

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

مریم بهفرا^۱، مه‌دخت پورخالقی چترودی^۲، احمد ضابطی چهرمی^۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۳

چکیده

درک مفاهیم ضمنی و کشف ظرایف تدوین فیلم که کمتر به آن پرداخته شده است، هدف اصلی این پژوهش است. از این رو با انتقال یکی از پرکاربردترین عناصر بلاغی (تشبیه) به مطالعات سینمایی به روشن‌سازی چگونگی عمل‌کرد تدوین تشبیهی در فیلم‌های سینمای ایران پرداخته‌ایم. این پژوهش کاربردی با روش توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و منابع صوتی- بصری (فیلم‌ها) انجام گرفته است. نمونه‌گیری به شیوه هدفمند انجام شده و چارچوب نظری بر نظریه فرمالیستی آیزنشتاین استوار است. در این پژوهش نخست با بیان تشبیه و تفاوت‌های آن با استعاره و جناس، الگوی دقیقی از آن برای بررسی در سینما ارائه و سپس به صورت عینی و عملی نمونه‌هایی از تدوین تشبیهی در سینمای ایران با در نظر داشتن سیر تاریخی و موضوعی بیان شده است. نتایج پژوهش نشان داد نحوه ترکیب نماها به شیوه تشبیهی تا حد زیادی بر کیفیت زیبایی‌شناسی فیلم‌ها افزوده است. مضامین مختلفی چون تلاش برای بقا، بازیچه بودن قشر ضعیف جامعه، حرص و طمع حیوانی انسان، دید استثمارگرانه به زن، روابط پوشالی و دروغین میان انسان‌ها و... از طریق این تمهید فرمال در فیلم‌ها خلق شده است. کاربرد بیشتر قطع ساده در مقایسه با ترفندهایی چون دیزالو و فید و انتخاب مشبهه‌هایی که جزوی از بافت و زمینه داستان بوده، بیان واقع‌گرایانه و ساده‌تری از فرم تدوین تشبیهی را شکل داده است. در نظر داشتن روند تاریخی با نمونه‌هایی از دهه ۴۰ تا ۸۰ نیز به خوبی آشکار کرد با گذشت زمان پیچیدگی و ظرافت بیش‌تری در عرصه کاربرد تدوین تشبیهی رخ داده است.

واژگان کلیدی

بلاغت، تدوین تشبیهی، سینمای ایران، فرمالیسم، مونتاژ.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. maryam.behfar@mail.um.ac.ir

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. (نویسنده مسئول) dandelion@um.ac.ir

۳. استاد گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران. ahmad.z.jahromi@gmail.com

بیش از صد و بیست سال پیش و در تاریخی تقریباً برابر با ظهور سینما، تدوین به عنوان عاملی اساسی برای روایت و داستان‌گویی در هنر سینما جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. ادوین اس پورتر^۱ (۱۸۷۰-۱۹۴۱) و دیوید وارک گریفیث^۲ (۱۸۷۵-۱۹۴۸)، بنیان‌گذاران تدوین فیلم، نخستین نمونه‌های استفاده مؤثر از این فن آمیخته به هنر را به دنیا نشان دادند. پس از آن لف کولشوف^۳ (۱۸۹۹-۱۹۷۰)، سرگئی میخایلوویچ آیزنشتاین^۴ (۱۸۹۸-۱۹۴۹)، و سولود پودوفکین^۵ (۱۸۹۳-۱۹۵۳) و دیگر چهره‌های شاخص سینمای شوروی هر کدام به نحوی با تأکید بر نقش خلاقانه و هویت‌ساز تدوین از اهمیت نحوه سامان‌دهی فرمال وقایع در ایجاد تأثیری ذهنی سخن گفتند و بر اساس نظریاتشان فیلم ساختند. از آن زمان تا کنون تغییرات تکنولوژیک و اتفاقات مختلف زیادی در این عرصه رخ داده است و چیزی که در گذر این سال‌ها نه تنها ثابت و پابرجا مانده، بلکه بر اهمیت آن نیز افزوده شده است، نقش مؤثر و خلاقانه فرآیند تدوین فیلم است.

افزوده شدن بر اهمیت تدوین و درک نقش گسترده آن اگرچه جایگاه تدوین را نسبت به گذشته تا حدی ارتقا داده است، هنوز هم در قیاس با سایر جنبه‌های سبک‌شناختی و فرمال سینما، کمتر به آن توجه می‌شود. بخش اعظمی از این کم‌توجهی ناشی از ماهیت تدوین و پنهان بودنش در ساختار آثار سینمایی است که غالباً آن را از نظر دور نگه داشته است. در ایران نیز تحقیقات معطوف به تدوین و خصوصاً بررسی آن در فیلم‌های سینمایی ایران از جهات فنی و زیبایی‌شناختی تا حد بسیار زیادی مغفول مانده است.

در این مقاله کاربردی که اولین پژوهش درباره تدوین تشبیهی و واکاوی نمونه‌هایی از آن در سینمای ایران است، نشان داده‌ایم که هنرنمایی سینماگران با تدوین و توجه به انواع شیوه‌های آن در تجزیه و تحلیل اثر سینمایی به اندازه

1 . Edwin S. Porter

2 . D. W. Griffith

3 . Lev Vladimirovich Kuleshov

4 . Sergei Mikhailovich Eisenstein

5 . Vsevolod Illarionovich Pudovkin

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

سایر عوامل و حتی بیشتر از آن‌ها، ظرایف اثر و جهان‌بینی سینماگر را آشکار می‌کند. برای رسیدن به این نتایج، نخست تدوین تشبیهی به عنوان یکی از پرکاربردترین عناصر زیبایی‌شناسی تدوین فیلم، تعریف و مطالبی به مدد زمینه ادبی درباره تفاوت‌های آن با استعاره و جناس به دست داده شده است. پس از آن نمونه‌های مؤثری از آن در میان فیلم‌های ایرانی بیان شده تا نقش ارزشمند تکنیک‌های تدوینی و لزوم توجه به آن‌ها در درک و تفسیر آثار سینمای ایران بیش از پیش آشکار شود.

پیشینه پژوهش

همان‌طور که در مقدمه بیان شد، تحقیقات مربوط به حوزه تدوین فیلم، در خارج و داخل کشور کمتر از سایر عناصر بیان سینمایی موضوع بحث و تجزیه و تحلیل بوده است. برای بیان پیشینه این تحقیق نخست باید از آثار نظری فرمالیست‌های روس در بخش تدوین سینمایی یاد کرد. بارزترین نمونه در میان پیشگامان سینمای شوروی، تحقیقات ارزشمند سرگئی آیزنشتاین است که در فیلم‌هایش در ابعاد عملی به راستی‌آزمایی گذاشته شدند و از کیفیت اجرایی نیز برخوردار گشتند. دو کتاب شکل فیلم^۱ و مفهوم فیلم^۲ آیزنشتاین مهم‌ترین آبخور و منبع اصلی این تحقیق به شمار می‌روند.

علاوه بر این برخی از کتاب‌هایی که در آن به وجوه زیبایی‌شناختی تدوین و نقش آن در معناسازی و خلق عواطف توجه شده است، در رده بعدی قرار می‌گیرند؛ مانند کتاب تکنیک تدوین فیلم^۳ از کارل رایز^۴ و گوین میلار^۵ و کتاب تدوین فیلم و ویدیو^۶ از راجر کریتندن^۷.

در ایران تحقیقات احمد ضابطی جهرمی در باب زیبایی‌شناسی تدوین فیلم در

1 . Film Form: Essays in Film Theory

2 . The Film Sense

3 . The Technique of Film Editing

4 . Karel Reisz

5 . Gavin Millar

6 . Film and Video Editing

7 . Roger Crittenden

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

دوران صامت و همچنین کتاب‌های زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم، تکنیک‌های تدوین: تدوین تداومی و تدوین غیر تداومی و سایر آثار ایشان، سنگ بنای پژوهش‌های تدوین فیلم در ایران است و بیشتر آثار تدوینی که در ایران نوشته شده، از آثار ایشان بهره برده‌اند.

کتاب مشّت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما) اثر حسن حسینی، که در آن علاوه بر مثال‌های سینمای جهان، نمونه‌هایی از هنرنمایی سینماگران ایرانی نیز بیان شده است، نمونه‌ای قابل ذکر و بدیع در این زمینه به شمار می‌رود.

به این ترتیب اگرچه در برخی از بحث‌هایی که در جراید و به صورت پراکنده منتشر شده، اشاراتی به زیبایی‌شناسی تدوین و یا نمونه‌هایی از آن در سینمای ایران می‌شود، اثری که به شیوه متمرکز به این مباحث پردازد، در میان منابع یافت نشد.

مبانی نظری پژوهش

این پژوهش با رویکردی منطبق با مکتب فرمالیست‌های روسی و نظریات افراد شاخص وابسته به این مکتب، به بررسی و تحلیل تدوین تشبیهی در آثار سینمایی پرداخته است. فرمالیست‌ها که بوریس آخنباوم^۱ (۱۸۸۶-۱۹۵۹)، ویکتور شک洛夫سکی^۲ (۱۸۹۳-۱۹۸۴) و یوری تینیانوف^۳ (۱۸۹۴-۱۹۴۳) معروف‌ترین چهره‌های آن به شمار می‌روند، در تحلیل آثار هنری، ضمن تأکید بر ویژگی‌های درون متنی اثر در صدد فهم «هنجارهای زیبایی‌شناختی حاکم بر اثر و نه ویژگی‌های اجتماعی و انگیزه‌های روانی صاحب اثر» (Erlich, 1980: 191) بودند. آنها با ایجاد سه اصطلاح کارآمد برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی و دشوارسازی به تبیین ادبیات آثار ادبی پرداختند. تلاش محققان فرمالیست برای انتقال دست‌آوردهای خود از عرصه شناخته شده و جا افتاده ادبیات به حیطه نوپدید سینما حفظ و گسترش مفاهیم کلیدی این نوع نقد را در پی داشت و این رویکرد را به رویکردی بی‌بدیل، علمی و تخصصی

1 . Boris Eikhenbaum

2 . Viktor Shklovsky

3 . Yuri Tynianov

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

برای تحلیل جنبه‌های مختلف آثار سینمایی تبدیل کرد. در این پژوهش نیز با استفاده از نظریات فرمالیستی که مهم‌ترین آن‌ها در حوزه زیبایی‌شناسی تدوین فیلم، دیدگاه نظریه‌پرداز مطرح جنبش مونتاژ شوروی، سرگئی آیزنشتاین است، به اهمیت تدوین تشبیهی در باب معنی‌سازی و انتقال عواطف پرداخته شده است.

تدوین فیلم

در تعریف تدوین با اصطلاحات و واژگان زیادی روبه‌رو هستیم. ضمن در نظر داشتن تفاوت معانی مونتاژ^۱ و تدوین در معنای عام، درست‌ترین تعریف از تدوین، تعریفی است که هر سه جنبه فن، مهارت و هنر تدوین در آن گنجانده شده باشد. با این اوصاف می‌توان گفت: «تدوین 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، یکی از بدیهی‌ترین و در عین حال از مهم‌ترین روش‌های بیانی سینماست» (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۱).

دو نوع رایج تدوین بر اساس میزان رعایت تداوم یا عدم رعایت آن به ترتیب تدوین تداومی^۲ و تدوین غیر تداومی^۳ خوانده می‌شود. در تدوین تداومی همان‌طور که از نام آن پیداست نمای دوم به نحو غیرقابل انکاری از نظر موضوع تابع نمای قبل از خود است. در این تدوین داستان‌گویی و روایت از طریق برش‌های نرم و یک‌دست انجام می‌گیرد و «روایتی یکپارچه و منسجم از نظر مکانی و زمانی ارائه می‌شود». (Hayward, 2001: 74)

در نوع دیگری از تدوین که غیرتداومی خوانده می‌شود، خود تدوین ماهیتی مستقل و معنابخش پیدا می‌کند و نتیجه نماهای تدوین‌شده چیزی بیش از مجموع دو ناست. وقتی از دو نما و برخورد میان آن‌ها و اهمیت خلق معنا در شاخه تدوین غیر تداومی صحبت می‌شود، نام پرآوازه‌ترین روش تدوین غیر

۱. وقتی از مونتاژ صحبت می‌شود، دو نوع مونتاژ در نظر می‌آید: نوع اول مونتاژ هالیوودی است. این نوع از مونتاژ شامل فصلی است با روند فشرده روایت. نوع دوم، مونتاژ روسی است که به مکتب مونتاژ شوروی و تلاش‌های نظریه‌پردازان این مکتب اشاره دارد که در این پژوهش نیز از آن استفاده شده است. (97-See: Hayward, 2001: 94)

2. Continuity Editing

3. Discontinuity Editing

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

تداومی و یکی از مهم‌ترین نظریات سینمایی به ذهن متبادر می‌شود و چون اساس این پژوهش بر تدوین تشبیهی^۱ به عنوان یکی از روش‌های تدوینی حاصل از نوآوری‌های مکتب مونتاز استوار است، در ادامه بحث به توضیح مکتب مونتاز و چهره شاخص این نظریه، سرگئی آیزنشتاین، می‌پردازیم.

مکتب مونتاز شوروی

پیدایش مکتب مونتاز شوروی در دهه‌های اوّل و دوم قرن بیستم، این دوره را به یکی از مهم‌ترین دوره‌ها در تاریخ سینما تبدیل کرد. در این دوره و با تلاش نظریه‌پردازان و سینماگران این مکتب، مونتاز به مثابه رکن بنیادین سینما و عاملی مهم در فرآیند خلق آثار سینمایی در نظر گرفته شد. تغییرات فضایی، مکانی و زمانی که به واسطه مونتاز در عالم سینما ممکن شده بود، علاوه بر این که سینما را از هنرهایی چون تئاتر و نقاشی مستقل ساخت و استقلال سینما را تثبیت کرد، مسیری جدید برای برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب در اختیار سینماگران قرار داد.

استفاده از تدوین و فرآیند پیدایش و ظهور آن به خودی خود یک انقلاب بزرگ در عرصه سینما به شمار می‌رود، اما فیلم‌سازان اولیه شوروی، با ایجاد و به کارگیری روش‌های غیرتداومی، تدوین را به سطحی خلاقانه و روان‌شناختی ارتقا دادند. این امر در ابتدا با هنر و خلاقیت ولادیمیروویچ کولشوف^۲ و جلوه معروف او^۳ شکل گرفت که بر قدرت بدون چون و چرای تدوین در خلق معنا و رابطه‌سازی استوار بود. پس از آن از طریق نظریات شاگرد او، پودوفکین، مبنی بر خلق انسجام و داستان‌گویی یکپارچه و عبارت معروف «اساس هنر فیلم تدوین است»^۴ (xiii:۱۹۵۴, pudovkin) مسیر رو به رشدی را در پیش گرفت و سپس در نظریه‌های مونتاز آیزنشتاین به نهایت کمال خود رسید.

1 . Similarity Montage

2 . Lev Vladimirovich Kuleshov

۳ . جلوه کولشوف (Kuleshov Effect): کولشوف نمای ثابتی از چهره یک بازیگر روسی را پس از نمایش سه تصویر (یک بشقاب سوپ، زنی مرده در تابوت و یک کودک) قرار داد. مخاطبان معتقد بودند که حالت صورت بازیگر در هر بار تغییر کرده و احساسات متفاوتی را انتقال داده است. (see: Pudovkin, 1954:140)

4 . The Foundation of Film Art Is Editing

سرگئی آیزنشتاین

سرگئی آیزنشتاین یک شخصیت منحصر به فرد و چند وجهی در تاریخ سینماست. در آثار او فیلم‌سازی و نظریه‌پردازی هم‌گام با هم به پیش می‌روند. دربارهٔ وجوه مختلف نظریات آیزنشتاین، کتاب و مقالات متعددی در کشورهای مختلف نوشته شده است، اما به نظر می‌رسد آنچه بیش از هر چیز در توصیف احوال او باید در نظر گرفته شود، استعداد و نبوغ چشم‌گیر او در زمینهٔ فراگیری علوم مختلف و ترکیب این علوم برای خلق نظرگاه‌های جدید است.

در نظر آیزنشتاین مونتاژ یک اصل خلاقهٔ عمومی است که در سایر هنرها همچون نمایش، نقاشی سنتی و خصوصاً ادبیات نیز وجود دارد و می‌توان در سراسر آثارش به صورت ویژه نشانه‌هایی از تأثیرپذیری و یا به تعبیر بهتر استفادهٔ آگاهانه از آثار نظم و نثر یافت. در سال ۱۹۲۳ اولین مقالهٔ آیزنشتاین به نام «مونتاژ جاذبه» منتشر شد. او معتقد است ظرفیت بیانی سینما محدود به خط داستانی فیلم نیست، بلکه توانایی سینماگر در دست‌کاری احساسات بیننده باید در مرکز توجه اثر هنری قرار بگیرد. در این نوع از تدوین، ترکیب تصاویر و «زنجیره‌های کامل ارتباطی پدیده‌ای خاص را در ذهن مخاطبان به وجود می‌آورد» (Eisenstein, 1988: 41).

ایدهٔ اصلی آیزنشتاین دربارهٔ کارکرد مونتاژ در اصل از شیوهٔ خط‌نویسی ژاپنی یا ایدئوگرام گرفته شده است. او در فصلی^۲ از کتاب شکل فیلم^۳ ضمن پرداختن به اهمیت این نوع خط با بیان نمونه‌هایی از خط ایدئوگرام، آن را با کارکرد تدوین سینمایی مقایسه می‌کند: «برای مثال تصویر آب و تصویر چشم مفهوم گریه را ایجاد می‌کند (...). این همان کاری است که ما دقیقاً در سینما انجام می‌دهیم. تصاویر نمایشی مجرد و مستقل از معنی با تنظیمی هوشمندانه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند» (Eisenstein, 1977: 30)

نمونهٔ تکمیل شدهٔ ایدئوگرام، شعر هایکو (شعر کوتاه ژاپنی) است که می‌توان آن را مجموعه‌ای از ایدئوگرام‌هایی دانست که از کنار هم قرار دادن ادراکات کوچکی

1. Montage of Attractions
2. The Cinematographic Principle and the Ideogram
3. Film Form

تشکیل شده است که حاصل جمع نهایی آن‌ها در ضمیر مخاطب صورت می‌بندد. هایکو که در سه بند مختصر نوشته می‌شود، به دلیل استفاده از ایجاز و تصاویر پی‌درپی آن، برای آیزنشتاین در خلق روش‌های مونتاژی‌اش کاربرد بسیاری داشته است. دادلی اندرو^۱، نظریه‌پرداز فیلم، معتقد است: «مطالعات آیزنشتاین در شعر هایکو، آشکارا او را به شناخت تدوین در سینما هدایت کرد» (Andrew, 1976: 51).

آیزنشتاین در موارد دیگری چون نقد، تفسیر، توضیح و تدریس^۲ نیز از داستان و شعر استفاده می‌کند. در مقام نقد و تفسیر می‌توان به مقایسه ابداعات تدوینی گریفیت با روش‌های داستان‌نویسی چارلز دیکنز اشاره کرد. جایی که آیزنشتاین رد پای مونتاز موازی^۳ را که ابداع آن در سینما به گریفیت نسبت داده می‌شود، در داستان الیور توئیست چارلز دیکنز^۴ می‌یابد و از قول گریفیت سینما را «داستانی تصویری می‌داند که در عمل و به کارگیری روش‌های بیانی تفاوت چندانی با ادبیات ندارد» (Eisenstein, 1977: 200).

علاوه بر توجه به آثار نویسندگان باید از علاقه‌مندی ویژه آیزنشتاین به پوشکین^۵ و مایاکوفسکی^۶ دو تن از شاخص‌ترین شاعران روسیه نیز یاد کرد. تأثیرپذیری او از این شاعران تا حدی است که به زعم برخی «دریافت و فهم نظریات مونتاز آیزنشتاین بدون توجه به آثار مایاکوفسکی غیر ممکن است» (Bordwell, 1972: 15).

این موارد در کنار استفاده مکرر آیزنشتاین از شگردهای مختلف ادبی مانند حذف، تکرار، ترجیع، تضاد و تشابه که در تمامی آثار او دیده می‌شوند، برخی از

1 . Dudley Andrew

۲ . بهره جستن آیزنشتاین از ادبیات در مقام توضیح، طیف وسیع و متنوعی از نویسندگان و شاعران را در بر می‌گیرد که شاید یکی از بهترین نمونه‌های آن توضیحات دقیقی است که در آن خاصیت القایی و برانگیزاننده هنر بیوند در سینما با استفاده از یکی از داستان‌های گی دومپاسان بیان شده است. (21-See: Eisenstein, 1957:20). همچنین به طور ویژه او موارد مهمی چون میزانشن، میزان‌شات، نمابندی و .. را با استفاده از متن آثار ادبی مانند جنایت و مکافات داستایوسکی برای دانشجویانش شرح می‌دهد. (160-See: Nishny, 1979:21)

3 . Parallel Editing

4 . Charles Dickens (1812-1870)

5 . Alexander Pushkin

6 . Vladimir Mayakovsky

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

نمونه‌هایی است که به صورت مستقیم از ادبیات وارد تئوری مونتاژ آیزنشتاین شده و پایه و اساس برخی از روش‌های تدوینی او را شکل داده است. یکی از پیرامنه‌ترین و کاربردی‌ترین نظریاتی که بر اساس دانش ادبی آیزنشتاین به سینما و تفاسیر تدوینی او راه یافته، نظریهٔ تدوین تشبیهی است.

تدوین تشبیهی

تشبیه یکی از ارکان شاخهٔ بیان در بلاغت ادبی و در واقع اولین و مقدماتی‌ترین سطح بیانی است که زیربنای استعاره، کنایه و برخی دیگر از عناصر بلاغی را تشکیل می‌دهد. اگر تعریف ساده و مشخص ایجاد همانندی میان دو چیز مختلف بر مبنای وجوه یکسان (صفت، خلق و خو، کنش، رنگ، حالت، موقعیت و...) را برای تشبیه بپذیریم، برای برگرداندن آن به سینما و البته به عرصهٔ تدوین سینمایی با پدیدهٔ پیچیده‌ای سروکار نداریم. زمانی که نمای A در کنار (یا به نوع مشخصی در ارتباط با) نمای B قرار می‌گیرد و دو نما در وجهی از وجوه گفته شده دارای شباهت باشند و مفهومی ضمنی و ایدئولوژیک از طریق این گزینش منتقل شود، حاصل آن تدوین تشبیهی خواهد بود.

در این مصراع «دوش چون طاووس می‌نازیدم اندر باغ وصل» شاعر خود^(A) (مشبه) را در نازیدن و خرامیدن، شبیه طاووس^(B) (مشبه‌به) دانسته است. اگر () را که در ریاضی علامتی برای مفهوم شباهت است، در نظر داشته باشیم، چنین رابطه‌ای در یک تشبیه همواره برقرار است:

$$A \equiv B$$

یکی از نمونه‌های سینمایی این تشبیه در فیلم «اکتبر»^۱ آیزنشتاین دیده می‌شود، جایی که کرنسکی^۲، نخست وزیر روسیه، در راه‌رفتن، جلوه‌گری و تکبیر

1. October: Ten Days That Shook the World
2. Alexander Kerensky

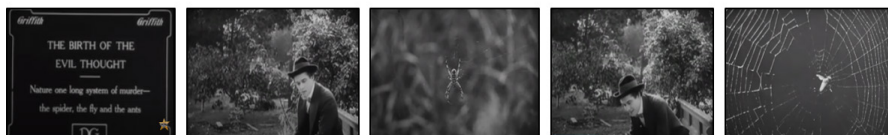
تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

همانند طاووس مکانیکی به نمایش درآمده است. برش‌های مستقیم و مکرر آیزنشتاین از چهره، نوع ایستادن و حرکات کرنسکی به نماهایی از طاووس و باز کردن پرهاش یک نمونه کلاسیک از تدوین تشبیهی است. (*جهت تمامی تصاویر در این پژوهش از چپ به راست است).



تصویر ۱. تدوین تشبیهی در فیلم اکتر

از نظر تاریخی و بررسی پیشینه، کاربرد نخستین نمونه از تدوین تشبیهی به آثار گریفیث بازمی‌گردد. در یکی از فیلم‌های گریفیث با نام «وجدان انتقام‌جو»^۱ یک نمونه اولیه از تدوین تشبیهی دیده می‌شود. در صحنه‌ای از این فیلم که آن را نخستین فیلم بلند ترسناک امریکایی می‌خوانند، انگیزه کشتن با الهام از طبیعت و مقایسه قاتل با عنکبوتی که طعمه خود را به دام می‌اندازد، تقویت شده است. این مقایسه برای تفهیم بهتر ابتدا از طریق میان‌نویس^۲ به مخاطب اطلاع داده می‌شود، سپس تصاویر مرد جوانی که در پی انجام قتلی است با عنکبوت و مورچه‌ها به تناوب نمایش داده می‌شود.



تصویر ۲. تدوین تشبیهی در فیلم وجدان انتقام‌جو

به این ترتیب اگرچه فضل تقدّم در ابداع و کاربرد تکنیک‌های تدوینی با دیوید وارک گریفیث، پدر سینمای امریکاست، باید تقدّم فضل را از آن آیزنشتاین و نظریات دقیق او بدانیم. تدوین تشبیهی نیز به صورت ویژه و به لحاظ نظری، ذیل

۱ . The Avenging Conscience (1914)

۲ . میان‌نویس / میان‌نوشته (Intertitles): در سینمای صامت نوشته‌هایی بین پلان‌ها (نماها) قرار می‌گرفت که توضیحات تکمیلی یا برخی از گفت و گوهای مهم را از این طریق در اختیار مخاطب می‌گذاشت. در میان‌نویس فیلم «وجدان انتقام‌جو» این عبارت به عنوان توضیح تدوین تشبیهی نوشته شده است: Nature One Long System Of Murder.

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

توضیحات نظریّه مونتاز جاذبه آیزنشتاین قرار می‌گیرد.

تدوین تشبیهی از منظر فرمالیستی

اگر از نظرگاه فرمالیستی که این تحقیق نیز به لحاظ ماهیت و روش در ذیل آن قرار می‌گیرد، به موضوع تدوین تشبیهی نگاه کنیم، می‌توانیم از اصطلاح فرمالیستی و دقیق «جادوی مجاورت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۶) برای روشن شدن بحث استفاده کنیم. این عبارت پرکاربرد در عرصه مطالعات فرمالیستی که بسیاری از مفاهیم پر دامنه این مکتب را در دو کلمه بیان کرده، به این معنی است که میان دو کلمه‌ای که در کنار هم قرار گرفته‌اند، نوعی نیروی پنهان برقرار می‌شود که به رغم اختلافات ممکن، آن دو را به یکدیگر نزدیک می‌کند.

فرمالیسم در سینما به همین صورت از این اندیشه متأثر است. این نیرو و قدرت پنهان مجاورت در آثار و نوشته‌های آیزنشتاین به همین صورت دیده می‌شود و او نیز برای بررسی و توضیح قدرت تدوین معتقد است: «هر دو قطعه فیلم که به هم چسبانده شود، به ناچار برای آفریدن یک مفهوم جدید با هم ترکیب خواهد شد و کیفیت جدیدی از آن مجاورت^۱ به وجود خواهد آمد» (Eisenstein, 1957: 4). کیفیت جدید ناشی از مجاورت یا جادوی حاصل از مجاورت، همان اندیشه، ایده و احساسی است که در نتیجه نوع کنارهم‌گذاری، تنظیم ترتیب و توالی و فرم بیان در ذهن و ضمیر مخاطب منعکس می‌شود و این نکته اساسی و مهمی در درک نظریات فرمالیستی ادبیات و سینما، خاصه در تدوین آیزنشتاینی است.

تفاوت تشبیه با استعاره و جناس در تدوین

نکته مهم در خصوص تدوین تشبیهی توجه به این مسأله است که در سینما امکانی برای نمایش وجه‌شبه و ادات تشبیه فراهم نیست، از این منظر چیزی شبیه به تشبیه بلیغ در تدوین سینمایی شکل می‌گیرد و البته چنین فرمی وحدت و عینیت میان طرفین را به صورت مضاعفی نمایش می‌دهد. در واقع درک این وجه‌شبه غایب و کشف دلیل شباهت، همان چیزی است که سینماگر قصد ارائه آن را داشته است. مسأله عدم وجود ادات تشبیه، تمیز میان این دو شگرد را در سینما با دشواری بیش‌تری نسبت به همتای ادبی خویش همراه می‌کند و همین

1. Juxtaposition

مسأله باعث شده در متون مختلف، نمونه‌های تدوین تشبیهی به صورت کلی زیر چتر تدوین استعاری^۱ قرار بگیرد و از تفاوت‌های میان آنها غفلت شود.

فرق آشکار میان تشبیه و استعاره در ذکر نشدن مشبه در استعاره است^۲. این تفاوت در سینما نیز به همین صورت یافتنی است. در تمامی مثال‌های تدوین تشبیهی، طرفین تشبیه حضور دارند، ولی در استعاره به دلیل ادعای یکسانی و نه فقط همانندی، حضور مشبه‌به و شباهتی که در بافت متن از پیش برای درک استعاره ارائه شده، کافی است.

بررسی نمونه‌های زیادی از فیلم‌های سینمایی با قصد کاوش تفاوت‌های میان تشبیه و استعاره در عرصهٔ تدوین (نه سایر عناصر سینمایی^۳) تا حدّ زیادی مشخص کرد که تنها دو نوع استعارهٔ سینمایی می‌تواند در فیلم‌ها امکان بروز داشته باشد: در نوع اول در قسمتی از فیلم مشبه و مشبه‌به در کنار هم قرار می‌گیرند و به این صورت ابتدا نسبت تشبیهی میان طرفین برقرار می‌شود، سپس در قسمت‌های بعدی تنها مشبه‌به مشاهده می‌شود و دنبالهٔ ماجرا به این صورت پی‌گرفته می‌شود. نمونهٔ جالب این نوع از استعاره در بازی‌های درخشان تدوینی فیلم «اکتبر» و در ادامهٔ توصیف وضعیت کرنسکی دیده می‌شود. در ابتدا نماهای کرنسکی و مجسمهٔ ناپلئون که در ژست، نحوهٔ قاب‌بندی و زاویهٔ دوربین دارای اشتراکات بصری فراوانی هستند، در کنار هم قرار می‌گیرند و پس از کسب اطمینان سینماگر از تفهیم شباهت میان ناپلئون و کرنسکی، او برای بیان سقوط کرنسکی دیگر احتیاجی به نمایش خود کرنسکی ندارد و بسنده کردن به نمایش مجسمهٔ شکسته و تکه شدهٔ ناپلئون به عنوان جایگزین او، برای بیان مفهوم مغلوب شدن کرنسکی، کافی است. ضمن آن‌که انتقال مطلب با پیچیدگی و لذت بیش‌تری نیز همراه شده است.

1 . Metaphorical Montage

۲ . برای اطلاع بیشتر از تفاوت تشبیه با استعاره و جناس (ر.ک: جرجانی، ۱۴۱۲: ۷ و ۳۲۰).

۳ . در این پژوهش تمرکز بر روی تدوین است، در حالی که هر یک از مواردی که در این پژوهش از آنها نام برده می‌شود از جمله تشبیه و استعاره از طریقی غیر از تدوین و پیوند نماها نیز قابل شکل‌گیری هستند. برای مثال تشبیه می‌تواند از طریق میزانشن و در یک نمای واحد نیز نقش بیان‌گرانهٔ خود را ایفا کند که در آن صورت مشبه و مشبه‌به در یک نما حضور می‌یابند.

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران



تصویر ۳. تدوین تشبیهی در فیلم اکتبر

همان‌طور که در تصاویر مشاهده می‌شود، ابتدا الگوی تشبیهی برقرار شده است و سپس **A** از این الگو کنار گذاشته شده و **B** برای بیان یکسان بودنش با **A** وضعیّت جدیدی به خود گرفته و به تنهایی به کار رفته است: $(A=B)$.



تصویر ۴. استعاره در فیلم اکتبر

نوع دوم استعاره در تدوین سینمایی پیچیدگی بیش‌تری دارد و در آن بدون این‌که نخست مشبه و مشبه‌به در نماهایی کنارهم قرار بگیرند، شباهت میان مشبه و مشبه‌به از خطّ داستانی، بافت و سیاق متن و تداعی‌های بصری دریافت می‌شود. بهترین مثال از این نوع استعاره یکی از نخستین نمونه‌های آن است که در سینمای گریفیث رخ داده است. بلا بالاش،^۱ نظریّه‌پرداز فیلم، در فصل دهم از کتاب پراوازه‌اش، تئوری‌های فیلم^۲، ضمن توضیح یکی از فیلم‌های گریفیث که نامی از آن نمی‌برد، نحوهٔ نمایش ماشین‌های بزرگ چاپ و خروج روزنامه‌ها در کنار تصاویری از چهرهٔ هراسان زن را در آن فیلم، نمونه‌ای از تدوینی استعاری برمی‌شمرد و معتقد است: گریفیث به این طریق «نشان داد که چگونه مطبوعات زرد می‌توانند حسن شهرت زن را از بین ببرند». (Balazs, 1952: 125)

مسألهٔ مهمّ دیگری که در تعریف و پی‌گیری تدوین تشبیهی ممکن است مشکلاتی را ایجاد کند، تمیز تشبیه از جناس است. در ادبیات امکان خلط میان این دو مبحث به هیچ عنوان موضوعیّتی ندارد، اما در سینما مرز باریکی میان

1 . Bela Balazs (1884-1949)

2 . Theory Of The Film

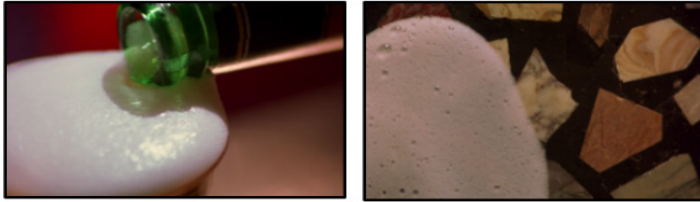
شگردهای سینمایی وجود دارد که رجوع به تعاریف ادبی در این باره کمک‌کننده خواهد بود. جناس یا امری که در سینما از آن با عنوان *مچ گرافیکی* / *مچ کات* یاد می‌شود، ممکن است در مواردی با تشبیه اشتباه گرفته شود. در تفاوت میان این دو باید به شرطی که در ابتدای تعریف تدوین تشبیهی مبنی بر انتقال مفاهیم ضمنی و نقش معناسازی این نوع از تدوین بیان شد، توجه کرد. در تدوین تشبیهی دو نما می‌توانند علاوه بر صفات باطنی از ظاهری یکسان برخوردار باشند، اما ظاهر یکسان شرط تحقق آن نیست. در حالی که «وقتی به مقولۀ هم‌شکلی، هم‌سانی و تجانس رنگی و حرکتی؛ یعنی تشابه بصری در ترکیب‌بندی دو نما می‌پردازیم، در حیطۀ تدوین گرافیکی قرار داریم» (ضابطی چهرمی، ۱۳۹۵: ۱۱۶-۱۱۵).

در یک *مچ گرافیکی* یا تدوین مبتنی بر جناس و این قسم بازی‌های بصری، همانند مبحث جناس در ادبیات دو نما فقط و حتماً از منظر ظاهر شبیه یکدیگر هستند. در مصراع «در **کف** بحر **کفت** غرقه شود هفت بحر» شاعر از شباهت ظاهری و لفظی میان دو کف یکی در معنای کف روی سطح دریا و دیگری در معنای دست استفاده کرده است تا بخشندگی ممدوح را با زیبایی و اغراق بیش‌تری منتقل کند. در جناس سینمایی نیز سینماگر با بهره‌گیری از شباهت ظاهری میان دو نما ضمن خلق زیبایی بصری، اغلب از آن برای انتقال و تغییر زمان و مکان فیلم بهره می‌گیرد. نگاه کنید به قطع نمای کف گاز نوشیدنی در فیلم «محاصره شده»^۱ برتولوچی^۲ به کف مواد شوینده در روی زمین. در این‌جا سینماگر نمی‌خواسته شباهت میان کف نوشیدنی و کف مواد شوینده را به مخاطب گوشزد کند، بلکه تنها برای افزایش بُعد زیبایی بصری از شباهت ظاهری میان این دو به شیوه‌ای هنرمندانه استفاده کرده و انتقال مکانی را از مراسم جشن به خانه میسر کرده است.

1 . Graphic Match / Match Cut

2 . Besieged (1998)

3 . Bernardo Bertolucci(19412018-)



تصویر ۵. جناس بصری در فیلم محاصره شده

از گریفیت و نمونه‌های اولیّه و ساده‌ی تدوین تشبیهی با توضیح آن در میان‌نویس تا نوع تکامل‌یافته‌تر آن در آثار آیزنشتاین با بیان مفاهیم ضمنی سیاسی و اجتماعی و پس از آن در آثار سایر سینماگران روس به شکلی پنهان‌تر و برگرفته از اجزای داخل فیلم مثل آثار پودوفکین تا در میان سینماگران اروپایی و آسیایی، تدوین تشبیهی در فیلم‌هایی با جغرافیا و با ساختار و سبک‌های متفاوت، کاربردهایی مؤثر و اعجاب‌انگیز در انتقال مفاهیم ضمنی مورد نظر سینماگران و افزایش بُعد زیبایی‌شناسی فیلم داشته و خواهد داشت. در سینمای کشورمان نیز از این قسم، تکنیک‌های تدوینی کم نیست که توجه به آن بخش کوچکی از ارزش کار سینماگران را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده است. برای این منظور پس از بیان تعاریف و توضیحات کافی در خصوص تدوین تشبیهی با تأکید بر آرای آیزنشتاین و طرح نمونه‌های ابتدایی از این تمهید، به تحلیل آن در سینمای ایران پرداخته شده است. در قسمت اصلی این پژوهش نمونه‌های مؤثری از تدوین تشبیهی در سینمای ایران مطرح و تلاش شده است تا با توضیح نحوه کارکرد تدوین تشبیهی و بیان نقش مؤثر آن در افزایش کیفیت زیبایی‌شناسانه فیلم‌ها، اهمیت تدوین بلاغی در ساختار اثر آشکار شود. جامعه آماری این پژوهش ۱۲ فیلم از سینمای ایران است که به شیوه هدفمند به گونه‌ای برگزیده شده‌اند که ضمن دربرداشتن وجوه مؤثری از تدوین تشبیهی، امکان بررسی و مقایسه دهه‌های متفاوت سینمای ایران از ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۵ را فراهم کنند. همچنین راهبردهای تجزیه

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

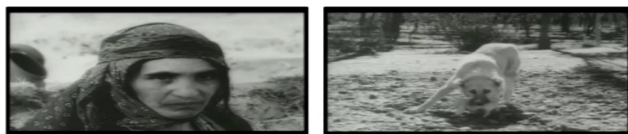
و تحلیل بر اساس ماهیت داده‌ها در این پژوهش از نوع کیفی است. روش جمع‌آوری اطلاعات از نوع اسنادی- کتابخانه‌ای است و منابع مورد نیاز منابع صوتی- تصویری (فیلم‌ها) و کتاب‌ها و مقاله‌هایی است که در حوزه تدوین فیلم نوشته شده‌اند.

یافته‌های پژوهش

تدوین تشبیهی در سینمای ایران

تدوین در سینمای ایران به تبعیت از جایگاه خود در سینمای جهان، کم‌تر از سایر عناصر سبک‌شناختی سینما شناخته و تجزیه و تحلیل شده است، همچنین کم‌تر کتاب و مقاله‌ای را می‌توان یافت که در آن موضوع تدوین بلاغی و نقش معناساز و زیبایی‌آفرین آن در فیلم‌های سینمایی ایرانی به بحث و بررسی گذاشته شده باشد، در نتیجه انتخاب از میان یافته‌های متعدد تدوینی که هر یک به صورت ویژه‌ای تجربه یک اثر سینمایی را برای مخاطب لذت‌بخش ساخته، کار بسیار دشواری است.

برای رعایت سیر تاریخی و برشمردن نمونه‌هایی که از توان بیانی قابل ملاحظه‌ای در روند فیلم برخوردار باشند، فیلم «خانه سیاه است» (۱۳۴۱) اگرچه یک فیلم بلند داستانی نیست، نمونه مناسب و قابل توجهی است. در این فیلم که به زندگی تلخ افراد مبتلا به جذام می‌پردازد، نماهایی از مادری در حال شیر دادن به کودک خود به نمایی از یک سگ که مراقب توله‌های خود است و آن‌ها را جابه‌جا می‌کند، پیوند می‌خورد و این چنین یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال کاری‌ترین نمونه‌های تدوین مبتنی بر تشبیه در سینمای ایران، با رعایت بند انتقال مفاهیم ضمنی شکل می‌گیرد. مقایسه‌ای تلخ و گزنده میان زندگی سخت جذامیان با شرایط زندگی دشوار و ناملایم سگ‌ها در جریان این تدوین تشبیهی به مخاطب القا می‌شود.



تصویر ۶. تدوین تشبیهی در فیلم خانه سیاه است

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

چنین مقایسه‌ی تأثیرگذاری برای بیان شباهت انسان با سگ در دو فیلم دیگر سینمای ایران نیز لحظات قابل توجهی را تصویر کرده است. امیرنادر در فیلم «آب، باد، خاک» (۱۳۶۴) در تشبیهی مشابه فیلم فروغ فرخزاد با برقراری مونتاژی موازی میان امیروی درمانده و تلاش‌های او برای کندن چاه آب با سگ‌های هاری که به جان گاو افتاده‌اند و مشغول خوردنش هستند، بار دیگر بر شباهت انسان و حیوان در جدال با طبیعت و تلاش برای بقا تأکید می‌کند و نشان می‌دهد غریزه‌ی انسان در این مورد تا جایی هست که «و گر صیدی افتد چو سگ در جهد».



تصویر ۷. تدوین تشبیهی در فیلم آب، باد، خاک

در این تدوین سیر نمایش رویدادها (کنش امیرو و کنش سگ‌ها) بر حسب محتوای عاطفی آنها تنظیم شده است و می‌توان گفت سینما نیز مانند شعر تمام قدرت خود را از قیاس تصاویر و روابط سریع اندیشه‌ها به دست آورده است. همچنین در این قسمت، سگ‌ها به صورت اسلوموشن نمایش داده می‌شوند و قطع از نمای امیرو به نمای آهسته‌شده سگ‌ها، از ساختار اثر آشنایی‌زدایی می‌کند و در پی آن توجه و اندیشه مخاطب را با تأثیر و قدرت بیشتری درگیر روند پیوند میان این دو و معناهای برآمده از آن می‌کند.

ده سال پس از فیلم نادری، مقایسه‌ی انسان با سگ در جریان تدوین تشبیهی دیگری در فیلم «گبه» (۱۳۷۴) اثر تحسین‌شده محسن مخملباف، حضور پیدا کرد. در این فیلم نیز همانند دو اثر قبلی، نمایی از مردی که آزادی و خوشبختی دختر وابسته به تصمیمات اوست به نمایی از سگ نگهبان برش می‌خورد تا این مقایسه به طریقی دیگر معناهای ضمنی خود را منتقل کند.

نخستین فیلم بلند ناصر تقوایی و یکی از سه فیلم آغازگر جریان موسوم به موج نو سینمای ایران در سال ۱۳۴۹ ساخته شد. «آرامش در حضور دیگران» فیلمی

1. Slow Motion

۲. قیصر و گاو دو فیلم شاخص دیگری است که آغازگر جریان موج نو سینمای ایران بودند.

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

است که در ساخت و اجرا از شعر و ویژگی‌های ادبی برخوردار است. صرف نظر از اقتباسش از داستان **واهمه‌های بی‌نام** و نشان غلام‌حسین ساعدی و حضور ۳ شاعر^۱ در نقش‌آفرینی این فیلم، مواردی از عناصر بیان شاعرانه در فرم و اجرا، این اثر را متمایز ساخته است. یک نمونه از تدوین تشبیهی با فاصله‌ای طبیعی در اواسط و انتهای این فیلم، متضمن معانی ضمنی و مفاهیم فراوانی است.

در این فیلم معضلات اجتماعی و پیچیدگی‌های زندگی خانوادگی سرهنگ به طرزی ویژه و با یک قیاس پوشیده و البته برگرفته از محیط طبیعی حوادث داستانی منتقل شده است. در اواسط فیلم خدمت‌کار خانه قبل از ذبح مرغ به او آب می‌دهد و بر این امر از طریق برش‌های مستقیم و نماهای بسته تأکید می‌شود. در پایان فیلم و پس از بستری شدن سرهنگ در بیمارستان روانی، نظیر همان نماهای آب دادن با دست، این بار به سرهنگ با همان تأکیدها صورت می‌گیرد. این امر که بیش از هر چیز باید آن را محصول **خلاقیت عباس گنجوی**، تدوینگر ارزشمند سینمای کشورمان دانست، ضمن تداعی نماهای مرغ و مقایسه‌ای که میان وضعیت سرهنگ و مرغ در حال ذبح صورت می‌گیرد، پایانی تأثیرگذار برای این فیلم رقم زده است.



تدوین تشبیهی در فیلم آرامش در حضور دیگران تصویر ۸.

تدوین تشبیهی لحظات خاصی را در آثار ناصر تقوایی خلق می‌کند که قبل از پی‌گیری و ادامه سیر تاریخی به نمونه‌ای مؤثر از آن در شاه‌کاری به نام «ناخدا خورشید» (۱۳۶۵) اشاره‌ای می‌شود.

در فیلم «ناخدا خورشید» و فصلی که ناخدا در پی فراری دادن قاتلان خواجه است، تدوین تشبیهی اثرگذاری با برجسته ساختن پیوند نماها، انسان را «چو

۱. منوچهر آتشی، محمد تقی سپانلو و پرتو نوری علا.

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

مرغان حریص بی‌نوا» نمایش داده است.

در ابتدا نمایی از فرهان دیده می‌شود که روی عرشه، نظاره‌گر درگیری میان مرغان دریایی است، دیالوگ تأکیدی او: «بیا ببین چه الم شنگه‌ای راه انداختند سر به تیکه نون!» جریان تشبیه را به راه می‌اندازد، سپس سرهنگ وارد صحنه می‌شود و فرهان را می‌کشد تا مالک نهایی اموال خواجه باشد. پس از نماهای شلیک گلوله و قتل فرهان، نماهایی از کشمکش مرغان دریایی برای غذا قرار می‌گیرد «تا تشابهی میان رفتار انسان و حیوان در طمع و بی‌رحمی آن‌ها نمایان شود» (بهر: ۱۳۹۶: ۱۲۸).

قرار گرفتن نماهای پرندگان در روند طبیعی داستان و پی‌گیری قتل فرهان وقفه ایجاد می‌کند و چنین تصویری در محور هم‌نشینی، شرایط ادارک را که شکوفسکی آن را «غایت هنر می‌داند که باید طولانی شود» (Shklovsky, 2017: 80) با پیچیدگی بیش‌تری همراه می‌کند و در نتیجه لذتی هنری شکل می‌گیرد.



تصویر ۹. تدوین تشبیهی در فیلم ناخدا خورشید

در سال ۱۳۵۴ یکی دیگر از نمونه‌های تدوین تشبیهی به دلیل قرار گرفتن در زمینه‌ای سرد، بی‌روح و خشک روزمرگی‌های یک سوزن‌بان پیر و همسرش لحظات برجسته‌ای را در فیلم خلق کرده است. «طبیعت بی‌جان» ساخته سهراب شهید ثالث با تمام بی‌تحرکی و سکوتی که در فضای فیلم حاکم است، حاوی یکی از درخشان‌ترین نمونه‌های تدوین تشبیهی است. تنها عامل برهم زنده‌یکنواختی زندگی سوزن‌بان پیر و همسرش در این فیلم، گرفتن حکم بازنشستگی پیرمرد است و سینماگر با پیوند این نما به قابلمه‌ای در حال جوش، تشبیهی دقیق برای بیان آشفته‌گی درونی پیرمرد می‌آفریند که یاد آور این مصراع حافظ نیز هست: «بسان دیگ دایم می‌زنم جوش».



تصویره. تدوین تشبیهی در فیلم طبیعت بی‌جان

برجسته‌سازی و اصل شکستن حالت یکنواختی فرمالیستی در این فیلم و از طریق این تدوین تشبیهی بهتر درک خواهد شد. دریافت حکم بازنشستگی برای پیرمرد یکنواختی و خودکاری زندگی او را از میان می‌برد، همان‌طور که استفاده از مونتاژ آیزنشتاینی و برش به نمای نزدیک در این فیلم که از جابه‌جایی، تحرک و تعدد نماها در آن خبری نیست، فرم فیلم را پیچیده کرده و شکلی تازه به آن بخشیده است. چنین تدوینی در این نقطه مؤثر و گیرا واقع شده و در انتقال غرض خود نیز موفق‌تر عمل کرده است.

یکی دیگر از فیلم‌های تأثیرگذار، «مادیان» (۱۳۶۴) اثر علی ژکان است. محور اصلی این فیلم بر ستم و رنج زنان و دید استثماری نسبت به آنها استوار است. در فیلم که ماجرای آن ازدواج اجباری دختری کم سن و سال با مردی متأهل به قصد فرزندآوری است، زن و دختر در حد کالا و شیء تنزل می‌یابند و ارزش دختر برابر با مادیانی می‌شود که در ازای این ازدواج و تولد فرزند به خانواده او داده می‌شود. تشبیه دختر (گلیوته) به اسب به طرق مختلفی در این فیلم انجام می‌شود. گاهی در تصویر و از طریق کنارهم قرار دادن نماهایی از مادیان و گلیوته در کنار هم و گاهی از طریق صدا با استفاده از صدای خارج از قاب شیئه اسب روی تصویر گلیوته.

این بازی تشبیهی با اسب، فیلم دیگری از ابتدای دهه ۸۰ را به یاد می‌آورد. فیلم «رقص در غبار» نخستین فیلم بلند اصغر فرهادی که در این فیلم نیز قرار گرفتن نماهای شخصیت اصلی (نظر) در کنار اسب و با وضعیت بی‌کسان همانند او، مقایسه‌ای میان آنها برقرار می‌کند. یکی از سکانس‌های این فیلم با نمایی از سر اسب آغاز می‌شود و کمی بعد نمایی با همان قاب‌بندی از نظر، جای او را بر پرده می‌گیرد و این امر در ادامه گسترش می‌یابد. برای مثال نماهای فریاد نظر پس از نیش مار، یادآور نماهای ابتدای فیلم و شیئه‌ای است که اسب پس از

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

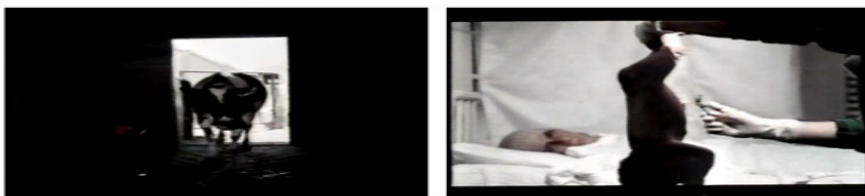
تزریق سم مار به بدنش می‌کشد. برای تسلی اسب مسموم بر روی او آب سرد می‌پاشند و همین اتفاق برای نظر پس از جدایی از همسرش می‌افتد و دوستانش برای رها کردن او از غم به روی او آب می‌پاشند. هم اسب و هم نظر به نوعی دچار شوک شده‌اند. شوک اسب ناشی از ورود سم و برای نظر شوک عاطفی به سبب جدایی اجباری او از همسرش است که خود به مسائل مختلف اجتماعی اشاره دارد.



تصویر ۱۱. تدوین تشبیهی در فیلم رقص در غبار

به فیلم «مادیان» برمی‌گردیم که در آن بیان شباهت دیگری علاوه بر بیان شباهت میان اسب و گلیوته برای درک فیلم قابل توجه است. در قسمت‌هایی از این فیلم و زمانی که گلیوته از ازدواج با مرد مسن خودداری می‌کند، تنبیه می‌شود و شلاق می‌خورد، همان‌طور که یک اسب سرکش شلاق می‌خورد، در چند سکانس بعد مادر او، رضوانه، نیز به شدت با شلاق کتک می‌خورد و این دو قسمت به طرق دیگری از شباهت میان مادر و دختر در بی‌اختیاری و استثمار شدن حکایت می‌کند.

مفهوم توجه به سود تولیدی و استثمار زنان به فیلم «دست‌فروش» (۱۳۶۵) که یک سال پس از «مادیان» ساخته شد، راه یافته و در آن جا نیز دست‌مایه ایجاد تدوین تشبیهی دقیقی مطابق با تئوری آیزنشتاین قرار گرفته است. در این فیلم، نماهایی از وضع حمل زن در مجاورت نماهایی از زایمان گاوی قرار گرفته است تا یک بار دیگر مضامین ضمنی مختلفی از این طریق در ذهن مخاطب، افکار و احساسات متفاوتی را بیرواند. مخملباف در مقام کارگردان در مصاحبه‌ای با مجله سروش «موقعیت استثماری و توجه صرف به سود تولیدی میان این دو» (نبوی، ۱۳۶۸: ۲۰۶) را دلیل برقراری این تشبیه دانسته است که با توضیحاتی که درباره این فیلم و فیلم «مادیان» ارائه شد، کاملاً مطابق است.



تصویر ۱۲. تدوین تشبیهی در فیلم دست‌فروش

بدیهی است که توجه به مقولهٔ ظلم و ستم بر زنان و استثمار آنها مسأله‌ای نیست که علی‌رکن یا سینماگران دیگر برای نخستین بار به آن رسیده باشند و اکنون نمایش آن مخاطبان را تحت تأثیر قرار دهد. تمامی زیبایی‌های نمونه‌های مذکور بیش از هر چیز به آشنایی‌زدایی و فرم‌بازنمایی آن برمی‌گردد که از این طریق صورت گرفته است. پرداخت تأثیرگذار این سینماگران و شکل تازه‌ای که برآمده از تمهیدات تدوینی است، عامل اصلی تقویت درام درونی داستان است.

مخلیاف در میان سینماگران ایرانی در فیلم‌های مختلفی از تدوین تشبیهی و یا تدوین ایدئولوژیک بهره‌برده است و در قسمت سوم این فیلم با مونتاژی موازی میان جوان دست‌فروش و نماهایی از گوسفندی در حال ذبح به خوبی سرنوشت جوان را به مخاطب می‌رساند و با چنین تشبیه و مقایسه‌ای به نوعی از پیش بیان می‌کند: «بریدی سرش چون سر گوسفند».



تصویر ۱۳. تدوین تشبیهی در فیلم دست‌فروش

در اینجا تدوین از نقش ظاهری و مألوف خود خارج شده و خود تبدیل به موضوع شده است؛ به عبارتی مخاطب در آغاز شروع این اپیزود از فیلم، طبق معمول به دنبال شناسایی شخصیت اصلی و ویژگی‌های اوست، اما سینماگر، خود تدوین را هدف قرار داده نه بیان روایت صرف را؛ سپس از توجهی که از بی‌اعتنایی

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

به روند معمول به دست آورده است برای انتقال مضامین دیگری استفاده می‌کند و آن را همراه با معرّفی شخصیت در اختیار مخاطب می‌گذارد. نمایش گوسفند که به همراه نمای جوان دست‌فروش مؤکداً به تصویر درمی‌آید، تفسیری تصویری از عاقبت جوان به دست می‌دهد و کارکرد فرمالیستی آن نیز با این انگیزه توجیه می‌شود.

یک نمونه دیگر از تدوین تشبیهی در آثار مخملباف در فیلم «بایسیکل‌ران» (۱۳۶۷) دیده می‌شود. در این فیلم که چهار سیم‌رغ بلورین جشنواره فجر را در کارنامه دارد، ماجرای نسیم، مهاجر افغانستانی، روایت می‌شود که برای تأمین هزینه‌های درمان همسرش به اجبار، به ماراتن هفت‌روزه دوچرخه‌سواری تن می‌دهد.

داستان‌های فرعی این فیلم نیز به اندازه داستان اصلی کام مخاطب را تلخ می‌کند، به خصوص فصلی که نسیم در میدانی قرار گرفته که در یک سمت مسابقه سنتی موسوم به بزکشی^۱ در حال اجراست و در سمت دیگر پیرمردی دیده می‌شود که به قصد خودکشی، سر خود را زیر یکی از چرخ‌های مینی‌بوس در حال حرکت قرار می‌دهد. مونتاژ موازی و متناوب میان صحنه‌های دو سوی میدان علاوه بر ایجاد هیجان و اضطراب، وضعیت نابه‌سامان معیشتی و اجتماعی انسان را با لاشه بزی همانند می‌کند که بازیچه دست مسابقه‌دهندگان شده است.



تصویر ۱۴. تدوین تشبیهی در فیلم بایسیکل ران

در ادامه روند سینمای ایران و کمی جلوتر در دهه ۸۰ نیز نمونه‌های مختلفی از کاربرد تدوین تشبیهی به چشم می‌خورد که از میان آنها تنها به ذکر دو نمونه که

۱. (کشیدن بز) نوعی بازی سنتی مردمان برخی از نواحی افغانستان و تاجیکستان، قزاقستان، ازبکستان و قرقیزستان است که در آن «سوارکاران نعلش بز با گوساله را از روی زمین بلند می‌کنند و هرقدر بتوانند آن را دورتر ببرند و پرتاب کنند، جایزه بیشتری را برنده می‌شوند» (عابدوف، ۱۳۹۳: ۲۱۶).

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

در آنها اغراض بلاغی به گونه‌ای پوشیده‌تر و ظریف‌تر نسبت به نمونه‌های قبلی منتقل شده است، بسنده می‌شود.

یکی از این موارد در فیلم سینماگر مطرح، داریوش مهرجویی، دیده می‌شود. فیلم «مهمان مامان» محصول سال ۱۳۸۲ فیلم پرتحرکی است که در ورای فضای شاد و پر جنب و جوشش در پی طرح مسائل اجتماعی و عمومی فراوانی است. در چند دقیقه پایانی این فیلم یک مورد از تدوین تشبیهی در جای خود به شکل مناسبی دیده می‌شود. در این قسمت، تدوینگر با ایجاد برش از نماهای داخل خانه و جایی که شخصیت اصلی فیلم، عفت خانم، که «ماهی آسا میان دام بلا» افتاده است و مریض احوال برای استراحت آماده می‌شود به نماهای ماهی آسیب دیده که به آن بخیه زده‌اند، شباهتی ظریف میان آنها برقرار می‌کند. هر دو آسیب‌پذیر، شکننده و زخم خورده هستند و هر دو پس از دشواری به بهبودی نسبی دست پیدا کرده‌اند. چنین قیاس ملایم و ظریفی در فصل اختتامیه فیلم و پس از تمام فراز و فرودهایی که مخاطب به همراه عفت خانم و همسایگانش تجربه کرده است، پایانی دل‌انگیز و به یادماندنی برای فیلم به ارمغان آورده است.



تدوین تشبیهی در فیلم مهمان مامان

فیلم «خون‌بازی» (۱۳۸۵) از نظر قرار گرفتن موقعیت تدوین تشبیهی درست در مقابل فیلم مهرجویی قرار می‌گیرد. در این فیلم به کارگیری هوشمندانه تدوین تشبیهی در فصل افتتاحیه و هم‌زمان با پخش تیتراژ ابتدایی، نمونه‌ای ضمنی، پوشیده و پنهان از این نوع تدوین را شکل داده است که در میان سایر نمونه‌ها از سطح بالاتری برخوردار است و درک آن به تأمل بیشتر نیاز دارد.

داستان این فیلم درباره مصائب دختر جوان معتادی به نام ساراست که تنها یک ماه و تا قبل از بازگشت نامزدش (آرش) از تورنتو که از اعتیاد او نیز بی‌خبر

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

است، فرصت دارد از شرّ بیماری‌اش خلاص شود.

در دقایق آغازین این فیلم، نماهایی از آرش دیده می‌شود که با عروسکی در پوشش لباس عروسی که بعد آن را برای سارا می‌فرستد، در حال رقص است. عکس‌های سارا در دیوارهای اتاق آرش به وضوح به چشم می‌خورند. نماهای بعدی مشخص می‌کند آنچه تا کنون مشاهده کردیم صحنه‌های فیلمی بوده که آرش از کانادا فرستاده است و سارا و مادرش مشغول تماشای آن هستند؛ سپس آنها همانند آرش و عروسک با یکدیگر می‌رقصند. در پس‌زمینه، لباس عروس تن عروسک، روی میز دیده می‌شود و تور بر سر عروسک روی دوش سارا قرار گرفته است. سپیده عبدالوهاب، تدوینگر این فیلم، به خوبی و با تنظیم نماها توانسته حسی از همسانی وضعیّت سارا و عروسک و همچنین ارتباط پوشالی و دروغین میان او و آرش را به این شیوه برساند. آرش بی‌خبر از اعتیاد سارا با شمایل غیر واقعی او (عروسک) روبه‌روست و نه با خود واقعی سارا و گرفتاری‌هایش که به خاطر حفظ رابطه یا دلایل دیگری از او مخفی شده است.



تصویر ۱۶. تدوین تشبیهی در فیلم خون‌بازی

بحث و نتیجه‌گیری

با پیدایش و ظهور تدوین این امکان به سینماگران داده شد تا با کنارهم گذاشتن سکانس‌های دل‌خواه، فرآیندی گزینش‌شده و منسجم را ایجاد کنند، اما آیزنشتاین و تعدادی دیگر از سینماگران پرشور روسی نوع دیگری از تدوین فیلم را ابداع کردند که به جای تمرکز بر توالی زمانی و پیوستگی داستانی بر ایجاد واکنشی عاطفی و روانی در مخاطب استوار بود. در این تدوین انواع و اقسام روش‌های تدوینی برای برانگیختن افکار مخاطب طراحی و اجرا می‌شود که یکی از پرکاربردترین این شیوه‌ها «تدوین تشبیهی» است. در این تدوین دو نما بر

مبنای شباهت در یکی از وجوه ممکن در صورتی کنارهم قرار می‌گیرند که مفهومی ضمنی را نیز منتقل کنند. درک این مفاهیم ضمنی و کشف ظرایف تدوین که از کم شناخته‌شده‌ترین عرصه‌های سینمایی به شمار می‌رود، هدف اصلی این مقاله بود که با برشمردن نمونه‌های مختلفی از سینمای ایران و تلاش برای توضیح و تفسیر این شیوهٔ تدوینی پی‌گرفته شد.

در نمونه‌هایی که از دوره‌ها و فیلم‌سازان مختلف سینمای ایران مطرح شد، شاهد کارکردهای مختلف تدوین تشبیهی بودیم که بنا به انگیزه‌های مختلفی نیز ایجاد شده بودند. زندگی سخت جذامیان، تلاش برای بقا، حرص و طمع حیوانی انسان، بازیچه بودن قشر ضعیف جامعه، دید استثمارگونه به زن، روابط پوشالی و دروغین میان آدم‌ها برخی از مضامینی است که از بطن فرم تدوین تشبیهی منتقل شده بود. علاوه بر این که شگرد تدوین تشبیهی در نمونه‌های مختلف کارکرد متفاوتی داشته است در نمونه‌هایی با مشبهه یکسان (سگ، اسب) نیز کارکردهای متفاوت و انگیزهٔ هنری هریک از این تمهیدات فرمال به خوبی قابل دریافت است. در این نمونه‌ها خروج تدوین از شیوهٔ مألوف و آشنای زدایی هنرمندانه‌ای که از این طریق صورت گرفته، نقش مستقل و زیبایی‌شناسانهٔ تدوین را برجسته ساخته است و نشان می‌دهد که تکنیک تا چه حد می‌تواند به عواطف و افکار شکل دهد.

یکی دیگر از نتایج این پژوهش توجه به این امر است که برخلاف نخستین نمونه‌های تدوین تشبیهی آیزنشتاین که مشبهه‌ها بدون داشتن ربط منطقی با داستان و از بیرون از جهان داستان، وارد فیلم می‌شدند، تشبیهات تدوینی و خصوصاً مشبهه‌ها در تمامی نمونه‌های منتخب سینمای ایران در سیر روایی و در مکان داستانی نقش داشته‌اند و با جهان داستانی فیلم کاملاً در ارتباط بوده و از محیط بیرون از داستان بر آثار تحمیل نشده‌اند. این امر ضمن افزودن بر بعد واقع‌گرایی تشبیهات در این فیلم‌ها، هم‌دلی مخاطبان را نیز به همراه دارد.

بررسی تاریخی برخی از نمونه‌ها نشان داد اگرچه در دوره‌های متأخر نیز امکان بروز تشبیه تدوینی به شکل ساده و عاری از هر نوع پیچیدگی وجود دارد، گذر از دوره‌های متقدم به سال‌های متأخر سینمای ایران با نوعی پیچیدگی و ظرافت

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

بیش‌تر در به کارگیری راه‌بردهای فرمال تدوین سینماگران همراه شده است. برای مثال نمونه‌ای از تشبیه در دهه ۶۰ (بایسیکل ران) به صورت قرار دادن چند باره دو نمای مشابه در کنار هم در دهه ۸۰ (خون بازی) به فرمی پیچیده‌تر تبدیل شده است که برای بررسی عناصر مشترک و کشف دلایل شباهت تأمل بیشتری را اقتضا می‌کند. به جز این امر، نوع ارتباط میان نماها نیز از جمله مواردی است که توجه به آن متضمن معانی مختلفی خواهد بود. در تمامی نمونه‌های منتخب این پژوهش و در دهه‌های مختلف، قطع ساده دو نما را به یکدیگر متصل ساخته و از فرم‌های برجسته‌تری چون دیزالو و یا انواع و اقسام فیدها استفاده نشده است. تنها در یک مورد (فیلم آب، باد، خاک) برای برقراری تدوین تشبیهی میان امیرو و سگ‌ها، نمایش سگ‌ها به صورت اسلوموشن با افزودن بر بعد ناآشناسازی و برخورداری از جلب توجه مضاعف به عنوان پیامد اصلی آن، نسبت به سایر موارد از وجه تمایز بیش‌تری برخوردار بود.

مطابق اصل فرمالیستی، نگرش خاص هر یک از سینماگران منجر به گزینش و ترکیب نماهایی شده که حاصل و معنای نهایی آن‌ها در ذهن مخاطب ایجاد شده است. درک و تجزیه و تحلیل دقیق‌تر این گزینش‌ها، صرف نظر از کشف معناهای بیشتر و درک بهتر سینما، توجه به ظرافت‌های آثار سینمایی و شناخت بیشتر امکانات رسانه سینما را به دنبال خواهد داشت. علاوه بر آن آگاهی از روش و چگونگی کار، برای مخاطبان تحسین و لذت بیش‌تری را به بار خواهد آورد و آن‌ها را به مخاطبانی اندیشمند و فعال در برابر تصاویری که در موارد مختلفی با آن برخورد می‌کنند، تبدیل خواهد کرد.

به منظور انجام تحقیقات و پژوهش‌های بعدی، توجه به موضوعات مختلف تدوین فیلم در زمینه زیبایی‌شناسی و بررسی فرمال تدوین در کنار بررسی‌هایی که در آن به سیر تطور و تکامل روش‌های به کارگیری تدوین فیلم می‌پردازد، پیشنهاد می‌شود. برای مثال موضوعاتی چون بررسی تطور و تکامل تدوین تشبیهی در آثار یک یا چند سینماگر یا بررسی تدوین تشبیهی در آثار سینماگران مختلف و مقایسه آن‌ها با یکدیگر از منظر نوع و نحوه استفاده، بسامد و... می‌تواند نتایج مفیدی را عرضه کند. همچنین موضوعات دیگری نیز از قبیل بررسی سایر عناصر بلاغی در تدوین آثار سینمایی همانند تدوین استعاری و تدوین مبتنی بر جناس نمونه‌های دیگری از موضوعاتی هستند که نیازمند بررسی و تحلیل بیشتر هستند.

منابع و مآخذ

بهفر، مریم (۱۳۹۶). «بررسی اثرگذاری شگردهای بلاغی علم معانی در فیلم‌های برگزیده دهه ۶۰ سینمای ایران بر مخاطب». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۱۲هـ.). **اسرارالبلاغه**. تعلیق: محمود محمد شاکر، الطبعة الأولى، قاهره: مطبعة المدني.

حسینی، سید حسن (۱۳۸۸). **مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)**. چاپ سوم. تهران: سروش.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷). «جادوی مجاورت». مجله بخارا. سال ۱، شماره ۲، صص ۲۶-۱۶.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹). **زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم در دوره صامت**. چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشکده صدا و سیما.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۵). **پژوهش‌ها و اندیشه‌های سینمایی**. چاپ اول، تهران: رونق.

عابدوف، داداجان (۱۳۹۳). **آداب، آیین‌ها و باورهای مردم افغانستان**. برگردان: دکتر بهرام امیر احمدیان، چاپ اول، کابل: انستیتو مطالعات استراتژیک افغانستان.

نبوی، ابراهیم (۱۳۶۸). **فیلم‌نامه و نقد فیلم دست‌فروش**. چاپ اول، تهران: نی.

Andrew, James Dudley (۱۹۷۶) **the Major Film Theories: An Introduction**. London; New York: Oxford University Press.

Balazs, Beala. (۱۹۵۲) **Theory of the film (Character and Growth of a New Art)** London: Dennis Dobson LTD.

Bordwell, David (۱۹۷۲) "The Idea of Montage in Soviet Art and Film". **Cinema Journal**, University of Texas Press .Vol. 11, No. ۲. pp. 1۷-۹.

Crittenden, Roger (۱۹۹۶) **Film and Video Editing**. Second Edition. London: Routledge.

Eisenstein, Sergei (۱۹۵۷) **the Film Sense**. Jay Leyda Ed and Transe. New York: Meridian Books.

Eisenstein, Sergei (۱۹۷۷) **Film Form: Essays in Film Theory**, Jay Leyda Ed and Transe. New York: HBJ (Harcourt Brace Jovanovich).

Eisenstein, Sergei (۱۹۸۸) **Selected Works: writings (۱۹۳۴-۱۹۲۲)** Vol: 1. Richard Taylor Ed and Transe .London: BFI Publishing.

Erllich, Victor (۱۹۸۰) **Russian Formalism: History and Doctrine**. Fourth Edition. Netherlands: Mouton Publishers.

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثر آن در سینمای ایران

Hayward, Susan (۲۰۰۱) **Cinema Studies: The Key Concepts**. Second Edition. London: Routledge.

Nizhny, Vladimir (۱۹۷۹) **Lessons with Eisenstein**. Ivor Montagu and Jay Leyda Ed and Transe. New York: Da Capo Press.

Pudovkin, Vsevolod (۱۹۵۴) **Film Technique and film acting**, Ivor Montagu Transe, London: Vision Press.

Reisz, Karel & Millar, Gavin (۲۰۱۰) **the Technique of Film Editing**. Second Edition. Burlington, MA: Focal Press.

Shklovsky, Viktor (۲۰۱۷) **Viktor Shklovsky A Reader**. Alexandra Berlina Ed and Transe. London: Bloomsbury Publishing.