مونتاژ در فیلمهای جشنوارهٔ دهم

شهاب الدین عادل

هنر مونتاژ فیلم یکی از مهمترین ارکان تشکیل دهندهٔ ساختمان فیلم تلقی می شود. اگر چهار رکن اساسی سینما را به ترتیب فیلمنامه، کارگردانی، فیلمبرداری و صدا در نظر بگیریم، مونتاژ به مثابهٔ تلفیق بنیادی این چهار رکن و در واقع پنجمین رکن ساختمان فیلم محسوب می شود. اساساً نقطه‌نظر مذکور مطلب جدیدی نبوده و قدمت طرح این نقطه‌نظر در تاریخ تحولات سینما به سالهای پیدایش نظریهٔ مونتاژ در شوروی دراوان سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۳۰ باز می گردد. در عصری که کولشف بیان کرد: «جدا از مونتاژ، هیچ چیز در سینما وجود ندارد.» کولشف معتقد بود که مادهٔ کار فیلمساز، قطعات فیلم است و روش ترکیب این قطعات و پیوند آنها به هم بر اساس یک نظم اندیشه‌ای خاص به وسیلهٔ عمل خلاقه کشف می شود. اندیشه‌های دیگر نظریه‌پردازان سینمای سبک مونتاژ در شوروی همانند ورتف، آیزنشتاین، پودوفکین و داوژنکو نیز به این اندازه صریح و روشن بوده است. در آن دوران اعتقاد نسبت به مقولهٔ مونتاژ و کاربردهای اساسی آن در هنر سینما از سوی نظریه‌پردازان سبک مونتاژ به عنوان بنیادهای اساسی سینما غیرقابل انکار بود تا جایی که پودوفکین عنوان کرد: «مونتاژ، اساس و پایهٔ هنر فیلم است».

اگرچه برخورد با این نظرات با توجه به تحولات چندین سالهٔ اخیر سینما و آشکار شدن نقش اساسی کارگردان در هنر سینما، امروزه قراردادی و کلاسیک تلقی می شود؛ باید توجه داشت که سینمای امروز جهان هنوز از این نظرات سود می جوید.

دو اصل اساسی در این نظرات نهفته بود:

نخست، ارتباط حسی تصاویر سینمایی و ذهنیت ناشی از این ارتباط به وسیلهٔ بینندگان فیلم و دوم، ارتباط متقابل و متضاد تصاویر سینمایی و تداعی ناشی از این تضاد و تقابل در ذهنیت تماشاگران فیلم. ارتباط حسی می بایست از طریق مفاهیم محتوایی نماها و یا حداقل از طریق گرافیك تصاویر (ترکیب بندی و فرمها) شکل پذیرد و ارتباط تقابلی نیز از طریق طرح موضوعات موجود در محتوای نماها. این موضوع، امروزه نیز در هنر مونتاژ مطرح می باشد و این دو مسئله، بنیادهای اساسی هنر مونتاژ تلقی می شوند.

مسئلهٔ دیگری که در هنر مونتاژ و اصولاً در کلیهٔ هنرها حائز اهمیت است، موضوع ریتم درمونتاژ است. در سینما ریتم به سه گونه عمل می کند: «ریتم‌استاتیك[1]، ریتم دینامیك[2] و ریتم فونتیك[3]- البته در سینمای صامت ریتم فونتیك وجود ندارد. ریتم استاتیك یا ایستا در تصاویر ثابت سینمایی، در واقع در تك پلان ها شامل خطوط و احجام و نحوه قرارگیری آنها، ریتم دینامیك یا پویا در تصاویر سینمایی شامل عوامل مهم حرکتی مانند دوربین، سوژه، میزانسن و مونتاژ و ریتم فونتیك یا سمعی در تصاویر سینمایی شامل عوامل مختلف صوتی از جمله موسیقی، دیالوگ، افکت ها و سکوت می باشد. از سوی دیگر ریتم در مونتاژ تابعی است از مضمون رویداد فیلم. بنابراین نمی توان در مونتاژ یك فیلم به گونهٔ تحمیلی و از طریق امکانات ایجاد ریتم، همانند طول نماها[4] و یا باند صوتی[5]، ریتمی جدا از فضای مضمون رویداد فیلم به تماشاگران انتقال داد. چرا که این موضوع حالت القایی داشته و ارتباط حسی ناقصی با تماشاگران برقرار می سازد و این مسئله باعث می شود که بینندهٔ فیلم ارتباط لازم را با فیلم و موضوع آن برقرار نکند.

عمل خلاقهٔ مونتاژ در سینما، مفاهیم و اشکال ایده‌ها را بسط داده و آنها را به نمودهای قابل تعبیر مبدل می سازد، و در بسیاری مواقع آنچنان حائز اهمیت می شود که بدون آن، مفاهیم برای انتقال به تماشاگران فیلم به بن بست منتهی می شوند. مونتاژ نه تنها عمل خلاقه را بارور می سازد، بلکه در زمان انتقال مفاهیم مورد نظر دخالت کرده و در شدت تأثیر آن بر بینندگان فیلم نقش اساسی به عهده می گیرد.

یکی دیگر از مسائل مهم در ارتباط با هنر مونتاژ، شناخت اصولی از روان شناسی تماشاگران فیلم و همچنین شناخت میزان اطلاعات آنها از مضمون آن می باشد، موضوعی که اساساً تعیین کننده‌ترین عنصر ایجاد ریتم در مقولهٔ مونتاژ تلقی می شود. در بسیاری فیلمها شاهد آن بوده‌ایم که تماشاگران در اثر عدم شناخت کافی موضوع و کمبود میزان اطلاعات مرتبط با موضوع فیلم به درك و استنباط صحیحی از آن دست نیافته‌اند و این مسئله به عنوان نقطه ضعفی برای سازندگان فیلم تلقی شده است.

در عمل مونتاژ نماهای جداگانه بر اساس یك طرح و یا ایدهٔ تنظیم شدهٔ قبلی، به یکدیگر برش و اتصال داده می شوند و در نتیجهٔ این پیوند و اتصال تأثیری خلق می شود که در هیچ یك از نماها به تنهایی وجود نداشته است. در واقع، مفاهیم تازه به وجود می آید؛ مفاهیمی که در مراحل قبل از مونتاژ، رودرروی دوربین موجود

نبوده است. در نتیجه می توان پنداشت که بینندگان فیلم در جستجوی مفاهیم خاصی می باشند که پیش از آن توسط کارگردان و تدوینگر به طور آگاهانه به کار برده شده است. در غیر این صورت با مجموعه‌ای از تصاویر سینمایی که فقط به طور اتفاقی به هم چسبانده شده‌اند و هیچ گونه معنا و مفهومی را منتقل نمی کنند روبه‌رو می شوند، که مونتاژ تلقی نمی شود.

مونتاژ بدون در نظر داشتن دکوپاژ، و مواد لازمی که دکوپاژ یك کارگردان در اختیار تدوینگر قرار می دهد؛ مفهوم واقعی خود را ندارد و در حقیقت هر دو مورد، دو روی یك سکه‌اند. طبیعی است که دکوپاژ ناقص، مونتاژ بنیادی را شکل نمی بخشد. درحالی که یك دکوپاژ کامل با مواد سینمایی کافی دردست یك تدوینگر قابل، می تواند فیلمی ارزنده خلق کند؛ یك دکوپاژ کامل با مواد سینمایی کافی دردست یك تدوینگر ضعیف می تواند فیلم کارگردان را به فیلمی ضعیف و فاقد ارزش مبدل سازد. همچنین بحث دربارهٔ این نظریه که کارگردان بهتر است فیلم خود را مونتاژ نکند، به دلیل آنکه تعلقات حسی و عاطفی نسبت به تصاویر فیلمش دارد و یا اینکه تدوینگر بهتر است فیلمی را کارگردانی نکند و از این قبیل صحبتها، جنبهٔ علمی هنری و کاربردی پدیده‌های مونتاژ و کارگردانی را در سینما بی اعتبار می کند چرا که در تاریخ تحولات سینما، بسیار کارگردانهایی بوده‌اند که فیلمهای خود را به زیبایی مونتاژ کرده و تحسین همگان را برانگیخته‌اند و بسیار تدوینگران بوده‌اند که از محدودهٔ مونتاژ فیلم روبه سوی کارگردانی سینما آورده‌اند و آثار بزرگ سینمایی خلق کرده‌اند.

پس آنچه باید مورد توجه قرار گیرد این نکته است که سینما یك هنر گروهی است، یعنی عوامل انسانی متعددی در شکل گیری بنیادهای اساسی فیلم نقش دارند. در مرحلهٔ مونتاژ فیلم نیز، کارگردان علاوه بر اعتبار فکری و فرهنگی خود از اعتبار فکری و فرهنگی شخص دیگری که تدوینگر فیلم نامیده می شود، سود می جوید تا اعتبار هنری اثرش ارتقا یابد و این تقسیم وظایف کمك شایان توجهی به اثر سینمایی و مقولهٔ سینما می کند. البته بحث در این مورد در ارتباط با استثناها نیست بلکه بهتر است ارتباط ارگانیك و تنگاتنگ میان کارگردانان و تدوینگران فیلم وجود داشته باشد.

در سالهای اخیر در سینمای کشورمان این تقسیم وظایف تا حدود زیادی مطرح و موجب پیشرفتهای قابل توجهی در برخی از فیلمهای سینمایی شده است. لیکن این تقسیم وظایف هنوز با تردیدها و اعمال نظراتی روبه‌روست. بالأخص در مرحلهٔ مونتاژ فیلم، اغلب شاهد آن هستیم که یك فیلم پس از مونتاژ از سوی تدوینگران چندین بار دیگر به دلایل متعدد دستخوش تغییر می شود و سنخیت واقعی اثر مشخص نمی گردد و لذا بحث علمی و بنیادی دربارهٔ مونتاژ فیلمها با شك و شبهه روبه‌رو می شود، چرا که چند نفر و چند نوع اندیشه به پیشواز یك فیلم می روند که ممکن است هیچ گونه وجه تشابهی از نقطه‌نظر درك هنری فیلم نداشته باشند. دلایل متعددی مانند اعمال نظر کارگردانها، تهیه کنندگان، مسئولان نظارت و نمایش، جشنواره‌های سینمایی، و حتی در برخی موارد اعمال نظر دوستان و نزدیکان و.. مبین این واقعیت است، شاید هر

یك از افراد فوق به دلایلی خود را در این باره محق بدانند لیکن برای سازندهٔ هنری فیلم یعنی کارگردان و بالأخص تدوینگر که ذهنیت کارگردان را در مرحلهٔ مونتاژ می باید هویت ببخشد، فیلم یعنی تمام اعتبار فکری و فرهنگی. لذا در این مرحلهٔ باید مجالی به کارگردان و بالأخص تدوینگر داده شود تا آنچه را در ارتباط متقابل برای بهبود فیلم استنباط می کنند، با عمل خلاقهٔ مونتاژ به منصهٔ ظهور برسانند. شاید در آن صورت بتوان نقد و تحلیل درستی از مقولهٔ مونتاژ در فیلمهای ایرانی به دست آورد، و از این طریق به طرح مرزهای نو در هنر مونتاژ ایران همچون بحث دربارهٔ زیبایی شناسی، نشانه‌شناسی، پدیده‌شناسی، روان شناسی و... دست یافت.

اکنون با توجه به طرح چند موضوع قبلی یعنی، مونتاژ به عنوان یکی از ارکان مهم روند تولید فیلم، ریتم و ارتباط آن با مضمون و میزان اطلاعات و حس تماشاگران فیلم، دکوپاژ و ارتباط آن با مونتاژ فیلم و دخالتهای بی مورد تعدادی از عوامل بی ارتباط با فیلم در مونتاژ، به بررسی اجمالی مونتاژ فیلمهای جشنوارهٔ دهم فجر می پردازیم.

محتوای فیلمهای دهمین جشنوارهٔ سینمایی فجر از تنوع نسبتاً زیادی برخوردار بود. موضوعاتی دربارهٔ مبارزه و فداکاری، تخیل و فانتزی، کمدی و حادثه، تقدیر و سرنوشت گرایی، گذشتهٔ تاریخی، هنر و خانواده و مسائل اجتماعی همه و همه در فیلمهای این جشنواره وجود داشت، لیکن بجز در چند مورد به طور صریح می توان عنوان کرد که تدوینگران در دهمین جشنوارهٔ فیلم فجر به مراتب بهتر از کارگردانان درخشیدند. از بیست و چهار فیلم بخش مسابقه، چهار فیلم توسط کارگردانها مونتاژ شده بودند. که از آن جمله‌اند فیلمهای **مسافران** ساختهٔ بهرام بیضایی، **دو نیمه سیب** ساختهٔ کیانوش عیاری، **رقص خاك** ساختهٔ ابوالفضل جلیلی و **زندگی و دیگر هیچ** ساختهٔ عباس کیارستمی که بحث دربارهٔ مونتاژ آنها در پی می آید. به نظر می رسد در این جشنواره هر تدوینگر به طور متوسط بین یك تا سه فیلم را تدوین کرده بود. که البته این مسئله، نتیجهٔ افزایش تولید فیلم در سالهای اخیر و درك و شناخت موقعیت و نقش تدوینگر در سینمای ایران می تواند تلقی شود.

نکتهٔ مهم فنی دربارهٔ مونتاژ فیلمها، نقش تعیین کنندهٔ صدای همزمان[۷] و برش آن به طور همزمان با تصویر و همچنین باندسازی صوتی توسط تدوینگران برای صداهای دوبله است که امسال از کیفیت نسبتاً خوبی برخوردار بود. مورد اساسی دیگر ریتم مونتاژی و ارتباط آن با محتوای فیلمها بود که بجز درچند مورد، متأسفانه به درستی طراحی نشده بود. از ریتمهای موفق مونتاژی در فیلمهای جشنواره می توان از **مسافران**، **ناصرالدین شاه آکتور سینما**، **اوینار**، **نرگس** و **بدوك** نام برد که با آکسیون فیلم هماهنگتر بود. البته توضیح این نکته نیز لازم است که ریتم، تنها از طریق طول پلانها به وجود نمی آید و به عناصر متعدد دیگری از جمله بازیگری، حرکت دوربین و سوژه، صدا و عناصر گرافیکی و کمپوزیسیونی که مرتبط با موضوع کارگردانی است ارتباط پیدا می کند.

ریتم مونتاژی، در این مقاله، به درك و شناخت اساسی تدوینگر از ارتباط متقابل

ناصرالدین شاه، آکتور سینما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نرگس

آکسیون و سرعت در مونتاژ یعنی ضرباهنگها گفته می شود. ریتم برخی از فیلمها نسبت به نوع آکسیون آنها از موقعیت متضادی برخوردار بود. برای مثال در فیلم **پوتین**، علی رغم مونتاژ نسبتاً موفق این فیلم، ریتم از کندی بی موردی بهره برده بود که نیاز به سرعت بیشتری در جهت ایجاد تعلیق داشت. در نقطهٔ مقابل این فیلم، ریتم فیلم **شتابزده** از سرعت بی موردی برخوردار بود که می بایست به یك تعادل ریتمیك دست می یافت. ریتم مونتاژی فیلمهای **وصل نیکان**، **دره شاپرکها** و **خمره** با توجه به مضامین جنگ و کودکان با عدم هماهنگی همراه بود. در واقع، ریتم برش تصاویر در ارتباط با تمپو نماها در این فیلمها کند بود و طول نماها می توانست کاهش یابد تا ریتم موجود در این فیلمها از این طریق سرعت یابد. چرا که محتوای موضوعی این فیلمها نیاز به آکسیون بیشتری داشت. فیلم **زندگی و دیگر هیچ** با توجه به خصوصیات سینمای کیارستمی از ریتم کندی برخوردار بود. این ریتم به موضوع فیلم لطمه‌ای وارد نکرده بود و حس عمومی تصاویر در مجموع نماها با زمان کافی به بینندگان فیلم منتقل می شد. کاهش طول نماها در جهت افزایش سرعت ریتم در این فیلم، احساس عمومی تصاویر و تأثیرات آنها بر بینندگان و اثر دیالوگهای فیلم را خدشه‌دار می کرد. نکتهٔ مهم در ارتباط با فیلم **زندگی و دیگر هیچ** وجه مستند آن بود. دیالوگهایی که از زبان شخصیتهای فیلم بیان می شد، به دلیل حضور شخصیتهای واقعی در رویداد واقعی زلزلهٔ رودبار حائز اهمیت بود ولذا عکس العمل این دیالوگها می بایست منطبق بر چهرهٔ خود آنها باشد، در غیر این صورت احساس رئالیسم موجود در فضای واقعی رویدادهای فیلم از دست می رفت. تکنیك تدوین با استفاده از ریتم کند[8] در این فیلم، حس مطلوب رویداد را بخوبی منتقل می کند. البته فیلم می توانست اندکی کوتاهتر از آنچه هست باشد. در برخی نماها زمانهای اضافی موجود بود که می تواند زمان مرده تلقی شود. این گونه زمانهای مرده، ریتم مونتاژ را خدشه‌دار می کند.

یکی از مهمترین ابتکاراتی که تدوینگران می توانند برای جلب نظر تماشاگران فیلم به خرج دهند، این نکته است که مونتاژ تصاویر سینمایی به گونه‌ای انجام پذیرد که نقاط برش احساس نشود، تا بینندگان به طور کامل در جریان موضوع فیلم قرار گیرند. این نکته مستلزم درك صحیح تدوینگر از نقطهٔ برش[9] است. این مسئله در فیلمهای **مسافران**، **ناصرالدین شاه آکتور سینما**، **اوینارو نرگس** به‌خوبی رعایت شده بود. در حقیقت، یافتن نقطهٔ برش از وظایف مهم تدوینگران فیلم می باشد. شناخت نقطهٔ برش یعنی احتراز از برشهای ناهموار[10] و تطابق[11] صحیح حرکات در تصاویر سینمایی. در فیلم **دو نیمه سیب** این نکته رعایت نشده بود و مونتاژ و طراحی آن به درستی صورت نپذیرفته بود. در این فیلم به هم تنیده شدن زمانها، همچنین رجعت به گذشته‌ها[12] از سوی شخصیتهای اصلی فیلم مثل پدر دوقلوها و مادر بزرگ دوقلوها در موقعیتهای مناسب شکل نمی پذیرفت. به نظر می رسد طراحی مونتاژ دچار اشکالاتی بوده است.

طراحی مونتاژ در بسیاری مواقع این امکان را به تدوینگران می دهد که ورای دکوپاژ کارگردان، فیلم را به گونه‌ای دیگر و با روایت

جدیدی در پای میز مونتاژ دوباره‌سازی کنند. تدوینگر این فرصت را دارد تا نحوهٔ بیان روایت فیلم را به اشکال گوناگون طراحی و به یکدیگر اتصال دهد. تدوینگر می تواند بیان روایت را دایره‌وار عرضه کند یعنی نقطهٔ پایان همان باشد که در آغاز بوده است، می تواند از پایان آغاز کند، می تواند ماجرا را از میانهٔ رویداد آغاز کند، می تواند از ابتدا آغاز نماید و به یك اوج مطلوب دست یابد. طراحی مونتاژ برای انتقال موضوع فیلم به بینندگان از اهمیت بسیار برخوردار است و فیلم **دو نیمه سیب**، علی رغم قصهٔ اقتباسی مناسب آن، فاقد طراحی مونتاژ مناسب بود. این فیلم آغاز خوبی داشت؛ اما به اوج دراماتیك خود دست نیافت. در نقطهٔ مقابل فیلم **دو نیمه سیب**، طراحی مونتاژ فیلم **مسافران** بود که بابهره‌برداری از ادامهٔ یك موقعیت دراماتیك به شیوهٔ مونتاژ موازی در ابتدای فیلم، از ابتدا تا انتها به اوج دراماتیك خود دست می یافت. در فیلم **ناصرالدین شاه آکتور سینما** نیز طراحی مونتاژ مناسب باعث شده بود تا نحوهٔ انتقالات زمانی در رویدادهای فیلم در موقعیتهای صحیح و مناسب شکل پذیرد. مونتاژ فیلم **رقص خاك** از هیچ کدام از خصوصیات ارتباط حسی نماها و ارتباط متضاد و تقابلی نماها برخوردار نبود و فقط تعدادی عکس نه چندان زیبا در کنار یکدیگر قرار گرفته بود که هیچ گونه ارتباط مونتاژی نداشته و می توان گفت نوعی عکاسی فتورمان از یك موضوع مستند که چندان هم کامل نبود.

سکانسهای آغاز فیلمها یا به عبارتی سکانسهای عنوان بندی فیلمهای جشنواره بجز در چند مورد از ویژگی خاصی برخوردار نبودند. محتوای سکانسهای تیتراژ و سکانسهای آغاز هر فیلم در جلب نظر تماشاگران فیلم از اهمیت برخوردار است. علاوه بر مشخصات و عنوان بندی گروه سازنده، نمادهایی[۱۳] از کلیات فیلم که در پی می آید محتوای این نوع سکانسها را دربرمی گیرد. در برخی موارد گرهٔ اصلی دراماتیك در ابتدای فیلمها مطرح می شود. در این گونه مواقع، ساختار روایتی از طریق فتح باب نخست بیان می شود و ماجراهای دیگر فیلم را به دنبال می آورد. در فیلم **مسافران**، رویداد اصلی در سکانس آغاز طرح می شود و پس از آن بینندگان در جریان دیگر وقایع قرار می گیرند. تماشاگران فیلم با آگاهی نسبت به رویداد حادثهٔ اتومبیل خانواده در ابتدای فیلم و مونتاژ موازی آن با تدارکات عروسی فامیل خانوادهٔ مذکور، طراحی مونتاژ مناسبی را مشاهده می کنند. سکانس نخست فیلم **دادستان** ساختهٔ بزرگمهر رفیعا نیز، آغازی مناسب برای فیلم دربرداشت، علاوه بر طرح عنوان بندی و مشخصات گروه سازنده که از امکانات اپتیکی از جمله سوپر[۱۴] استفاده شده است، فیلمهای مستند دوران انقلاب و لحظات خوبی که از تصاویر مستند به یکدیگر پیوند خورده است ریتم مونتاژی مناسبی در این سکانس به وجود آورده است. نحوهٔ ارائهٔ سکانس آغاز و تیتراژ فیلم **ناصرالدین شاه، آکتور سینما** نیز از تازگی برخوردار است، تصاویر گذشتهٔ تاریخی تهران و ادغام آن با عنوان بندی طنزآلود مشخصات گروه سازنده با تکنیك سوپر در جلب توجه بینندگان فیلم مؤثر واقع می شود. همچنین در طراحی سکانس تیتراژ فیلم نرگس از نمادهای مناسبی که مرتبط با

مضمون اصلی فیلم می باشد استفاده به عمل آمده است و این تیتراژ با استفادهٔ مناسب از باند موسیقی کمك قابل توجهی به فیلم می کند.

نکتهٔ مهم دیگر در بحث مونتاژ، کاربردهای دراماتیك باندهای صوتی در مراحل کار است، در واقع بحث دربارهٔ مونتاژ صدا در سینما. هنگامی که ریتمهای گوناگون را مورد بررسی قرار دادیم به ریتم فونتیك (سمعی) اشاره شد که شامل عنصر صدا در سینماست یعنی باندهای مختلف دیالوگ[15]، گفتار متن[16]، موسیقی[17]، اثرات صوتی[18] و سکوت. علی رغم اینکه ارتباط ارگانیك این مسئله امروزه با صداپرداری همزمان و حتی مراحل دوبله غیرقابل انکار است؛ اما در حوزهٔ زیبایی شناسی صدا در هنر مونتاژ و کاربردهای اساسی و تکنیکی شیوه‌های برش دیالوگها در فیلم، ترفندهایی وجود دارد که در حوزهٔ فعالیت تدوینگران قرار می گیرد. طراحی باندسازی صوتی، نحوهٔ برش دیالوگ به روش همطراز[19]، غیرهمطراز[20]، کنترپوآن[21]، لغزاندن صدا بر تصویر[22] و برش ریتمیك براساس ریتم موسیقایی فیلم و کاربردهای دیگر زیبایی شناسی صوت در جهت ایجاد خلاقیتهای دراماتیك در سینما جذابیت فیلمهای سینمایی را افزایش می دهد. در فیلمهای جشنواره کمتر از این گونه تمهیدات استفاده شده بود و در برخی موارد در برش دیالوگها از روش دراماتیك برش غیرهمطراز و در اغلب موارد از روش غیردراماتیك برش همطراز استفاده به عمل آمده بود. برش به روش غیرهمطراز قادر است تأثیرات دیالوگهای شخصیتهای فیلم را بر اعمال[23] و عکس العمل های[24] آنها نشان دهد. در واقع نمودار دیالوگها از نقطه‌نظر ترسیم نمودار مونتاژ باندهای صوتی با نقاط اوج همراه خواهد بود. در فیلمهای **نرگس**، **مسافران**، **وصل نیکان**، **دادستان**، **اوینار**، **قربانی** و **ناصرالدین شاه آکتور سینما** از این تکنیك استفاده شده بود.

باند موسیقی و برش آن نیز از اهمیت خاصی برخوردار است. درك و شناخت صحیح تدوینگران از کاربرد موسیقی در فیلم می تواند ساختارهای دراماتیك نوار صوتی فیلم را افزایش دهد. متأسفانه موسیقی و کاربردهای آن در مرحلهٔ مونتاژ در سینمای ایران اغلب در جهت پر کردن خلأهای تصویری و تا حدودی صوتی انجام می پذیرد ـ که البته این نوع کاربردها از موسیقی فیلم در جایگاه پرکردن فضاهای فیلم تلقی می شود که فاقد هرگونه خلاقیتی است و به کار تدوینگران صدمه وارد می سازد ـ کاربرد بیش از اندازهٔ موسیقی در اغلب فیلمهای جشنواره به چشم می خورد. جایگاه استفاده از باند موسیقی در هنر مونتاژ تا حدودی مشخص و معین است و در حوزهٔ وظایف تدوینگر فیلم می باشد. فضاسازی صوتی از طریق اثرات صوتی مختلف برای روح بخشیدن به فضای رویدادهای فیلم نیز از وظایف تدوینگران می باشد. در این ارتباط، اغلب فیلمهای جشنواره این نکته را مراعات کرده و فضاسازی صوتی فیلمهای **اوینار**، **پوتین**، **هور در آتش**، **نرگس**، **قربانی**، **بدوك**، **مسافران** و... مناسب طراحی شده بودند.

درهر صورت بحث دربارهٔ مونتاژ فیلمهای جشنواره مطلبی جدا از عوامل ساختاری دیگر فیلمهای جشنواره نمی باشد، چرا که مونتاژ یك فیلم سینمایی به عوامل متعددی نیازمند است مواردی چون مواد کافی دکوپاژ، فیلمبردار و

خوب، دقت منشی صحنه به هنگام فیلمبرداری، صدابرداری مناسب، صداگذاری صحیح و مناسب، شناخت دقیق و علمی تدوینگر از نقطهٔ برش، ریتم، روشهای مختلف صداگذاری و باندسازی صوتی و بالأخره خلاقیت هنری تدوینگر از آن جمله اند. با توجه به موارد فوق می توان پذیرفت که دست یك تدوینگر برای خلاقیت هنری در مقولهٔ مونتاژ فیلم باز می باشد، درغیر این صورت توقع یك مونتاژ خلاق از تدوینگر به یك تدوین ساده مبدل می شود که بحث در آن مورد در حیطهٔ هنر مونتاژ نمی باشد.

1- Static
2- Dynamic
3- Phonetic
4- Tempo
5- Sound Track
6- Shooting Script
7- Sync
8- Slow Cutting
9- Cutting Pointe
10- Rough Cut
11- Match cut
12- Flash Back
13- Symbol
14- Super Imposition
15- Dialuge
16- Narration
17- Music
18- Sound Effects
19- Level Cut
20- Laid Sound
21- Counter pointe
22- Voice over
23- Action
24- Reaction

هور در اتش

بدوك