حمید هدی‌نیا

ریتم در سینما
مونتاژ

مونتاژ را باید عامل اصلی ایجاد ریتم در فیلم دانست. به طور ساده، مونتاژ عبارت است از: «سازماندهی نماهای یك فیلم بر اساس نظم، ترتیب و زمان مشخص».

مونتاژ از نظر زیبایی شناسی به دو گروه تقسیم می‌شود:

۱ـ مونتاژ روایتی: صریحترین و ساده‌ترین شکل مونتاژ است. نظر به اینکه این شکل از مونتاژ قصد بیان داستانی دارد، نماهای به‌کاررفته به‌صورتی با هم تدوین می‌شود که هر کدام شامل قسمتی از رویداد باشد تا واقعه (آکسیون) را به نقطهٔ اوج دراماتیکی بکشاند.

۲ـ مونتاژ بیانی: بر اساس قرار دادن دو نما در کنار هم به وجود می‌آید. و هدف این است که بر اثر برخورد دو نما یك تأثیر مستقیم و دقیق ایجاد شود. در اینجا نقش مونتاژ (بدون دخالت داستان) برای آفرینش یك احساس یا اندیشه مشخص می‌شود. مونتاژ وسیله نیست بلکه خود هدف است. این نوع مونتاژ بر عکس مونتاژ روایتی سعی دارد حسّ تداوم را در ذهن تماشاگر به‌هم بزند و افکار او را به جای پیگیری داستان، در مسیر فکری کارگردان و نتیجهٔ برخورد نماها بیندازد. مشهورترین شکل مونتاژ بیانی، مونتاژ جاذبه‌هاست.

مونتاژ بیانی می‌تواند به حداقل سادگی ممکن برسد. هیچکاك در فیلم «طناب» این سادگی را به آخرین درجه رسانید. زیرا هر حلقهٔ فیلم تنها یك نما بود و از دید تماشاگر تمام فیلم یك نما محسوب می‌شد؛ چرا که تمام تداومها (راکوردها) بین حلقه‌های فیلم عملاً غیر قابل مشاهده بود. این تداومها روی زمینهٔ تاریك انجام گرفته بود(پشت یك بازیگر، یك قفسه یا یك دیوار).

یك فیلم معمولی ۵۰۰ تا ۷۰۰ نما دارد. فیلم «آنتوان و آنتوانت» (ژان بکر ـ ۱۹۴۷) ۱۲۵۰ نما دارد. این فیلم با این تعداد نما یك استثناست. به عکس آن، فیلم «تعطیلات آقای اولُو» (ژاك تاتی ـ ۱۹۵۳) و فیلم «ولگردها» (فلّینی ـ ۱۹۵۳) که ریتم کندی دارند، تنها ۴۰۰ نما دارند. فیلمهای «وسوسه» (ویسکونتی ـ ۱۹۴۲) و «قاعدهٔ بازی» (رنوار ـ ۱۹۳۹) که مدت نمایش آنها از دو ساعت تا دو ساعت و ربع طول می‌کشد، کمتر از ۳۵۰ نما دارد. مدت زمان سکانس «شکار»، سکانس معروف فیلم «قاعدهٔ بازی»، حدود ده دقیقه است و ۷۵ نما دارد.

در پایان دورهٔ صامت و آغاز عصر سینمای ناطق، استفادهٔ مفرط از مونتاژ بیانی به اوج خود رسید. فیلمهایی مانند «سقوط امپراطور» (ارملر ـ ۱۹۲۹) و «شورش ماهیگیران» (پیسکاتور ـ ۱۹۳۴) بیش از ۲۰۰۰ نما، و «سرباز فراری» (پودوفکین ـ ۱۹۳۳) بیش از ۳۰۰۰ نما دارد (از نظر جی لیدا). این فیلمها مربوط به دوران عظیم «مونتاژ امپرسیونیستی» یا «تأثیرگرا» ست.

مونتاژ امپرسیونیستی یا تأثیرگرا: در این مونتاژ قرارگرفتن پی در پی و بسیار سریع نماهای خیلی کوتاه تأثیر فوق‌العاده‌ای از خشونت یا سرعت یا احساسی از در هم ریختن خاطرات یا حالاتی از شناخت در نزد تماشاگر خلق می‌کند. این نوع مونتاژ فقط در شوروی یا توسط بعضی از بانیان جنبش آوانگارد در سینمای

.متروپولیس

فرانسه استفاده شد (نظیر آبل گانس در فیلم «چرخ»). آغاز سینمای ناطق، نقطهٔ پایانی براین مونتاژ بود؛ زیرا با اختراع سینمای ناطق، زیبایی‌شناسی سینمای صامت به کلی دگرگون شد.

سیر تاریخی تکامل مونتاژ

۱ـ سبك لومی‌یر: هر فیلم به منزلهٔ یك نما محسوب می‌شد؛ صبحانهٔ کودك، ورود قطار به ایستگاه و . . . .

۲ـ سبك ملی‌یس: هر نمای فیلم به منزلهٔ یك پردهٔ تئاتری (یك صحنه) محسوب می‌شد. دوربین ثابت بود و تمام صحنهٔ فیلمبرداری (صحنهٔ تئاتر) را ثبت می‌کرد. او به واسطهٔ دید تئاتری در بعضی از فیلمهای خود مانند «سفر از میان غیرممکن» اشتباهات مونتاژی می‌کرد: ابتدا مسافرین در داخل واگنها نشان داده می‌شود، سپس قطار می‌ایستد و مسافرین واگنها را ترك می‌کنند. در صحنهٔ بعدی، جمعیت در ایستگاه قطار روی سکو منتظر است. قطار به ایستگاه می‌رسد، توقف می‌کند و دوباره همان مسافرین پیاده می‌شوند.

۳ـ سبك برایتون (در انگلستان): اسمیت و ویلیامسون در فیلمهای خود به کشف نماهای درشت و مونتاژ روایتی نائل می‌شوند (به نوعی مونتاژ متناوب). این مورد دوم در فیلم «حمله به یك صومعه در چین» (ویلیامسون ـ ۱۹۰۰) استفاده می‌شود. قهرمان زن که در خطر است روی بالکن می‌رود و دستمال خود را تکان می‌دهد. در صحنهٔ بعدی دشتی نشان داده می‌شود. افسر جوان و جذابی که علامت را از راه دور دیده است، با کمك سربازان خود به نجات زن می‌شتابد. . . . ویلیامسون با بردن آکسیون از داخل عمارت به خارج از عمارت، از شیوه‌ای استفاده کرد که در زبان تئاتری غیرقابل توجیه است: تناوب وقایعی که همزمان و در دو مکان دور از هم رخ می‌دهد.

همچنین باید از آلفردوکالینز نام برد که در فیلم «ازدواج در ماشین سواری» (۱۹۰۳) تعقیب‌کننده و تعقیب شونده را متناوباً نشان داد. در واقع او نقطهٔ دید دوربین را آزاد کرد. و گریفیث سالها بعد این شیوهٔ او را به حدّ کمال رسانید. از اینجا به بعد اصل سینما کشف شد. تا این زمان مونتاژ فیلم بر اساس پیوند صحنه‌هایی بود که شبیه صحنه‌های تئاتری بودند و وحدت مکانی داشتند. امّا از برایتونها به بعد می‌توان گفت که مونتاژ روایتی کشف شد. پورتر در آمریکا از این شیوه استفاده کرد.

۴ـ سبك گریفیث: از سال ۱۹۰۸ از نمای درشت و زاویهٔ «جهت ـ عکس جهت»[۱] استفاده کرد. داستان فیلم «به خاطر عشق طلا» ماجرای دو راهزن است که مقداری طلا می‌دزدند، برای نوشیدن قهوه به یك کافه می‌روند و دور یك میز می‌نشینند. اما به سبب حرص طلا، هر کدام سعی می‌کند در فنجان دیگری سم بریزد و به این ترتیب هر دو می‌میرند. این نوع موضوع، که گویا از داستان جك لندن گرفته شده بود، به گریفیث این امکان را داد تا متناوباً نماهای درشت هر دو نفر را نشان بدهد. او در فیلم دیگر خود به نام «انوك آردن» از روشی استفاده کرد که بسیار پراهمیت است. این روش از تناوب در صحنه گرفته شده است، اما محتوای آن با کارهایی که قبلاً شده بود، تفاوت داشت.

کنار هم قرار دادن صحنه‌ها نه بر اساس رخداد وقایع در زمان واحد یا جابجایی قهرمان در مکان بود، بلکه بر اساس یکسانی فکر و اندیشه و رویداد دراماتیك قرار داشت: انوك آردن در جزیرهٔ خلوتی دیده می‌شود که با خانه‌اش فاصلهٔ زیادی دارد. در صحنهٔ بعدی زن او، آنی‌لی نشان داده می‌شود که با حالتی مضطرب در انتظار شوهر است (آنی‌لی در نمای درشت). این نوع مونتاژ که به تناوب دو موجود را نشان می‌دهد که همدیگر را دوست دارند و به هم فکر می‌کنند، به مونتاژ بیانی معروف شد. در این شکل مونتاژ ارتباط نماها نه وابسته به زمان است نه مکان، بلکه بر فکر و اندیشه

تأکید دارد. برخورد این دو نما با هم، باعث ایجاد یك ضربهٔ روانی می شود.

قبل از صحبت راجع به این نوع مونتاژ، که کارگردانان روسی آن را به اوج خود رساندند، لازم است اشاره‌ای به «مونتاژ تناوبی» و «مونتاژ موازی» بشود که در بخش مونتاژ روایتی قرار می گیرد.

گریفیث در فیلم «وجدان انتقام‌گیر» از مونتاژ تناوبی و موازی به شکلهای مختلف استفاده کرد. یك بخش از فیلم بر اساس تناوب بین یك دختر جوان، که از رفتن پسر مورد علاقه‌اش می گرید، و همزمان پیرمردی که به یاد دوران جوانیِ از دست‌رفته اندوهگین می باشد، بنا شده است. در اینجا تناوب نه تنها براساس همزمانی دو واقعه است (مونتاژ تناوبی)، بلکه بر اساس مقایسهٔ نمادین ناامیدی دو موجود نیز می باشد (مونتاژ موازی).

در فیلم «تعصب» این دو شیوهٔ مونتاژ بارها مورد استفاده قرار می گیرد: مونتاژ تناوبی در هر بخش از فیلم، و مونتاژ موازی بین چهار بخش. چهار بخش فیلم عبارت است از:

۱ـ حمله کوروش به بابل(چهارصد سال قبل از میلاد)؛ ۲ـ تولد و مصلوب شدن عیسی مسیح(ع)؛ ۳ـ کشتار سن بارتلمی (در قرن شانزدهم)؛ ۴ـ مادر و قانون(در قرن بیستم).

گفته شد که کارگردانان روسی مونتاژ بیانی را به اوج خود رساندند. ژیگاورتوف با ساختن فیلم «سینما ـ چشم» این راه را هموار ساخت. علاقهٔ او به فیلمبرداریِ از زندگی به صورت بداهه‌سازی باعث شد که او کاملاً متوجه مونتاژ بشود (بدون فیلمنامهٔ از پیش تعیین شده کار می کرد). در همان زمان، تجربهٔ معروف کولشوف (با نام «آزمایش ماژوخین») نقش خلّاق مونتاژ را برجسته کرد. مدتی بعد یك کارگردان جوان تئاتر به نام آیزنشتین ویژگیهای روش جدیدی از مونتاژ را اعلام کرد و آن را «مونتاژ جاذبه‌ها» نامید. آیزنشتین این واژه را به مفهوم ایجاد ضربهٔ روانی شدید در تماشاگر به کار برد. این نوع مونتاژ جاذبه‌ها را جمع آوری می کند (تصاویر خشن یا تراژیك) که در زمان و مکان دلخواهی گرفته شده باشند. او بعد از ارائهٔ این نظریّه، و نمایش فیلم «تعصب» در سال ۱۹۲۱ در

تعصب

شوروی، فیلم «اعتصاب» را ساخت و در آن از برخورد دو صحنهٔ قتل کارگران توسط پلیس و سلّاخی گاوها در کشتارگاه، از مونتاژ جاذبه‌ها استفاده کرد. در فیلمهای دیگر خود، «اکتبر» و «مشی عمومی»، نیز این نوع مونتاژ را به‌کار برد. (فیلم «رزمناو پوتمکین» را باید از بقیه کنار گذاشت.) شاید بشود در اینجا بحثِ سیر تاریخی تکامل مونتاژ را به پایان رساند؛ زیرا در سال ۱۹۲۵ همه چیز گفته شده بود. اما در آخر باید از «مونتاژ امپرسیونیستی» صحبت کرد که قبلاً به آن اشاره شد. این نوع مونتاژ با تکنیك تکه‌تکه‌ای لکه‌های رنگی نقّاشان امپرسیونیستی مقایسه شده است. اما بیشتر از آن با موسیقی مقایسه می شود که هدفش ایجاد یك تأثیر زندهٔ حسی است.

زیبایی شناسی این مونتاژ دو دلیل عمده دارد: اوّل خواستِ کارگردان برای حداکثر استفاده از این مونتاژ سریع که کشف بزرگ دههٔ ۲۰ بود. دوم، لزوم وجود این مونتاژ برای تصاویری که فقدان صدا در آنها احساس می شد. به همین دلیل، در سینمای امروزی این نوع مونتاژ کنار گذاشته شده است و تنها در موارد خاص ارتباطها و انتقالهای فرآیندهای حذفی به کار می رود.

کارکردهای خلّاق مونتاژ

۱. **خلق حرکت**: مونتاژ، به مفهوم کلی، خالق حرکت و جنبش است. بهتر بگوییم خالق جان بخشی

(انیمیشن) و نمایش زندگی است. اگر از نظر ریشه شناسی به اوّلین نقش تاریخی و زیباشناسی سینماتوگراف نگاه کنیم، هر تصویر فیلم دیدی ایستا از انسانها و اشیا به تماشاگر می‌دهد و از پشت سر هم آمدن این تصاویر است که جنبش و زندگی دوباره خلق می‌شود.

یك نمونهٔ استفاده از خلق حرکت در نقاشی متحرك دیده می‌شود. (نقاشی متحرك قبل از سینما به وجود آمده است.) به همین ترتیب از رشد گیاهان یا حرکت کریستالها می‌توان فیلمبرداری کرد.

کاربرد دیگر این مورد، جان‌بخشی به پیکرهای ایستاست. فیلم «رزمناو پوتمکین» نمونهٔ خوبی از این کاربرد را نشان می‌دهد. در این فیلم سه‌شیرسنگی در حالات مختلف خوابیده، نشسته و بلند شده وجود دارند و قرار دادن سه نما از این شیرها در کنار هم، تماشاگر را دچار این توهّم می‌کند که شیر خفته بر اثر صدای توپ بیدار شده است.

مورد استفادهٔ دیگر، دگرگونی لحظه‌ای است که با جانشین کردن انسان یا شیء صورت می‌گیرد. نظیر تروکاژی که انسانی را تبدیل به انسان دیگری می‌کند (اوّلین فیلم ملی‌یس که او طیّ آن بر حسب تصادف به تروکاژ غیب کردن پی برد).

خلق برخی از افه‌ها، که ایجاد آنها در واقعیت ممکن نیست، نیز توسط مونتاژ صورت می‌گیرد، نظیر جراحات ناگهانی و شدید (پاره شدن چشم در «پوتمکین»، گلوله‌ای در وسط سینه در «کانال»، تیری که به گردن می‌خورد در «سریر خون» اثر کوروساوا). این افه‌ها با توقف دوربین، ایجاد زخم و فیلمبرداری مجدّد صورت می‌گیرد.

۲. **خلق ریتم**: نباید این واژه را با خلق حرکت یکی دانست.

حرکت جان‌بخشی، جابجایی و نمایش تداوم زمانی یا مکانی در داخل کادر است، اما ریتم از توالی نماها بر اساس نسبت طولی آنها به دست می‌آید. (برای تماشاگر تأثیر زمانی به وجود می‌آورد، هم توسط مدت زمان حقیقی نما و هم توسط محتوای دراماتیکی.) و اندازهٔ نما باعث یك ضربهٔ روانی می‌شود. هر قدر نما درشت‌تر باشد این ضربه شدیدتر است. بنابراین، ریتم هم با وضعیت طولی (متریك) و هم با وضعیت پلاستیك نما سروکار دارد. مشخص است که ریتم فیلمی که بیشتر نماهای کوتاه‌مدت یا نماهای درشت داشته باشد نسبت به فیلمهای دیگر که نماهای بلند مدت یا نماهای دور دارد تندتر است. عبور از یك حرکت پان خیلی سریع به یك نمای درشت ثابت (در فیلم «راه زندگی» اثر نیکلای اِك ـ ۱۹۳۱) یا از نمای افسری که چهار نعل می‌تازد به نمای یك چهرهٔ ثابت (در فیلم «کوههای طلا» اثر یوتکدویچ ـ ۱۹۳۱) ریتمی بسیار تکان دهنده را به وجود می‌آورد. فیلم «پاسیفیك ۲۳۱» اثر ژان میتری نمونهٔ درخشانی از ایجاد ریتم توسط مونتاژ را ارائه می‌دهد.

۳. **خلق اندیشه**: مهمترین نقش مونتاژ است، لااقل وقتی که هدف بیانی داشته باشد نه هدف داستانی. کاربرد آن به این صورت است که عناصر پراکنده‌ای را (از انبوه واقعیت گرفته شده) جمع می‌کند و با برخورد و رویارویی آنها با یکدیگر یك مفهوم تازه به وجود می‌آورد.

پودوفکین می‌گوید: «اگر از دید دوربین به حرکات انسانی یا منظره نگاه کنیم، درست مانند بیننده‌ای هستیم که بی تفاوت به اطراف خود می‌نگرد. دراین صورت، تنها وظیفهٔ دوربین ضبطِ صرفاً تکنیکی تصاویر است. باید دقت کرد و چیزهایی را دید که از نظر دیگران قابل رؤیت نیستند. نه تنها باید نگاه کرد، بلکه باید امتحان کرد، باید دید، دریافت کرد، یادگرفت و فهمید. از این طریق (نگریستن) است که فرآیندهای مونتاژ کمك مؤثری برای سینما هستند... بنابراین، مونتاژ جدا از این اندیشه نیست. زیرا تجزیه و تحلیل می‌کند، نقد می‌کند، وحدت و کلیّت می‌بخشد... مونتاژ یك روش جدید است که توسط هنر هفتم کشف و پرورش داده شده است.»

آیزنشتین می‌گوید: «قطعه‌های «الف» و «ب» که هر دو از بین عناصر یك موضوع آشکار برداشته شده‌اند، یك تصویر ذهنی ایجاد می‌کند که متضمّن کلّی محتوای موضوع اصلی با منتهای وضوح است. برای بیان دقیقتر، مسأله به این صورت مطرح می‌شود که: نماد

«الف» و نماد «ب» باید چنان از میان عوامل ممکن یك موضوع انتخاب شود که مجاورت آن عناصر (عناصر منتخب و نه هیچ عنصر دیگری) کاملترین تصویر ذهنی از موضوع را در ادراك و احساسات تماشاگر به وجود آورد.»

یوریس ایونس مستندساز معروف هلندی در فیلم «زمین نو- ۱۹۳۴» در لابلای صحنه‌هایی از نابودی غلّه (گندمهای سوزانده شده یا به دریا ریخته شده) که در دوران بحران سرمایه‌داری در ۱۹۳۰ رخ داد، تصویر تکان دهندهٔ یك کودك با چهرهٔ لاغر و چشمان غمگین را قرار داده است. در اینجا مونتاژ نقش اساسی دارد، زیرا دو واقعه را به هم ارتباط مستقیم می‌دهد. اما شاید این رابطهٔ علّت و معلولی برای تماشاگر کم اطلاع قابل فهم نباشد. هدف اصلی ایونس از این مونتاژ، رسیدن به نوعی اندیشه بود. شخصیت فاسد و غیرانسانی مسئول این بی توجهی، هم باعث از بین رفتن ثروت هنگفتی می‌شود و هم سبب فقر بسیاری از انسانها می‌گردد.

بلابالاش در مورد نقش مونتاژ در خلق اندیشه گفته است: «کارگردان تنها از واقعیت فیلمبرداری می‌کند، امّا در عین حال از آن یك مفهوم مشخص جدا می‌کند. تصاویرش واقعی است، امّا مونتاژ به آنها حس می‌دهد... مونتاژ واقعیت را ارائه نمی‌دهد بلکه حقیقت یا دروغ را نشان می‌دهد.»

فراموش نکنیم که مونتاژ خالق مکان (مانند جغرافیای خلّاق از کولشوف) و زمان سینمایی است.

سبکهای مونتاژی

از جمله کسانی که در این زمینه فعالیت داشتند می‌توان از تیموچنکو، بالاش، پودوفکین، آیزنشتین، آرنهایم، روتا، می و اسپاتیس‌وود نام برد. در اینجا دیدگاههای بلاش، پودوفکین و آیزنشتین رابررسی می‌کنیم.

بالاش سبکهای مونتاژی را به صورت زیر تقسیم‌بندی کرده است:

۱ـ مونتاژ ایدئولوژیك (مونتاژ اندیشه پردازانه) که باعث خلق اندیشه می‌شود؛

۲ـ مونتاژ استعاری (مانند نماهای دستگاهها و چهرهٔ ملوانان در «پوتمکین»)؛

۳ـ مونتاژ شاعرانه (مانند شکستن یخها در فیلم «مادر»)؛

۴ـ مونتاژ تمثیلی (مانند نماهای دریا در «شب سن سیلوستر ـ۱۹۲۳» ساختهٔ لوپرپیك)؛

۵ـ مونتاژ روشنفکرانه (مانند مجسمه‌ای که در فیلم «اکتبر» بر روی پایه‌های خود برمی‌گردد)؛

۶ـ مونتاژ ریتمیك (موسیقایی و تزئینی) مانند فیلمهای موزیکال؛

۷ـ مونتاژ صریح (مخالفت شکلهای بصری ـ مانند فیلمهای تجربی)؛

۸ـ مونتاژ ذهنی (دوربین به صورت اوّل شخص).

پودوفکین فهرست مشخصتر و دقیقتری را ارائه داده است:

۱ـ مونتاژ آنتی تز (تضادمند) مانند یك مغازه‌دار ثروتمند و یك گدا؛

۲ـ مونتاژ موازی (اعتصاب کنندگان ـ یخها در فیلم «مادر»)؛

۳ـ مونتاژ قیاسی یا تشابهی (استعارهٔ سلّاخ‌خانه‌ها در فیلم «اعتصاب»)؛

۴ـ مونتاژ همزمانی (نجات در آخرین لحظه در فیلم «تعصب»)؛

۵ـ مونتاژ لایت موتیف یا تکرار مضمون (نمای زن در مقابل گهواره در فیلم «تعصب»).

اما آیزنشتین بهترین تقسیم‌بندی را از مونتاژ ارائه داده است که نسبت به بقیه کاملتر و در عین حال پیچیده‌تر است:

۱ـ مونتاژ متریك یا مونتاژ طولی (که محرّك فیزیکی اوّلیه نیز گفته می‌شود و قابل مقایسه با میزان موسیقایی است. ساختار آن وابسته به طول نماست.) مانند رقص لزگی در فیلم «اکتبر»؛

۲ـ مونتاژ ریتمیك (یا «محرّك عاطفی اوّلیه» که بر اساس طول نماها و حرکت داخل نماهاست.) مانند سکانس پلکان «اودسا» که از چکمه‌های سربازان تزاری شروع می‌شود (ریتم ضربه‌زنندهٔ نماهای چکمه‌ها که از پلکان پایین می‌آیند). بعد از آن، نمای مردم که پایین می‌آیند یا کالسکهٔ بچه که پایین می‌آید؛

۳. مونتاژ تونال (یا آهنگ حرکت عاطفی بر اساس

طنین تأثرآور نما) مانند سوگواری برای ملوان کشته شده در «اودسا»؛

۴. مونتاژ هارمونیك (یا تأثیر چند صدایی) مانند سکانس راهپیمایی نمازگزاران در فیلم «خط مشی عمومی»؛

۵. مونتاژ روشنفکرانه: مانند سکانس ماسك خدایان در فیلم «اکتبر».

انواع مونتاژها را می توان به ۳ دستهٔ اصلی تقسیم کرد:

۱. **مونتاژ ریتمیك**: این شکل مونتاژ، رکن اصلی، اساسی و تکنیکی از مونتاژی است که تعریف و تحلیل دقیق آن مشکلتر از دیگر مونتاژهاست. مونتاژ ریتمیك در ابتدا یك وجه متریك دارد که مربوط به طول نماهاست و توسط مقدار توجه روانی که محتوای آنها دارد مشخص می شود.

در آغاز یك نما به تماشاگر معرفی می شود. سپس یك اشاره، یك کلمه یا حرکت در نما بیشترین نقطهٔ توجه را جلب می کند. این نقطهٔ توجه (یا مرکز توجه) هم به نما معنا می بخشد و هم به آن روند دراماتیك می دهد. سپس در پایان نما این اوج توجه فروکش می کند. اگر نما ادامه پیدا کند کسالت آور می شود. امّا اگر نما درست در لحظه‌ای قطع شود که توجه فروکش می کند- در شروع نمای بعد توجه اوج می گیرد- توجه انسان همواره در حالت اضطراب و انتظار باقی می ماند. می گوییم که این نوع فیلم ریتم دارد- ریتم سینمایی. توجه شود که این ریتم نه تنها از ارتباط زمانی بین نماها به‌وجود نمی آید، بلکه از برخورد بین زمان هر نما و تغییرات مرکز توجه که ریتم برمی انگیزاند پدید می آید. بنابراین، ریتم به‌وجود آمده یك ریتم زمانی انتزاعی نیست (وابسته به زمان نیست)، بلکه ریتم نقطهٔ توجه است. به زبان ساده، تماشاگر در موقع دیدن فیلم قادر نیست زمان هر نما را حدس بزند و ارتباط زمانی بین نماها را بفهمد. این کار تنها در موقع مونتاژ است که مشخص می شود. بینندهٔ فیلم به آن چیزی چشم می دوزد که در داخل نما می گذرد. بنابراین، لزوم یك تناسب منطقی بین ریتم (حرکت یك نما، حرکت بین چند نما) و حرکت در داخل نما حس می شود تا فیلم به یك مونتاژ ریتمیك مناسب برسد.

الف: به این ترتیب، در نماهای طولانی یك ریتم کندی وجود دارد که ایجاد بی حالی و خستگی می کند، مانند برخی سکانسهای فیلم «سرخپوست» (از فرناندز)، کسالت و دلتنگی (تعطیلات آقای هولو)، عدم قدرت در مقابل یك سرنوشت کورکورانه در فیلم «حرص»(از اشتروهایم)، تنهایی ناامید کننده در مقابل ارتباط با دیگر آدمها («جاده» از فلینی، «حادثه» و «کسوف» از آنتونیونی).

ب: به عکس، در فیلمی که بیشتر نماهای کوتاه یا خیلی کوتاه داشته باشد، یك ریتم سریع، عصبی، دینامیك و تراژیك به‌وجود می آید، مانند حالت خشم (در«رزمناو پوتمکین» - جایی که نماهای کوتاه از چهره‌های خشمگین و مشتهای گره کرده نشان داده می شوند)، یا سرعت (نماهای خیلی کوتاه از سُم اسبان در حال چهارنعل در «آرسنان»)، خشونت مرگ‌آور (شلیك یك مسلسل در «اکتبر»، انداختن بمب در «بازیهای ممنوع» از رنه‌کلمان)، جنون کشنده (خودکشی در «شبحی که برنمی گردد»).

ج: اگر نماها به‌تدریج کوتاه و کوتاهتر شوند، ایجاد یك ریتم مونتاژ شتابی می کند که در نتیجه یك تنش افزایش نزدیك شدن به گرهٔ دراماتیك و همچنین اضطراب به‌وجود می آورد، مانند سکانس آخر «تعصب». در بخشی از داستان که در قرن بیستم می گذرد، از طرفی مردی را به پای طناب دار می برند که بی گناه است و از طرف دیگر، زنِ آن مرد عفونامهٔ مرد را که از فرماندار گرفته است، به زندان می برد که به نجات در آخرین لحظه می انجامد.

د: امروزه بیشتر فیلمها هر دو یا سه حالت ریتم را دارند. اما حالات دیگری نیز وجود دارد، مانند تداخل چند نمای کوتاه در یك ریتم کُند یا حتی تند که باعث تعجب و شگفتی می‌شود. در صحنه‌ای از فیلم «راه‌زندگی» به دنبال نماهای چرخشی (پان) که سرگیجهٔ رقاصان مرد از شدت رقص را نشان می دهد، ناگهان نمای درشتی از یك هفت‌تیر نشان داده می شود که به طرف ضدانقلابیون نشان رفته است. این نمای کوتاه ایجاد شوك می کند.

هـ: اگر یك نمای خیلی کوتاه ایجاد شوك کند، یك

نمای نسبتاً بلند (که به‌طور ناگهانی و بدون ارتباط با موضوع مطرح شود) حسّ انتظار و اضطراب در بیننده خلق می‌کند یا حتی علامت سؤال. در فیلم «کُنتسی با پای برهنه» در اوّلین صحنه‌ها، یك نمای بلند از رانندهٔ ماشین که ارتباطی به روند داستان ندارد، مطرح می‌شود و بعداً مشخص می‌شود تأکید براین دارد که این راننده نقشی در روند فیلم خواهد داشت (و معشوق کنتس می‌شود).

مونتاژ ریتمیك به دو عامل وابسته است:

۱ـ از نظر طول نما (که قبلاً ذکر شد)، ۲ـ از نظر ترکیبات پلاستیکی نما.

عامل دوم به چند چیز بستگی دارد:

۱ـ اندازهٔ نما: قرار گرفتن یك سری از نماهای درشت باعث تنش دراماتیکی می‌شود (مصائب ژاندارك). و قرار گرفتن یك سری نماهای دور باعث انتظارِ اضطراب‌آور می‌شود (الکساندر نوسکی).

۲ـ حرکت داخل نما: نقشی در بیان ریتمیك مونتاژ دارد. (سکانس معروف حفّاری در «داستان لوئیزیانا»)

۳ـ ترکیب‌بندی داخل نما: ایجاد ریتم می‌کند (الکساندر نوسکی ـ ایوان مخوف ـ زنده‌باد مکزیك).

در «الکساندرنوسکی» خطوط آرام برای روسها، خطوط درهم شکسته برای تتونها، در «ایوان مخوف» خطوط تزئینی برای صحنهٔ ضیافت و در «زنده‌باد مکزیك» ترکیبات مثلثی شکل در زمینهٔ آسمان وسیع. علاوه بر اینها، موسیقی نیز در خلق ریتم پلاستیك مؤثر است.

۲ـ مونتاژ ایدئولوژیك: این نوع مونتاژ قصد دارد از برخورد نماها یك نقطهٔ دید یا یك حس یا یك اندیشه در ذهن تماشاگر ایجاد کند. به مفهوم دیگر، مونتاژ نقش روشنفکرانه‌ای در خلق ارتباط بین حوادث، اشیا یا شخصیتها دارد. تمام این ارتباطها را می‌توان به پنج نوع اصلی تقسیم کرد:

الف ـ زمان: در فیلم «معجزه در میلان»، توتو وارد یك یتیمخانه می‌شود. سپس صحنه دیزالو می‌شود. در صحنهٔ بعدی توتو بعد از ده سال خارج می‌شود.

ب ـ مکان: نماهای به‌تدریج درشت از پنجره اتاقی که کین در حال احتضار است یا نماهای مختلفی که ابعاد یك بنای تاریخی را نشان می‌دهد («برج» از کِلِر)

ج ـ انگیزه: «رودریك» در حال نقاشی سرش را بلند می‌کند و گوش تیز می‌کند، سپس زنگِ در شنیده می‌شود که تکان می‌خورد («سقوط خانهٔ آشر» از اپستاین).

د ـ نتیجه: توپهای پوتمکین شلیك می‌کنند، کاخ فرماندار اودسا تخریب، و پر از دود می‌شود.

هـ ـ موازی: این نوع ارتباط بیش از دیگر حالات به مونتاژ ایدئولوژیك نزدیك است. مقایسهٔ نماها بر اساس یك ارتباط مادّی نیست که مستقیماً قابل توضیح باشد، بلکه ارتباط در ذهن تماشاگر به‌وجود می‌آید. همچنین این پیوند می‌تواند از طرف تماشاگر رد شود. بستگی به کارگردان دارد تا این پیوند را برای بینندهٔ فیلم به اندازهٔ کافی متقاعد کننده بسازد.

موازی بودن نماها می‌تواند به صورت مقایسه‌ای باشد (کارگردان تیرباران شده، حیوانات سلاخی شده در فیلم «اعتصاب»)؛ یا بر اساس تضاد باشد (گندم ریخته شده در دریا، کودك گرسنه در «زمین نو»)در فیلم «یکشنبه سیاه» ساختهٔ ویسکوفسکی (۱۹۲۵)، از این مونتاژ استفاده درخشانی شده است. دو صحنه به‌طور موازی تعقیب شده است: بازی بیلیارد تزار و تظاهرات مردم که به این صورت مونتاژ شده است:

ـ تزار یك توپ را هدف می‌گیرد؛

ـ یك سرباز یك تظاهرکننده را هدف می‌گیرد؛

ـ تزار با چوب بیلیارد به توپ ضربه می‌زند؛

ـ سرباز شلیك می‌کند؛

ـ توپ در حفره می‌افتد؛

ـ تظاهر کننده بر زمین می‌افتد.

همین شکل مونتاژ در فیلم «کوهستانهای طلا» (یوتکه‌ویچ ـ ۱۹۳۱) در دو صحنهٔ تظاهرات کارگری در شهر سن‌پترزبورگ و هیأت نمایندگی کارگران که برای امضای کاغذ مطالبهٔ حقوق کارگران خود از سرپرستشان به باکو آمده‌اند، کار شده است:

ـ کارگران در مقابل مدیر کارخانه؛

ـ تظاهر کنندگان در مقابل ادارهٔ پلیس؛

ـ مدیر قلم به دست می‌گیرد؛

ـ رئیس پلیس دست خود را بالا می‌برد تا دستور

تیراندازی بدهد؛
ـ یك قطره مرکّب روی کاغذ مطالبهٔ حقوق می افتد؛
ـ دست رئیس پلیس پایین می افتد، شلیك، یك تظاهرکننده بر خاك می افتد؛
ـ یك قطرهٔ دیگر مرکّب روی کاغذ می افتد. (دومین قطرهٔ مرکّب نمادی از قطرهٔ خون است.)

۳ـ مونتاژ روایتی: نقش مونتاژ روایتی بیان یك ماجرا یا ارائهٔ یك سری حوادث است. بیشتر از آنکه ارتباط نمایه‌نما باشد، صحنه به صحنه و سکانس به سکانس است.

چهار نوع مونتاژ روایتی وجود دارد:

۱ـ مونتاژ خطی: این نوع مونتاژ ساده‌ترین و معمولیترین شکل آن است. یك ماجرا در صحنه‌های مختلف بر اساس یك نظم منطقی و ترتیب زمانی دنبال می شود، مانند اغلب فیلمهای داستانی.

۲ـ مونتاژ معکوس: در این نوع مونتاژ، ترتیب زمانی به دلیل ارائهٔ زمانی که کاملاً ذهنی است، به هم می خورد. مثلاً اگر بخواهیم از زمان حال به گذشته برویم و دوباره به زمان حال برگردیم، مانند فیلمهای «روز طلوع می کند» (کارِنه)، «جنایت آقای لانژ» (رِنوار).

۳ـ مونتاژ تناوبی: مونتاژی است که بر اساس موازی بودن دو یا چند ماجرا قرار دارد که همزمان اتفاق می افتد و معمولاً در پایان فیلم به هم می رسد، مانند فیلمهای از نوع تعقیب و گریز، سکانس اپیزود جدید «تعصب». یکی از بهترین نمونه‌های آن در فیلم «خط مشی عمومی» از آیزنشتین پیاده شده است. او خود سکانس راهپیمایی نمازگزاران را در کتاب مفهوم فیلم از نظر ساختار خطوط دراماتیکی و پلاستیکی تجزیه و تحلیل کرده است:

۱ـ خطوط نیروی حرارت، که از هر نما به نمای بعد رو به تزاید است؛
۲ـ خط نیروی نماهای درشت، شدت پلاستیکی را افزایش می دهد؛
۳ـ خط نیروی وجد و جذبه که از طریق محتوای دراماتیکی نماهای درشت نشان داده شده است؛
۴ـ خط نیروی صدای زنان (از طریق چهره‌های خوانندگان زن)؛
۵ـ خط نیروی صدای مردان (از طریق چهره‌های خوانندگان مرد)؛
۶ـ خط نیروی کسانی که زیر شمایلهایی که رد می شوند، زانو زده‌اند. این جریان متقابل به جریان متقابل بزرگتری که در تم اوّلیه تداخل کرده بود، حرکت می بخشد: جریانی از حمل کنندگان شمایلها، صلیبها و عَلَمها؛
۷ـ خط نیروی کسانی که سجده می کنند، دو جریان را در حرکت کلی سکانس «از آسمان به خاك» پیوند می دهد. نوکهای درخشان صلیبها و عَلَمها که به طرف آسمان است، اشخاص به سجده افتاده و سر خود را به خاك می مالند. . . .

۴ـ مونتاژ موازی: این مونتاژ، بر اساس موازی بودن دو یا چند ماجرا قرار دارد. منتها تفاوت آن با مونتاژ تناوبی این است که نیازی به وحدت زمانی ندارد و این ماجراها می توانند در زمانهای دور از هم اتفاق بیفتد.

فیلم «تعصب» نمونهٔ درخشان این نوع مونتاژ است که قبلاً به آن اشاره شد.

یا در فیلم «مادر» صحنهٔ تظاهرکنندگان و یخهای شناور.

در فیلم «دختران جوان در اونیفورم» (ساگال ـ ۱۹۳۱)، خانم مدیر یك پانسیون برای صرفه‌جویی بیشتر در غذا به دختران توضیح می دهد که فقر اصل عظمت پروسی است، در حالی که دختران بین خود از غذاهای لذیذی صحبت می کنند که دوست دارند بخورند.

در فیلم «نمك زمین» (بیبرمن)، نماهایی از فریادهای اسپرانزا که در حال زاییدن است با فریادهای رامون (شوهرش) که توسط پلیسها کتك می خورد به تناوب نشان داده شده است.

نتیجه‌گیری: از تمام این بحثها نتیجه می گیریم که سینما هنر مونتاژ است و مونتاژ به وجود آورندهٔ ریتم است.