‌ای از رویدادهای علی واقع در زمان و فضا» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۷۳) و گروهی دیگر «سلسله‌ای از رویدادها» که «در یک یا چند صحنه وقوع رخ می‌دهند» (فیلیپس، ۱۳۹۴: ۳۱۰)، تعریف کرده‌اند. در مقابل، داستان عبارت است از «پی‌رفت زمانی رویدادها» (یان، ۱۳۹۷: ۱۰۹)، «سلسله رخدادها» به ترتیب زمان (ابوت، ۱۴۰۱: ۴۴-۴۷)، یا مجموعه رویدادها «چه آنها که آشکارا دیده می‌شوند و چه آنها که توسط بیننده استنباط می‌شوند» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۷۴). درواقع، همه ما به‌نوعی تصور عمومی از چیستی «داستان» داریم. ما داستان‌ها را تعریف می‌کنیم، به آنها گوش می‌دهیم، آنها را می‌خوانیم، و برخی از ما حتی آنها را می‌نویسیم (Polanyi, 1981: 315).

یک روایت داستانی تقریباً همیشه دست‌کم یک شخصیت دارد که در تلاش برای رسیدن به آرزو و هدف خود با موانع مختلفی روبه‌رو می‌شود. بااین‌حال، روایت به عنوان گلچینی از رویدادهای داستان، ممکن است منطبق با ترتیب زمان واقعی نباشد (فیلیپس، ۱۳۹۴: ۲۸۵-۲۸۶) و در مقابل حاوی اطلاعاتی باشد که به دنیای قصه نامربوط است (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۷۵). به همین ترتیب، سیمور چتمن در نظریهٔ روایت خود استدلال می‌کند که روایت از دو بخش اصلی داستان و گفتمان تشکیل شده است به صورتی که گفتمان نحوهٔ ارائه داستان است (Chat-man, 1975: 295) و ممکن است با شکل اولیهٔ داستان متفاوت باشد. براین‌اساس، یک فیلم داستانی روایتی است که رویدادهای خیالی قصه را با ترتیبی حساب‌شده نمایش می‌دهد؛ و اما آن فرایند خلاقانه که ساختار روایت و ترتیب و توالی رویدادها را تعیین می‌کند، تدوین است.

تدوین: اهمیت، فرایند و مسئولیت

تدوین واژه‌ای عربی و در معنای عام معادل گردآوری کردن، تألیف کردن، جمع‌کردن، و مدون‌ساختن است. در سینما این واژه به «متصل‌کردن تصاویر به یکدیگر»، «نوعی انتقال میان دو نما»، و « فرایند سرهم‌کردن یک فیلم کامل» اشاره دارد (تامپسون، ۱۳۸۷: ۶). «هنر پیوند قطعات تصویر و صدای فیلم برای خلق یک کل معنادار، بر اساس طرحی داستانی و یا اندیشه‌ای معین، با دادن وحدت و انسجام به آن‌ها» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ ب: ۱)، «هم‌آرایی یک نما با نمای بعد» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۲۶۴) و «جمع‌آوری مجدد» نماها «به صورت صحیح‌ترین و مؤثرترین توالی ممکن» (بردر، ۱۳۶۲: ۱) تعاریف دیگری است که مفهوم تدوین را تبیین می‌کند.

واژه‌های «کاتینگ»[۵]، «ادیتینگ»[۶] و «مونتاژ»[۷] برگردان‌های متفاوتی برای واژه تدوین هستند که در منابع مختلف بین آنها تمایزهایی وجود دارد. ویلیام اچ. فیلیپس[۸] (۱۳۹۴) تدوین را «برش فیلم» (ص. ۱۲۴) و سوزان هیوارد[۹] (۲۰۰۰) آن را «نحوهٔ کنار هم قرار گرفتن نماها برای ساختن یک فیلم» دانسته است (p. 94). در متون انگلیسی سینما، انتخاب و جداسازی بخش‌های مطلوب نماها را کاتینگ یا برش، و اتصال آنها را ادیتینگ یا پیوند می‌گویند. اما مونتاژ معرف مجموعه فعالیت‌هایی شامل تقطیع پیش از فیلم‌برداری توسط کارگردان و گزینش، برش و چیدمان نماها توسط تدوینگر است. بدین‌سان، مفهوم هر دو اصطلاح کاتینگ (برش) و ادیتینگ (تدوین) انگلیسی را یک‌جا در

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

خود دارد (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ ب: ۷۶-۸۱).

مونتاژ از یک سو به عنوان ابزار اصلی ساخت روایت و از سوی دیگر عامل فعال‌سازی پاسخ‌های احساسی در بینندگان است (Morante, 2017: 1). بنا بر نظر پودوفکین[۱۰] (۱۹۵۴) تدوین «یکی از مهم‌ترین ابزارهای تأثیر» (p. 39) و «نیروی خلاق واقعیت سینمایی» (p. xvi) است. تدوین در نگاه کولشوف[۱۱] «سازمان‌دهی مواد سینمایی» (Kuleshov, 1974: 45) و نیز «هنر خلق معنا»، در نگاه بلا بالاژ «هنر تداعی معنا» و در دیدگاه رودولف آرنهایم[۱۲] «هنر پیوند خلاقه تصاویر» است. گدار[۱۳] تدوین را «هنر میزانسن کارگردان در زمان» و تارکوفسکی[۱۴] آن را «شیوهٔ نگارش فیلم‌ساز» می‌داند. هیلمار هافمن[۱۵] از تدوین به عنوان «معیار سینما» یاد کرد (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ الف: ۲۰) و کوین براونلاو[۱۶] (۱۹۷۰) آن را «کارگردانی فیلم برای بار دوم» خواند (p. 320). به هر روی، تنها از خلال فرایند تدوین است که ماده خام سینما شکل می‌یابد و روایت و معنای خود را به بیننده منتقل می‌کند (کریتندن، ۱۳۸۵: ۱۴۸).

فرایند تدوین را می‌توان «حذف قسمت‌های زائد و اتصال باقی‌مانده آنها به یک ترتیب منطقی» (بردر، ۱۳۶۲: ۱) یا «انتخاب بهترین نماها برای نمایش در لحظه مورد نظر» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۲۶۷) دانست. تدوینگر می‌تواند نتیجه فعالیت‌های عوامل فیلم را بهتر از آنچه هست بنماید. او این کار را با «حذف لحظه‌های بی‌روح» و «فراهم آوردن ضرب‌آهنگی مناسب» صورت می‌دهد (فیلیپس، ۱۳۹۴: ۱۲۳). درنتیجه، یک فیلم معمولی ممکن است در پایان یک مونتاژ خلاقانه به یک اثر ارزشمند تبدیل شود (بردر، ۱۳۶۲: ۱). بااین‌حال، شکل نهایی فیلم تنها حاصل تصمیم‌های اتاق تدوین نیست و تدوینگر باید بر مبنای «گزینش‌های زیبایی‌شناختی مرحلهٔ فیلم‌برداری» اقدام کند (کریتندن، ۱۳۸۵). بدین‌سان، در عمل کارگردان مسئول انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه در مرحله تدوین نیز است (رایتس و میلار، ۱۳۸۷: ۶۲). به‌هرروی، تدوینگر فیلم با «انتخاب نماها، چیدن، تکرار و کوتاه کردن آن‌ها» بر «ضرباهنگ و حال و هوای فیلم» تأثیر گذاشته و «واکنش‌های بیننده را» کنترل می‌کند (فیلیپس، ۱۳۹۴: ۱۲۴). او «از راه خلق توازن و تأکید، درام درونی قصه را تقویت می‌کند» (کریتندن، ۱۳۸۵: ۱۴۹). تا بتواند داستانی را به صورت «شفاف و واضح و با برانگیختن حداکثر علاقه در بیننده» بازگو نماید (زتل، ۱۳۸۴).

انواع تدوین: تدوین تداومی و تدوین غیرتداومی

طبقه‌بندی‌های مختلفی از تدوین در منابع مختلف دیده می‌شود. برای نمونه، بوردول و تامسون (۱۳۸۸) در کتاب هنر سینما تدوین را در چهار قلمرو روابط گرافیک، روابط ریتمیک، روابط فضایی و روابط زمانی (ص. ۲۶۸)، تامپسون (۱۳۸۷) تدوین را به پنج نوع تدوین کنشی، تدوین موقعیت پرده، تدوین صوری، تدوین مفهومی و تدوین ترکیبی (ص. ۵۴)، و آیزنشتاین (۱۹۷۷) تدوین را به پنج گونه تدوین طولی[۱۷]، تدوین آهنگین[۱۸]، تدوین مایه‌ای[۱۹]، تدوین فرامایه‌ای[۲۰] و تدوین اندیشه‌دار[۲۱] (pp. 72-83) تقسیم‌بندی کرده‌اند. با این همه، تدوین در حالت کلی به دو گونه تدوین تداومی[۲۲] و تدوین غیرتداومی[۲۳] طبقه‌بندی می‌شود. (جدول ۱)

جدول ۱. الگوهای تدوین تداومی و غیرتداومی.

تدوین تداومی	تدوین غیرتداومی
الگوی نمای معرف / الگوی نمای مادر – الگوی نما–نمای عکس (Shot-Reverse Shot) / الگوی نمای واکنش – الگوی برون‌برش (Cut-away) – الگوی نمای نقطه‌نظر / الگوی دوربین ذهنی (Subjective Camera) – الگوی نمای بلند	الگوی تدوین متقاطع (Cross Cutting) / الگوی تدوین موازی (Parallel Editing) – الگوی فصل مونتاژی – الگوی فصل مضمونی (Thematic Sequence) – الگوی مونتاژ اندیشه‌دار / الگوی تدوین مفهومی / الگوی تدوین رابطه‌ای (Relational Montage) – الگوی مونتاژ دیالکتیکی / الگوی مونتاژ تضاد – الگوی تدوین تشبیهی – الگوی تطابق گرافیکی / الگوی برش فازی / الگوی مچ گرافیکی (Graphical Match) – الگوی مونتاژ تداعی / الگوی مونتاژ جاذبه / الگوی تدوین استعاری – الگوی مونتاژ ساختاری / الگوی جغرافیای خلاقه (Creative Geography) / الگوی جغرافیای مصنوع – الگوی مونتاژ بازتابی / جلوه کولشوف (Kuleshov Effect) – پویایی/دینامیسم مکان – پویایی/ دینامیسم زمان – الگوی حذف زمان مرده – الگوی تکرار / الگوی موتیف (Motif) – الگوی تدوین هم‌پوش – الگوی انتقال زمانی / الگوی فلاش‌بک / الگوی فلاش‌فوروارد – الگوی ارجاع تدوینی / الگوی یادآوری / الگوی نشانه‌ای – الگوی برش پرشی (Jump Cut) – الگوی تدوین شتابی – الگوی تدوین ضرب موسیقی / الگوی تدوین ریتم صوتی

در ادبیات فیلم، «تدوین دو نمای متجانس» را در اصطلاح تدوین تداومی می‌خوانند. این‌گونه تدوین تمایل به «روایت مداوم و بی‌وقفه» از «سیر طبیعی زندگی» دارد. ازاین‌رو آن را تدوین روایتی[۲۴] گفته‌اند. این‌گونه تدوین «واقع‌گرا» است و معنا را «نه ناگهانی، بلکه تدریجی» انتقال می‌دهد (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ ب: ۲-۷). در این شیوه بین دو نما «مشابهت‌های گرافیکی» و در نقطهٔ پیوند «یک سیلان نرم» وجود دارد. تدوین تداومی «نقل داستان به صورتی قابل فهم و واضح» (بوردول و تامسون، ۱۳۸۸: ۲۷۷)، حفظ «حس کنش آشکار و متداوم» در درون هر صحنه (فیلیپس، ۱۳۹۴: ۱۶۰) و نهایتاً «دست‌یابی به تداوم داستان با وجود ناپیدا بودن بخش اعظم آن» (زتل، ۱۳۸۴) است، به صورتی که مخاطب متوجه جریان تدوین نشود (زتل، ۱۳۸۴). اصول کلی تدوین تداومی در منابع مختلف (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ ب؛ زتل، ۱۳۸۴؛ رایتس و میلار، ۱۳۸۷؛ فیلیپس، ۱۳۹۴؛ بوردول و تامسون، ۱۳۸۸ و کریتندن، ۱۳۸۵) در حفظ تداوم (راکورد)، تغییر محسوس اندازهٔ نما، تغییر محسوس زاویهٔ دوربین، برش انطباقی[۲۵]، برش روی حرکت، و لغزاندن صدا روی نقطهٔ برش خلاصه می‌شود. بر مبنای اصول یادشده، الگوهای تدوینی کلاسیک ازجمله الگوی نمای مادر[۲۶] و نمای معرف[۲۷]، الگوی زوایای معکوس[۲۸] یا نماهای قرینه، الگوی برون‌برش[۲۹] و تکنیک نمای انطباقی[۳۰] طرح‌ریزی شده‌اند (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ الف: ۱۶۷). درنتیجه، مادامی که مخاطبان خود را در یک داستان غوطه‌ور می‌سازند، دیگر متوجه برش‌های آن نمی‌شوند. شکاف‌ها یا پرش‌ها نامرئی می‌شوند و تصاویر یک روایت ایجاد می‌کنند (Plájás, 2023: 940).

تدوین «دو نمای نامتجانس» با موضوع متفاوت و بدون «فصل مشترک فضایی یا گرافیکی» اما با وجود «هم‌بستگی» و نوعی ارتباط «معنایی»، «ایده‌ای» یا «روایتی» را تدوین غیرتداومی می‌نامند. شیوهٔ تدوینی گرایش به توصیف دارد، و انتقال‌های ناگهانی را بر مبنای رابطهٔ بین پدیده‌ها به نمایش می‌گذارد. به همین سبب آن را تدوین توصیفی، همچنین تدوین بیانی یا تدوین اکسپرسیونیستی[۳۱] نیز خوانده‌اند. فیلم‌سازان مکتب آوانگارد در فرانسه و فیلم‌سازان مکتب مونتاژ در روسیه این شیوهٔ تدوینی را در مقابل شیوهٔ هالیوودی بنا نهادند. «مونتاژ» یا تدوین غیرتداومی بر اساس اصل مجاورت نماها، اصل ترتیب تدوینی نماها و اصل تداعی معنا ساختاربندی می‌شود. در این شیوه که به «انفصال یا گسیختگی» گرایش داشته و در آن زمان و مکان دست‌خوش تغییر می‌شود، تدوین جلب‌نظر می‌کند و اهدافی مثل «تحرک تقطیعی-ریتمی» و «تحرک ذهنی» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ ب: ۵-۱۰)، ایجاد معانی جدید (Cao *et al.*, 2024: 3)، «جلب‌توجه» و نیز «برانگیختن هیجان» را در مقابل «حفظ تداوم دیداری و شنیداری» در تدوین تداومی (زتل، ۱۳۸۴) دنبال می‌کند. بنابراین، الگوی مونتاژ تداعی، الگوی مونتاژ اندیشه‌دار و الگوی تدوین شتابی ازجمله الگوهای تدوین هستند که در این شیوهٔ کلی قرار می‌گیرند.

در ساختار یک فصل یا صحنه الگوهای تعریف‌شده‌ای وجود دارد که کارگردان در مرحلهٔ دکوپاژ (تقطیع) و تدوینگر در مرحلهٔ تدوین (پیوند) می‌توانند از آنها برای چیدمان نماها بهره برند. برخی از این الگوها مبتنی بر تداوم، و برخی دیگر مبتنی بر عدم تداوم هستند. این الگوها به عنوان یک کلیشهٔ ثابت نیستند، بلکه بنا بر شرایط هر صحنه و فیلم، و نیز موقعیت دراماتیک و معنایی می‌توانند تحول یافته و دگرگون شوند. براین‌اساس، در این مطالعه الگوهای فوق در ساختار تدوینی داستان حضرت موسی(ع) در قالب فیلم مورد جستار و تطابق احتمالی قرار خواهد گرفت.

ملاحظات پژوهش

یکی از دشواری‌ها در سازمان‌دهی روایت، شیوه خاص قرآن کریم در تقسیم یک داستان در سوره‌های مختلف است. این چالش هم در چینش زمانی رویدادها و هم در تطابق جزئیات با رویدادهای ممکن مختلف داستان مشاهده می‌شود. برای نمونه، اختلاف‌نظرهای فراوانی بین مورخان و مفسران درباره میقات حضرت موسی(ع) در کوه طور وجود دارد. برخی یک میقات و برخی دیگر دو میقات برای خلوت و گفت‌وگوی حضرت موسی(ع) با خداوند در کوه طور قائل شده‌اند. همچنین حضور جمعی از مردان بنی‌اسرائیل به همراه موسی(ع) در کوه طور و رخداد صاعقه با تفاوت‌هایی چند نقل شده است. براین‌اساس، کتاب تفسیر المیزان نوشتهٔ علامه سیدمحمدحسین طباطبایی ملاک اصلی این پژوهش برای ساختاربندی روایت قرار گرفته است.

علی‌رغم رجوع به منابع تکمیلی ازجمله کتاب تفسیر المیزان، یافته‌های این پژوهش تنها بر اساس بررسی آیات قرآن کریم تجمیع شده است. بااین‌همه، بخش‌های دیگری

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

از داستان حضرت موسی(ع) در منابع تاریخی-مذهبی مختلف ازجمله تفاسیر قرآن و نسخه‌های تورات نقل شده است. همچنین روایات متعددی از معصومین علیهم‌السلام وارد شده که جزئیاتی از این داستان را بازگو می‌کند. مسلماً با رجوع به روایات صحیحه، پی‌رنگ کامل‌تری از داستان حضرت موسی(ع) حاصل می‌آید. بااین‌حال، با توجه به هدف پژوهش، تنها کنش‌ها و رویدادهای مندرج در آیات قرآن کریم ملاک مطالعه قرار گرفته است.

مسئلهٔ دیگر، لحن خاص قرآن کریم در بیان قصه‌ها است که داستان را گاهی با افعال گذشته، گاهی با افعال حال، گاهی با افعال امری و خطابی، و حتی گاهی در قالب یک روایت قاب‌بندی شده روایت می‌شود. برای حفظ وحدت روایت، داستان حضرت موسی(ع) تماماً از دید راوی سوم‌شخص با افعال گذشته روایت شده است. به همین ترتیب، در طول داستان نیز پیامبر اولوالعزم حضرت موسی(ع) به‌اختصار با عنوان «موسی(ع)» معرفی شده است.

در فرایند اقتباس رویدادهای کلی داستان حفظ، و ویژگی‌های سبکی و رسانه‌ای آن تغییر می‌کند. به‌عبارت‌دیگر فرایند اقتباس بر وحدت داستان و تکثر روایت و سبک استوار است. روشن است که رسانه‌های مختلف برای ارائه مفاهیم، ظرفیت‌های متفاوتی دارند. مثلاً توصیف چندین صفحه‌ای از یک منظره در یک داستان مکتوب، ممکن است به اندازهٔ تماشای چند ثانیه فیلم [از همان منظره مورد نظر] گویا نباشد (ابوت، ۱۴۰۱: ۲۰۶-۲۱۱). در مقابل، وقتی صحبت از مفاهیمی انتزاعی مثل ترس، عشق یا تردید می‌شود، رسانه‌های تصویری [غیرمکتوب] ناچار از ارائه راه‌کارهایی غیرمستقیم در حیطه امکانات بیانی خود هستند. در این مطالعه مثال‌هایی ازاین‌دست فراوان است. ایمان، کفر، تهی شدن قلب و حتی تکبر و تفاخر از مفاهیم ذکرشده در آیات هستند که در برگردان تصویری سینمایی تنها با ارائه پدیدارهای متناظر شناخته می‌شوند. در این مورد نیز همچنان نقش کارگردان بسیار پررنگ است. لذا برخی پیشنهادهای ارائه شده در این مطالعه، با توجه به تغییر رویکرد کارگردانی، ممکن است اولویت اجرایی خود را از دست بدهد.

با نگاهی به جایگاه تدوین در فرایند ساخت فیلم، روشن است که فرایند تدوین را نمی‌توان جدا از فرایند کارگردانی در نظر گرفت (رایتس و میلار، ۱۳۸۷: ۶۰-۶۳). از یک‌سو بنا بر اصل تجزیه و ترکیب، فیلم برای نخستین‌بار، پیش از آغاز مرحلهٔ تولید در ذهن کارگردان تدوین و تجزیه می‌شود (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۴ ب: ۵۴۹-۵۵۴). از سوی دیگر، تدوینگر تنها بر اساس مواد خام آماده‌شده توسط کارگردان یعنی فیلم‌های ضبط‌شده، می‌تواند ساختار تدوینی را پی‌ریزی کند. بدیهی است که کارگردانان مختلف مواد خام متفاوتی را بر مبنای سبک خاص خود برای تدوین آماده‌سازی می‌کنند. برای نمونه وقتی صحبت از اضطراب مادر حضرت موسی(ع) می‌شود، کارگردانان مختلف به شیوه‌های مختلف به بازسازی صحنه و تصویرپردازی آن خواهند کرد. بدیهی است هرگونه از طراحی ساختار، به الگویی متفاوت از فرایند تدوین نیاز خواهد داشت. یک کارگردان ممکن است مادر را در حال راه‌رفتن به نمایش درآورد؛ کارگردان دیگری او را درحالی‌که نشسته و با دست قلبش را می‌فشرد، نشان دهد؛ و فیلم‌ساز دیگری با ارجاع به عناصری بیرون از رویداد مثل چک‌چک قطرات آب یا ضربات تبر هیزم‌شکنی که مشغول قطع کردن یک درخت است، معنای کلی صحنه را به منصهٔ ظهور درآورد. بدین‌سان، به نظر می‌رسد صحبت از تدوین و الگوهای آن در یک روایت [هنوز فیلم نشده،] ممکن است با اشکالاتی همراه باشد.

لذا در این مطالعه برای تقلیل اشتباهات احتمالی، اولاً سعی بر این بود تا حد امکان از ورود به حوزهٔ کارگردانی پرهیز شود و ثانیاً بر مبنای قواعد پذیرفته‌شدهٔ کلاسیک و اصول کلی تداوم، تنها الگوهای تدوینی نسبتاً آشکار در متن به عنوان پیشنهاد ارائه شود. بدین ترتیب، الگوی کارگردانی/تدوینی نمای معرف به عنوان مبنای ساختار روایی فیلم، و الگوی نما-نمای عکس به عنوان قاعدهٔ کلی گفت‌وگوها در نظر گرفته می‌شود. بدین‌صورت در این مطالعهٔ تنها بخش‌هایی که خارج از این الگوهای کلی نکاتی دارند، مورد اشاره قرار خواهند گرفت. به همین ترتیب، مونتاژهای دیالکتیکی بر اساس فرم و گرافیک مورد تأکید قرار نگرفته است. چون شرط لازم آن تمهیدات پیشینی در فرایند دکوپاژ است.

یافته‌های تحقیق

رها در آب: نوزادی تا جوانی

فصل رها کردن نوزاد در آب تا بازگشت او به دامان مادر در سوره‌های قصص (۱۰-۱۳) و طه (۳۸-۴۰) ارائه شده

است. با توجه به وقوع رویداد در چند صحنه مختلف (خانه، ساحل، موقعیت مکانی دختر، و موقعیت مکانی فرعونیان)، این فصل می‌تواند از الگوی تدوین موازی بهره برد. همچنین با توجه به دلهره و تنش موجود در روایت، ریتم تدوینی به صورت نسبی تند می‌شود. صحنهٔ ناآرامی مادر با توجه به عبارت «أَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا» که معنای اضطراب و نگرانی، و عبارت « رَبَطْنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا» که معنای تحکیم و اطمینان قلب را در خود دارد، برای تصویری شدن نیاز به تمهیداتی بصری از جنس سینما دارد. برای نمونه، اگر کارگردان حس اضطراب مادر را در میمیک چهره و کنش‌هایی مثل راه رفتن بازنمایی کند، الگوهای تدوین غیرتداومی به‌ویژه استفاده از برش پرشی می‌تواند حس صحنه را تقویت کند. اگر در بیان مفهوم از عناصری خارج از کنش اصلی بهره گرفته شود، تکنیک میان‌برش، الگوی تدوین متقاطع و نیز بهره‌گیری از مونتاژ اندیشه‌دار تشبیهی یا استعاری می‌تواند به‌کار آید. همچنین نمایش شادی مادر در قرآن با عبارت «تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ» بیان شده که تصویری‌شدن آن جدا از میمیک چهره، می‌تواند با الگوی کلی مونتاژ اندیشده‌دار، مثلاً مونتاژ تشبیهی صورت پذیرد.

شرح رویدادهای زندگی موسی(ع) از کودکی تا جوانی تنها در یک اشارهٔ کوتاه در سورهٔ قصص (آیهٔ ۱۴) بیان شده است. بدین‌سان اگر روایت فیلم با رویدادهایی برآمده از روایات تکمیل نگردد، این فصل و گذر زمان متناظر با آن را می‌توان در قالب یک سکانس مونتاژی به نمایش گذاشت.

خروج از دربار: قتل قبطی و گریختن از شهر

موسی(ع) در جوانی بعد از ورود به شهر به دنبال یاری‌طلبی یکی از پیروانش، در درگیری بین دو مرد مداخله کرد که [ضربه او] منجر به قتل [فرد قبطی] شد. بعدازآن، موسی(ع) از خداوند طلب آمرزش و پشتیبانی کرد و شب را با بیم و نگرانی به صبح رساند (سورهٔ قصص، ۱۵-۱۸؛ سورهٔ طه، ۳۱-۴۱). در این فصل، صحنهٔ درگیری طبیعتاً با ریتم تند و تعدد نماهای نزدیک همراه می‌شود. همچنین ممکن است با استفاده از تمهیداتی مثل حرکت آهسته، دینامیسم زمان صحنه را تغییر داد. صحنه شبانگاه نیز با توجه عبارت «فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ» نیاز با تمهیداتی بصری برای انتقال معنا دارد. افزون بر برش پرشی و استفاده از مونتاژ تشبیهی و استعاری، از دیزالو نیز می‌توان برای القای کش‌دار شدن زمان بهره گرفت.

در فصل گریختن موسی(ع) به سوی مدین (سورهٔ قصص، ۲۰-۲۲)، با در نظر گرفتن صحنهٔ توطئه فرعونیان که توصیف آن در قرآن کریم نیامده است، می‌توان از تدوینی موازی بین آن صحنه‌ها [توطئه فرعونیان و جست‌وجوی موسی ع] با صحنه‌های جست‌وجوی موسی(ع) توسط مرد، گفت‌وگوی مرد با موسی(ع) و خروج موسی(ع) از شهر برای القای هم‌زمانی رویداد و همچنین افزایش تنش در روایت بهره گرفت. این افزایش حس هیجان و دلهره با تأکید قرآن کریم در سوره قصص (۲۱) بر احساس درونی موسی(ع) در عبارت «فَخَرَجَ مِنْهَا خَائِفًا يَتَرَقَّبُ» هم‌خوان است.

ورود به مدین: مواجهه با شعیب - قرار خدمت و نکاح

جزئیات مسیر راه تا مدین در قرآن کریم تشریح نشده است. لذا در شکل فعلی می‌توان این مسیر را در قالب یک سکانس مونتاژی شکل داد. بااین‌حال، پرداخت این بخش در قالب یک سریال ممکن است با افزودن جزئیاتی روایتی و بصری همراه باشد.

در فصل ملاقات موسی(ع) با دختران شعیب(ع) و کمک او در سیراب ساختن گوسفندان (قصص، ۲۳-۲۴)، الگوی مونتاژ دیالکتیکی با استفاده از دوگانه‌هایی مانند فرد-جمع، زن-مرد، انسان-حیوان یا حتی تشنه-سیراب قابل طرح‌ریزی است. در ادامه قصه و در ملاقات موسی(ع) و شعیب(ع) (قصص، ۲۵-۲۸) ایستایی نسبی قابل دریافت از روایت، ریتم کند تدوینی را پیش می‌کشد. بااین‌حال، بیان سرگذشت توسط موسی(ع) متناظر با الگوی تدوینی/ ساختاری فلاش‌بک و نیز الگوی سکانس مونتاژی است. در انتهای فصل، و با توجه به مضمون ازدواج، تنوع در ریتم تدوین، استفاده از نماهای نزدیک و تکنیک دیزالو، و نیز بهره‌گیری از الگوی مونتاژ تشبیهی یا استعاری می‌تواند بر حس ملودرام روایت بیفزاید.

سرزمین طوی: بعثت - گفت‌وگو با خداوند

موسی(ع) بعد از خروج از مدین وارد سرزمین طوی شد و به دنبال آتش رفت. بعد از نزدیک‌شدن به آتش، خداوند موسی(ع) را خطاب قرار داد و با او سخن گفت (سورهٔ قصص، ۲۹-۳۰؛ سورهٔ طه، ۱۰-۱۶؛ سورهٔ نمل، ۷-۹). در صورتی که تصمیم بر گسترش وقایع داستانی بین راه نباشد، ابتدای

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

این فصل را می‌توان با الگوی سکانس مونتاژی تدوین کرد. حس تنهایی [و دلهره احتمالی] موسی(ع) هنگام نزدیک‌شدن به آتش [که بنا بر قرائن خارج از قرآن، ظاهری فراتر از آتش معمولی داشت،] را می‌توان با استفاده از برش پرشی تقویت و تشدید کرد. ناپیدا بودن منبع صدای الهی نیز می‌توان با همین تمهید مورد تأکید قرار گیرد. همچنین در صورت طراحی پیشینی، می‌توان نماهایی از خانواده را که در انتظار موسی(ع) هستند، به صورت متقاطع در این فصل میان‌برش کرد. در صحنهٔ معجزه تبدیل چوب‌دستی به مار (سورهٔ قصص، ۳۱؛ سورهٔ طه، ۱۷-۲۱؛ سورهٔ نمل، ۱۰-۱۱). و معجزهٔ نورانی شدن دست موسی(ع) (سورهٔ قصص، ۳۲؛ سورهٔ طه، ۲۲-۲۳؛ سورهٔ نمل، ۱۲) افزایش ریتم تدوینی در کنار استفاده از نماهای نزدیک، برش پرشی و الگوی نماهای واکنش می‌تواند هیجان صحنه را تشدید کند.

پس از وقوع معجزات، خداوند به موسی(ع) دستور داد تا به سوی فرعون عزیمت کند (سورهٔ قصص، ۳۲؛ سورهٔ طه، ۲۳-۲۴؛ سورهٔ نمل، ۱۲؛ سورهٔ شعراء، ۱۰-۱۱؛ سورهٔ نازعات، ۱۵-۱۹). با استناد به یادآوری وقایع قبل توسط خداوند به موسی(ع) (طه، ۳۷-۴۱) و عبارت صریح «وَ لَقَدْ مَنَنّا عَلَيْکَ مَرَّةً أُخْرَىٰ» (طه، ۳۷) کل وقایع گذشته را می‌توان به صورت فصل‌های فلاش‌بک در میان این سکانس طرح‌ریزی، و [ادامه] داستان را از این نقطه دنبال کرد.

بازگشت به دربار: بحث کلامی با فرعون - ارائه معجزات

بعد از ورود موسی(ع) و هارون(ع) به دربار وارد فرعون، مناظره‌ای بین ایشان و فرعون رخ می‌دهد (سورهٔ طه، ۴۹-۵۹؛ سورهٔ شعراء، ۱۸-۳۷؛ سورهٔ اعراف، ۱۰۳-۱۱۲؛ سورهٔ زخرف، ۴۶؛ سورهٔ یونس، ۷۵-۷۹؛ سورهٔ زخرف، ۴۷-۴۸؛ سورهٔ نازعات، ۲۰-۲۵؛ سورهٔ اسراء، ۱۰۱-۱۰۲؛ سورهٔ قصص، ۳۶-۳۸؛ سورهٔ غافر، ۲۵-۴۵). این صحنه جدا از قابلیت‌های متنوعی که در اجرای الگوهای کلاسیک گفت‌وگو دارد، میدانی برای بروز گونه‌های متنوعی از تدوین دیالکتیکی است. دوگانه‌های فرد-جمع، زیور-سادگی، تکبر-عزت، خشم-آرامش، شجاعت-هراس و نیز دوگانه بارز حق-ناحق زمینه این نگرش مونتاژی را فراهم می‌آورد. به‌علاوه، اشارهٔ مستقیم به برخی صفات فرعونیان، ازجمله صفت تکبر در عبارت‌های «فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُجْرِمِينَ» (سورهٔ یونس، ۷۵)، «وَ اسْتَكْبَرَ هُوَ وَ جُنُودُهُ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ» (سورهٔ قصص، ۳۹) و «مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلٰهٍ غَيْرِي» (سورهٔ قصص، ۳۸)، مونتاژ اندیشه‌دار را به عنوان یک الگوی ساختاری مفهوم‌ساز طلب می‌کند. با توجه به معرفی یک شخصیت [کنش‌گر] جدید -مؤمن آل فرعون- در انتهای این صحنه، ساختار تدوینی بر مبنای الگوی تداعی به‌گونه‌ای خواهد بود که در طول فصل، با گزینش نماهایی از واکنش او، حضور او در صحنه تثبیت و تأکید شود. نهایتاً در طراحی ساختار این صحنه با اینکه این وقایع در گذشته روی داده است، اما با توجه به اهمیت حفظ وحدت مکانی-زمانی گفت‌وگو، رجوع به گذشته به طریق فلاش‌بک ضروری به نظر نمی‌رسد.

غلبهٔ معجزات: پیروزی موسی(ع) و ایمان آوردن جادوگران

در فصل روز جشن و رقابت موسی(ع) با ساحران، و ایمان آوردن ایشان به خداوند (سورهٔ طه، ۶۰-۷۶؛ سورهٔ شعراء، ۳۸-۴۲؛ سورهٔ اعراف، ۱۱۳-۱۲۶؛ سورهٔ شعراء، ۴۹-۵۱؛ سورهٔ یونس، ۸۰-۸۲)، صحنه‌های فراخوانی جادوگران و مردم را می‌توان در قالب یک سکانس مونتاژی به تصویر کشید. استفاده از تدوین غیرتداومی به‌ویژه تکنیک برش پرشی هیجان و دلهره صحنه را افزون خواهد کرد. با استفاده از الگوی نمای واکنش حس برآمده از واقعه را می‌توان در چهرهٔ تماشاگران مشاهده کرد. تدوین متقاطع بین واکنش‌های ساحران، موسی ع، مردم و فرعون نیز ریتم قابل توجهی به صحنه می‌دهد. با توجه به تأکید بر «به سرعت» بلعیده شدن اسباب ساحران در عبارت «هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ» (سورهٔ اعراف، ۱۱۷)، طرح تدوینی می‌تواند در گستره دینامیسم زمان سینمایی زمان را فشرده کند. به علاوه، تأکید بر جادو شدن چشم‌های مردم در عبارت «سَحَرُوا أَعْيُنَ النّاسِ» و نیز ترسیدن آنان در عبارت « وَاسْتَرْهَبُوهُمْ» (سورهٔ اعراف، ۱۱۶) ساختار تدوینی را به استفاده بیشتر و متداخل‌تر نماهای نزدیک از چهره‌های مردم سوق می‌دهد. این امر در فشرده کردن زمان نیز می‌تواند نقشی مؤثر ایفا کند. همچنین با توجه به دوگانه‌های مختلف فرد-جمع، پیروز-مغلوب و البته حق-ناحق، مونتاژ دیالکتیکی نیز می‌تواند در این صحنه تجلی یابد. به علاوه، در این صحنه می‌توان با استفاده از الگوی مونتاژ اندیشه‌دار تشبیهی یا استعاری، نماهایی از مارهای خیالی جادوگران را به نماهایی از فرعونیان بی‌ایمان برش زد. در طول این فصل، مهم‌ترین

جلوهٔ تدوینی را شاید بتوان طرح یک مونتاژ دیالکتیکی با دوگانه ایمان-کفر و غالب-مغلوب دانست. در یک بافت، نماهایی از فرعون کافر و مغلوب با نماهایی از [موسی(ع) و] ساحران مؤمن میان‌برش می‌شود. اما در بافتی دیگر و البته جذاب‌تر، با استفاده از الگوی تداعی، نماهای ساحران مؤمن، نماهایی از گذشته کفرآلود آنان را در ابتدای صحنه یادآور می‌شود. با فرض طراحی پیشینی کارگردان برای پی‌ریزی فرم بصری متناسب، این تدوین متقاطع، جدا از بافت روایت، نقش تداعی‌کننده خود را ایفا خواهد کرد.

خروج: عبور از دریا و فرجام فرعونیان

فصل خروج قوم موسی(ع) از مصر (سورهٔ شعراء، ۵۲-۶۶؛ سورهٔ طه، ۷۷-۷۹؛ سورهٔ یونس، ۹۰-۹۲؛ سورهٔ اعراف، ۱۳۶؛ سورهٔ اسراء، ۱۰۳؛ سورهٔ زخرف، ۵۴-۵۵؛ سورهٔ قصص، ۴۰) به‌عنوان یکی از جذاب‌ترین و بصری‌ترین رویدادهایی است که در داستان حضرت موسی(ع) ذکر شده است. ساختار کلی این سکانس بر اساس الگوی تدوین موازی شکل می‌گیرد. این ساختار در ابتدای سکانس که کوچ شبانه قوم موسی(ع) و عزیمت سپاهیان فرعون در پی آنان است، می‌تواند به صورت صحنه‌های موازی، و در لحظات اوج داستان که تعقیب اصحاب موسی(ع) توسط لشکریان فرعون و تلاقی دو گروه است، به صورت برش‌های موازی و پیوند متقاطع نماهایی از هر دو گروه طرح‌ریزی شود. مشخص است که با نزدیک شدن به نقطهٔ اوج سکانس ریتم تدوینی تندتر می‌شود. با شکافته‌شدن دریا، بزرگی معجزه را می‌توان در نماهای واکنش اصحاب موسی(ع) و سپاهیان فرعون مشاهده کرد. این الگوی نمای واکنش با نماهایی از رخ‌داد معجزهٔ تدوین متقاطع شده و به نوبه خود ریتم و اثر القایی صحنه را افزایش می‌دهد. به علاوه، با استفاده از الگوی تداعی، تغییر موقعیت شخصیت‌های مختلف در روند رویداد، معنای کلی صحنه را که پیروزی ایمان و تحقق وعدهٔ الهی است، تقویت می‌کند. پیوند نماهایی دوگانه مثل گریز-هجوم، ترس-خشم، بزرگ-کوچک، عظیم-حقیر، پیروزی-شکست، شادی-غم و [البته] ایمان-کفر الگوی مونتاژ دیالکتیکی را در این سکانس ساختاربندی می‌کند. در گسترهٔ دینامیسم زمان سینمایی می‌توان با پیوند نماهایی با زوایای مختلف از لحظات رخ‌داد شکافته شدن دریا، به‌لحاظ روانی مدت این واقعه را افزایش داد. در این قطعه می‌توان از تصاویر حرکت آهسته نیز در بافت صحنه استفاده کرد. در شکل کلاسیک، این رخداد در نقطهٔ اوج می‌تواند ناگهان ریتمی بسیار کند و نزدیک به سکون پیدا می‌کند. در ادامه، و با فرو ریختن آب دریا بر سر لشکریان فرعون، ریتم تدوینی صحنه مجدداً تند خواهد شد. مشخص است که آرامش بعد از پایان حادثه، با ریتم کند تدوین همراه خواهد شد.

وقوف در صحرا: درخواست بت ـ ۱۲ چشمه ـ من و سلوی

قوم موسی(ع) بعد از عبور از دریا، گروهی را دیدند که به پرستش بت‌های خود مشغولند. آنها از موسی(ع) خواستند برایشان معبودانی [از جنس بت] قرار دهد. در مقابل، موسی(ع) آن‌هارا موعظه کرد (سورهٔ اعراف، ۱۳۸-۱۳۹). بهترین شیوه تدوینی برای این فصل جهت انتقال معنای شرک، وسوسه یا ضعف ایمان، شاید استفاده از الگوی مونتاژ اندیشه‌دار تشبیهی و استعاری باشد. در یک حالت نماهایی از اعضای قوم را می‌توان به نماهایی از بت‌ها برش زد. همچنین در صورت پرداخت پیشینی، این پیوند می‌تواند با نماهایی دیگر مثل نماهایی از چهارپایان صورت پذیرد. شکل دوم باید در مرحله کارگردانی طرح‌ریزی شود. فصل جوشیدن ۱۲ چشمه از زمین (سورهٔ بقره، ۵۷-۶۰؛ سورهٔ اعراف، ۱۶۰؛ سورهٔ طه، ۸۰-۸۱)، زمینه مناسبی برای طراحی الگوی نمای واکنش و الگوی تدوین موازی است. گرمای سوزان بیابان متضمن ریتم بسیار کند و شادی [قابل تصور] قبایل از جوشش چشمه‌ها مؤید ریتم تدوینی تند است. دوگانه‌های بیابان-چشمه، سیراب-تشنه، گرسنه-سیر، آفتاب-سایه، انسان-حیوان و نیز دوگانه فرد-جمع قابل طرح در الگوی تدوین دیالکتیکی است.

کوه طور: میقات ـ ماجرای سامری

در طول چند موعد گفت‌وگوی موسی(ع) با خداوند در کوه طور و حضور تعدادی از افراد قوم برای ملاقات با خداوند (سورهٔ طه، ۸۳-۸۶؛ سورهٔ اعراف، ۱۴۲-۱۵۶؛ سورهٔ بقره، ۵۲-۵۶؛ سورهٔ نساء، ۱۵۳)، ریتم تدوینی صحنه که در ابتدا (فصل بعثت) مبتنی بر برش پرشی و تشدید دلهره بود، به‌تدریج بدل به ریتمی کند با نماهایی طولانی‌تر می‌شود که آرامش قلبی، طمأنینه و مأنوس بودن موسی(ع) را در برابر پروردگار جلوه‌گر می‌سازد. با این همه، در چند لحظه ازجمله فرود صاعقهٔ

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

مرگ‌بار، برانگیخته‌شدن از مرگ، متلاشی شدن کوه و نیز وقتی موسی(ع) با خشم از کوه طور به سمت قوم خود بازمی‌گردد، ریتم تدوینی صحنه افزایش می‌یابد. الگوی مونتاژ دیالکتیکی با اتکا به دوگانه‌های فرد-جمع، آرامش-دلهره، بزرگ-کوچک و نیز زندگی-مرگ قابل اجرا است. با توجه به ناپیدا بودن خداوند از چشم بشر، الگوی نمای واکنش تمهیدی مناسب برای بیان معنا و تأثیر رویداد صحنه خواهد بود. ایجاد/ خلق/ اعطای الواح تورات نیز می‌تواند با ریتم و پرداخت تدوینی مناسب همراه شود، اما با توجه به لزوم طراحی پیشینی کارگردان [در عدم نمایش یا چگونگی نمایش این رخداد]، انتخاب طرح تدوینی آن در این مقال میسر نیست. درنهایت، الگوی تدوین موازی بین مردان مستقر در کوه طور و قوم بنی‌اسرائیل که در نبود موسی(ع) راهی دیگر برگزیده بودند، قابل اجرا است؛ اما به دلیلی که در ادامه ذکر خواهد شد، تنها نمایش نماهایی کلی و مختصر از ماجرای سامری در میان نماهای میقات پیشنهاد می‌شود. این نماهای کلی مشتمل بر اقدامات سامری، تبعیت مردم، و به‌ویژه مقاومت و دعوت هارون است. این دعوت در عبارت «وَلَقَدْ قَالَ لَهُمْ هَارُونُ مِنْ قَبْلُ يَا قَوْمِ إِنَّمَا فُتِنْتُمْ بِهِ ۖ وَإِنَّ رَبَّكُمُ الرَّحْمَٰنُ فَاتَّبِعُونِي وَأَطِيعُوا أَمْرِي» (سورهٔ طه، ۹۰) مورد تأکید قرار گرفته است. میان‌برش این نماها در خلال فصل میقات جدا از توازن ریتم، حس دلهره و تعلیق را در روایت تشدید خواهد کرد.

در فصل بازگشت موسی(ع) به سوی قوم خویش و مواجهه او با فتنه سامری (سورهٔ طه، ۸۷-۹۷؛ سورهٔ اعراف، ۱۴۸-۱۵۴؛ سورهٔ بقره، ۵۴) با توجه به تنش قابل توجهی که در متن روایت مشاهده می‌شود، ریتم تدوین نیز می‌تواند به‌طور نسبی تند شود. دوگانه‌هایی مثل خشم-هراس، گناه-توبه و شرک-ایمان می‌تواند الگوی تدوین دیالکتیکی را در این فصل موجب شود. این فصل همانند گفت‌وگوی نخست خداوند با موسی(ع) در زمان بعثت در وادی طوی، ارجاعی به رخدادهای گذشته دارد. به صورتی که وقایع رخ‌داده در غیاب موسی(ع) از زبان مردم بازگو می‌شود. بدین ترتیب، و با توجه به تدوین موازی اما مختصر بین صحنه میقات و صحنه ساخت و پرستش گوساله سامری، تشریح ماجرا در قالب یک فلاش‌بک به نمایش درمی‌آید. بدیهی است برخی از نماهای این ارجاع تصویری، ممکن است با نماهایی در فصل گذشته مشترک باشد. همین امر می‌تواند نوعی از الگوی تداعی را بازنمایی کند. تداعی نماهای سامری هنگام فتنه، در تقابل با رانده‌شدن او از میان قوم، به شکلی مفهوم فرجام شرک و نیز به صورتی دیالکتیکی دوگانه عزت-ذلت را بیان می‌کند. در انتهای این فصل [نوعی از] کشتار و جنگ بین قوم روی می‌دهد که جزئیات خاصی برای آن در قرآن کریم ذکر نشده، و طراحی آن به سبک کارگردانی وابسته است. بدین‌سان، در شکل معمول، این جنگ با الگوهای تدوین غیر تداومی ازجمله تکنیک برش پرشی، نماهای واکنش و تدوین متقاطع با ریتم تند همراه است. نهایتاً در پایان صحنه که به پذیرش توبه توسط خداوند منتج می‌شود، ریتم کند شده و تنش صحنه فروکش می‌کند.

صحرا: شکستن توبه و افراشته شدن کوه ـ امتناع از ورود به شهر و ۴۰ سال سرگردانی

در فصل نافرمانی بنی‌اسرائیل از احکام الهی و سرگردانی ایشان در زمین (صحرای سینا) (سورهٔ بقره، ۵۸-۶۳ و ۹۳؛ سورهٔ مائده، ۲۱-۲۶؛ سورهٔ اعراف، ۱۶۱-۱۷۱؛ سورهٔ نساء، ۱۵۴) بیان تصویری سفاهت، جهالت و نافرمانی قوم را می‌توان با الگوی مونتاژ اندیشه‌دار تشبیهی یا استعاری صورت داد. همچنین، دوگانه‌های عظیم-حقیر، بزرگ-کوچک، سایه-آفتاب، بالا-پایین، فرمان-نافرمانی، قناعت-طمع و نیز دوگانه حومه-شهر در پایان این سکانس قابل طرح در الگوی تدوین دیالکتیکی است. فصل مناجات موسی(ع) با خداوند بعد از نافرمانی قوم نیز شاهد کاهش ریتم تدوینی خواهد بود. گذر ۴۰ ساله زمان را [اگر در طرح روایت نیاز باشد،] می‌توان در گسترهٔ دینامیسم زمان سینمایی با استفاده از تکنیک‌های تایم‌لپس، مورف یا دیزالو به نمایش گذاشت.

وقایع دیگر: اصحاب سبت ـ گاو بنی‌اسرائیل

در فصل‌هایی مانند نزول عذاب الهی اصحاب سبت (سورهٔ اعراف، ۱۶۳-۱۶۶؛ سورهٔ بقره، ۶۵-۶۷) ریتم تدوین در لحظهٔ نزول عذاب می‌تواند تند، و انواع برش‌های غیرتداومی از جمله برش پرشی به کار گرفته شود. الگوی مونتاژ دیالکتیکی با دوگانه‌های انسان-حیوان، ساحل-دریا و [حتی] نصیحت-انکار قابل ساختاربندی است. مونتاژ نماهای انسان به حیوان همچنین جلوه‌ای از مونتاژ اندیشه‌دار است. همچنین الگوی تداعی با استفاده از نماهای حیوانات مبدل شده و شخصیت‌های معرفی شده قابل تحقق است.

در فصل جست‌وجو و ذبح گاو و نزاع بین قوم و زنده

گشتن مقتول (سورهٔ بقره، ۶۸-۷۳)، نزاع یادشده متضمن ریتم تند، برش‌های برشی و شیوهٔ تدوین غیر تداومی است. تعجب [احتمالی] افراد از زنده شدن فرد مقتول را می‌توان در نماهای واکنش به تصویر کشید. الگوی مونتاژ اندیشه‌دار تشبیهی و استعاری نیز می‌تواند در بیان باطن افراد بهانه‌جو به‌کار گرفته شود؛ هرچند، این تمهید نیاز به طراحی پیشینی در مرحلهٔ کارگردانی دارد.

شخصیت‌های دیگر: خضر(ع) ـ قارون

مهم‌ترین کارکرد دراماتیک در فصل‌های همراهی موسی(ع) و خضر(ع) (کهف، ۶۰-۸۲) شاید تعلیق و تقابل دانسته‌ها و نادانسته‌ها باشد. ساختار تدوینی می‌تواند این وجه دراماتیک را تقویت کند. استفاده از تکنیک برون‌برش هنگامی که خضر(ع) فعلی را انجام می‌دهد، می‌تواند شکلی از به تأخیر انداختن ارائه اطلاعات باشد. تدوین موازی بین کنش‌های موسی(ع) و خضر(ع) و محیط پیرامون مثل کشتی نیز می‌تواند این کارکرد را تقویت کند. همچنین، تند شدن ریتم تدوین در لحظاتی مثل کشتن نوجوان یا سوراخ کردن کشتی بر حس دلهره و هیجان صحنه می‌افزاید. الگوی مونتاژ دیالکتیکی نیز در بخش‌های مختلفی از داستان قابل ارائه است. دوگانه‌های دریا-خشکی، مرید-مرشد و نادانی-دانایی در زمره هم‌نشینی‌های دیالکتیکی این فصل به شمار می‌روند.

در مواجهه موسی(ع) و قارون (سورهٔ غافر، ۲۳-۲۴؛ سورهٔ قصص، ۷۶-۸۲) تقابل‌های خیر-شر، ثروت-فقر، و عذاب-نجات برجسته است و امکان استفاده از الگوی مونتاژ دیالکتیکی را مهیا می‌سازد همچنین تفاخر، تکبر و آزمندی قارون قابل ارائه بر مبنای الگوی مونتاژ اندیشه‌دار تشبیهی و استعاری است. با توجه به افزایش تنش در لحظات عذاب، ریتم تند و الگوهای تدوین غیر تداومی نتیجه‌بخش است. همچنین نماهای [مشابه از] قارون در موقعیت‌های ثروت و عذاب الگوی تداعی را در بافت تدوینی سکانس سبب می‌شود.

نتیجه‌گیری

داستان حضرت موسی(ع) در قرآن کریم یکی از طولانی‌ترین و پرحادثه‌ترین داستان‌ها است که در طول اعصار توجه شنوندگان و خوانندگان را به خود جلب کرده است. جدا از وجه تخیل و عظمت برخی وقایع مانند گفت‌وگو[ی بی‌واسطه] با خداوند، هیجان، دلهره، تعلیق، ترس، محبت، تحول، توبه و بازگشت در زمرهٔ مضامینی از داستان حضرت موسی(ع) در قرآن کریم هستند که در برگردان سینمایی/ تلویزیونی قابلیت پرداخت دارند. داستان حضرت موسی(ع) بر مبنای شیوهٔ خاص قرآن، به بخش‌های مختلفی تقسیم شده است. همین بخش‌بندی یک می‌تواند زمینهٔ اولیهٔ ساختار روایت سینمایی/تلویزیونی را فراهم کند. به علاوه، چند از داستان حضرت موسی(ع) در قرآن کریم در قالب ارجاع به گذشته (فلاش‌بک) نقل شده است که خود رویکرد [احتمالی] فیلم‌ساز را برای روایت سینمایی جهت می‌دهد. همچنین توصیف بصری موقعیت‌ها و معرفی شخصیت‌ها صورت‌بندی تصویری، فرمی و روایی یک اثر نمایشی را تسهیل می‌کند. از سوی دیگر، رویکرد قصه‌پردازی قرآن در داستان حضرت موسی(ع) صرفاً یک رویکرد ساده تداومی نبوده و با توجه به ساختار روایی خود، الگوهای مختلف تدوین غیرتداومی ازجمله الگوی برش پرشی، تدوین موازی یا الگوی مونتاژ اندیشه‌دار و دیالکتیکی را تمهید می‌کند. این امر روایت را نه صرفاً محملی برای طرح داستان و سرگرم ساختن مخاطب بلکه بستری برای تفکر و تعالی اندیشه او در نظر می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، شکل روایی داستان‌های قرآنی از طریق ساختارهای تدوینی زمینه را برای گسترش معنا میسر می‌سازد. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که ساختار روایی مکتوب داستان حضرت موسی(ع) در قرآن کریم از قابلیت‌های دراماتیک ویژه‌ای برای تبدیل شدن به روایت سینمایی/ تلویزیونی با قابلیت‌های تدوینی مؤثر برخوردار است.

با توجه به اصل کلی وحدت داستان و تکثر روایت و سبک در فرایند اقتباس، برگردان تصویری داستان مکتوب با چالش‌هایی مواجه است که مهم‌ترین آن، تصویرکردن مفاهیمی انتزاعی مثل ایمان، شرک، ریا یا نفاق است. در این مورد، کارگردان با ارائه راه‌کارهایی بصری و روایی، پدیدارهایی را برای مقولات مجرد و ذهنی طراحی کرده و به نمایش می‌کشد. در اینجا ویژگی‌های رسانه و سبک‌های خاص مؤلفان مختلف، منجر به ظهور آثار هنری متنوعی خواهد شد که با هم تفاوت بسیار دارند. بدین مبنا و نیز با توجه به اینکه فرایند تدوین نسبت به فرایند کارگردانی در مرحله پسینی قرار دارد، طراحی پیشینی الگوهای تدوین در ساختار روایت با اشکالات و ابهاماتی همراه است. بدین‌سان، علی‌رغم تلاش انجام‌گرفته در عدم ورود به حوزهٔ کارگردانی در فرایند تحلیل روایت، بازنگری در الگوهای معرفی‌شده در این مطالعه بر اساس مواد خام آماده‌شده توسط کارگردان لازم و ضروری است.

Doi: 10.22034/RPA.2025.2058715.1140

پی‌نوشت‌ها

1. Dramatic Situation
2. Chronologic
3. Story
4. Narrative
5. Cutting
6. Editing
7. Montage
8. Phillips, William H.
9. Hayward, Susan
10. Pudobkin, Vsevolod
11. Kuleshov, Lev
12. Arnheim, Rudolf
13. Godard, Jean Luc
14. Tarkovsky, Andrei
15. Hoffmann, Hilmar
16. Brownlow, Kevin
17. Metric
18. Rhytlmtic
19. Tonal
20. Overtonal
21. Intellectual
22. Continuity Editing
23. Discontinuity Editing
24. Narrative Editing
25. Match Cut
26. Master Shot
27. Establishing Shot
28. Reverse Angle / Reverse Shot
29. Cut-away Shot
30. Match Shot
31. Expressionistic Editing

فهرست منابع

ابوت، اچ. پورتر (۱۴۰۱)، سواد روایت، ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما م. اشرفی، تهران: نشر اطراف.

بردر، جان (۱۳۶۲)، اصول تدوین فیلم، ترجمهٔ پرویز نوری، فیلم‌خانه ایران، تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.

اطاقی، میثاق (۱۳۹۶)، تصویرسازی هنری آیات قصص حضرت موسی(ع)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم مشهد، دانشکدهٔ علوم قرآنی.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۸۸)، هنر سینما، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.

تامپسون، روی (۱۳۸۷)، الفبای تدوین، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: ساقی.

پورابراهیم، شیرین و آقاگل زاده، فردوس (۱۳۹۴)، بررسی ساختار روایی داستان حضرت موسی(ع) در سوره اعراف، پژوهش‌های ادبی- قرآنی، سال سوم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۴، ص‌ص، ۷۲-۹۶.

رایتس، کارل و میلار، گوین (۱۳۸۷)، فن تدوین فیلم، ترجمهٔ وازاریک درساهاکیان، تهران: سروش.

رحیمی خویگانی، محمد و شاملی، نصرا... (۱۳۹۲)، داستان حضرت موسی(ع) در سوره طه از منظر نشانه‌شناسی، کتاب قیم، شماره ۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، ص‌ص. ۱۱۷-۱۳۸.

زتل، هربرت (۱۳۸۴)، راهنمای تولید برنامه‌های تلویزیونی، ترجمهٔ علی رجب‌زاده طهماسبی و سیدمجیدالدین طباطبایی‌راد، دانشکده صداوسیما.

ساغری‌زاده، مهدی (۱۴۰۰)، شخصیت‌شناسی حضرت موسی(ع) در قرآن کریم با رویکرد حالت‌های نمایشی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علوم و معارف قرآن کریم، دانشکده علوم قرآنی اصفهان.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴ الف)، تکنیک‌های تدوین، جلد اول: تدوین تداومی، تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، معاونت آموزشی.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴ ب)، زیبایی‌شناسی تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم، تهران: دانشکده صداوسیما.

عابدی جعفری، حسن؛ تسلیمی، محمدسعید؛ فقیهی، ابوالحسن و شیخ‌زاده، محمد (۱۳۹۰)، تحلیل مضمون و شبکه مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی، اندیشه مدیریت راهبردی (اندیشه مدیریت)، ۵ (۲)، ص‌ص. ۱۵۱-۱۹۸.

فیلیپس، ویلیام اچ. (۱۳۹۴)، پیش‌درآمدی بر فیلم، ترجمهٔ فتاح محمدی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

کریتندن، راجر (۱۳۸۵)، تدوین فیلم و ویدئو، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: نشر مرکز.

مرادخانی، اکرم و نظری، علیرضا (۱۳۹۸)، تحلیل شخصیت‌پردازی «ضدقهرمان» در داستان‌های قرآنی (مورد پژوهشی داستان حضرت موسی(ع)، مطالعات سبک‌شناختی قرآن کریم، شماره ۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، ص‌ص. ۲۴۲-۲۵۸.

معتمدی، احمدرضا (۱۳۹۵)، فلسفه فیلم (جلد اول): بررسی تحلیل و انتقادی نظریه‌های فیلم دوران کلاسیک، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

یان، مانفرد (۱۳۹۷)، روایت‌شناسی، مبانی نظریه روایت، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: نشر ققنوس.

Brownlow, K. (1970). *The Parade's Gone by*. New York: Ballantine Books.

Caballero, J., & Sora-Domenjó, C. (2024). Automation and creativity in AI-driven film editing: the view from the professional documentary sector. *Communication & Society*, 201–218.

Chatman, S. (1975). "Towards a Theory of Narrative". *New Literary History*, 6(2), 295–318.

Cao, Z., Wang, Y [Yashu], Wu, L., Xie, Y., Shi, Z., Zhong, Y., & Wang, Y [Yiwen] (2024). Reexamining the Kuleshov effect: Behavioral and neural evidence from authentic film experiments. *PloS One*, 19(8).

Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*. Ed. and Trans. J. Leyda. London, New York.

Genette, Gerard. (1983). *Narrative Discourse_ An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press.

Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts (2nd ed.)*. Routledge.

Kafalenos, E. (2018). The story/discourse distinction. *Style*, 52(1-2), 39-42.

Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on Film: Writing of Lev Kuleshov*. Trans. R. Levaco, University of California Press.

Morante, L. F. M. (2017). *Editing and Montage in International Film and Video*. Routledge

Plájás, I. Z. (2023). InterFaces: On the relationality of vision, face and race in practices of identification. A multimodal intervention. *Social Studies of Science*, 53(6), 938–953. 13

Polanyi, L. (1981). Telling the same story twice. *Text-Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, 1(4), 315-336.

Pudovkin, V. I. (1954). *Film Technique and Film Acting*. Trans. I. Montagu, London, Vision Press.

Sanz-Aznar, J., Bruni, L. E., & Soto-Faraco, S. (2023). Cinematographic continuity edits across shot scales and camera angles: an ERP analysis. *Frontiers in Neuroscience*, 17.

Scholes, R. (1981). Language, narrative, and anti-narrative. *Critical Inquiry*, 7(1), 204-212.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی