ویژگی‌های زیباشناختی ـ تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود

آرش معیریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

به طور کلی، همهٔ ویژگی‌های زیباشناختی ـ درونمایه‌ای، تنها زمانی به تحقق می‌پیوندند که تکنیک‌ها و شگردهای فنی این سینما، به گونه‌ای طراحی شوند تا توانایی انتقال این مفاهیم را بیابند. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت، تنها زمانی تکنیک‌ها می‌توانند در ذهنیت داستان‌گرای مخاطبان کلاسیک پذیرفته شوند و قابلیت درک و دریافت پیدا کنند که از حد تکنیک صرف خارج شوند و به بیان معنا و محتوا بپردازند. در چنین شکلی است که تکنیک‌ها، نظام‌مند و منسجم می‌شوند. یک دیزالو، زمانی در فیلم کلاسیک حضوری معقول و موجه پیدا می‌کند که سبب انتقال مؤلفه‌ای داستانی به مخاطب شود و نه تنها نسبت به شکل‌گیری داستان در مخیلهٔ او، بلکه در درک و دریافت هر چه بیش‌تر درونمایه‌های آن مؤثر واقع افتد؛ و آن زمانی است که دیزالو نمایانگر *گذشت زمان*، رجعت به *گذشته*، *انتقال آرام* و *متداوم* و... باشد. مثال یاد شده، بیان می‌دارد که نه تنها هر تکنیک سینمایی در سینمای کلاسیک، کارکردی روایتی دارد و در خدمت داستان‌گویی کلاسیک واقع می‌شود، بلکه می‌تواند از تعدد کارکرد برخوردار باشد؛ یعنی می‌تواند به طور همزمان، چندین درونمایهٔ داستانی را به مخاطب منتقل کند. به

طور مثال دیزالوی که میان دو نما از یک ساختمان صورت می‌گیرد و تغییر تدریجی این بنا را از یک ویرانه به یک ساختمان شیک و مجلل نشان می‌دهد، نه تنها نمایانگر تحول تدریجی مکان و فضاست، بلکه بیانگر گذشت متداوم زمان است و کارکردی روایتی هم دارد که نشان دهندهٔ بهبود اوضاع مالی و شرایط اقتصادی صاحبان آن بناست.

بدین ترتیب می‌توان گفت که نظام تکنیکی سینمای هالیوود، همواره سه نوع کارکرد دارد:

الف ـ کارکرد روایتی

ب ـ کارکرد مکانی

پ ـ کارکرد زمانی

در این ارتباط، هر یک از تکنیک‌ها ممکن است از هر سه نوع کارکرد برخوردار باشند و یا ممکن است فقط یک یا دو نوع از آن‌ها را در محدودهٔ فعالیت خود داشته باشند.

اما اکنون این سؤال پیش می‌آید که شیوه‌ها و عملکردهای تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود، چگونه شکل گرفتند و پدیدار شدند؛ و یا به عبارتی، چه عواملی در پیدایش چنین اصول تکنیکی، نقش داشته و مؤثر واقع شده‌اند؟

با نگرشی اجمالی، به سیر تحولات تاریخی سینمای امریکا، از بدو پیدایش تصویر متحرک در این سرزمین، درمی‌یابیم که این موارد، مهم‌ترین عوامل پیدایش دستور کارهای تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود را تشکیل می‌دهند:

الف. ظهور فیلمسازان خلاق و با استعدادی چون ادوین. س. پُرتر، دیوید وارک گریفیث سبب شد، تا دکوپاژ و تقطیع به گونه‌ای عملی در سینما شکل گیرد.

ب. طولانی‌تر شدن زمان فیلم‌ها و تغییر تعداد نماها، افزایش از یک نما به چند نما و یک حلقه به چند حلقه، خود عاملی شد تا تکنیک‌های متنوعی برای داستانگویی ابداع شوند.

پ. ضرورت حضور ویژگی‌هایی چون داستانگویی، واقع نمایی، رعایت تداوم، ستاره سازی و غیره در سینمای کلاسیک باعث شد تا تکنیک‌ها و فنونی جهت عرضهٔ آن‌ها تدبیر شوند.

ت. ظهور صدا و رنگ در سینما، خود سبب‌ساز شکل‌گیری تکنیک‌های خاصی در زمینهٔ استفاده صحیح‌تر و معقول‌تر از ویژگی‌های صوتی و رنگی در فیلم‌ها شد؛ به نحوی که صدابرداری، صداگذاری، فیلمبرداری، کادربندی، نورپردازی و ... از نظام خاصی برخوردار شدند.

ث. تولید فیلم‌های عظیم و پرخرج، خود تکنیک‌های خاصی را رایج کرد و شگردهای فنی ویژه‌ای را شکل داد.

همهٔ این موارد، به انضمام بسیاری از موارد دیگر، سبب شد تا آنچه را که امروزه ویژگی‌های زیباشناختی ـ تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود می‌خوانیم، شکلی مشخص و منسجم به خود بگیرند و در طول دهه‌ها و ژانرها، همواره رعایت شوند.

با ذکر این مقدمهٔ کوتاه، اکنون به بیان ویژگی‌های زیباشناختی ـ تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود می‌پردازیم و علاوه بر ذکر مورد به مورد آن‌ها، ویژگی‌ها، کارکردها، زمینه‌های تاریخی و روند تحولی هر یک را بازگو می‌کنیم.

الف. نمای معرف

به طور کلی می‌توان گفت که از بدو پیدایش سینما، برای آن که فیلمبرداران بتوانند رویدادها و کنش‌ها را کامل و بی‌عیب و نقص نشان دهند، از نماهای عمومی استفاده کردند. به تدریج وقتی تکنیک‌های تقطیع و دکوپاژ شکل گرفت و تمهیداتی چون درون برش، نما ـ عکس نما و استفاده از فضاهای گوناگون به عنوان شگردهای فضاسازی، وارد کار فیلمسازی شد، نماهای عمومی اولیه، تنها به نمایش کامل رویدادها محدود نشدند و کارکرد مشخص‌تری را که همانا معرفی فضا بود، به خود اختصاص دادند. در چنین شرایطی که فیلمسازان در هر صحنه، با بیش از یک نما سروکار داشتند، جایگاه نمای معرف، درون برش، نما ـ عکس نما و نمای باز معرف را مشخص کردند. در اواسط دههٔ ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ کارکرد نمای معرف آن چنان نزد فیلمسازان عادی شده بود که توانستند جایگاه آن را در درون صحنه به راحتی تغییر دهند. بدین ترتیب، یک فیلم ممکن بود با نمای درشتی از چهرهٔ شخصیت آغاز شود؛ و سپس کمی بعد،

نمای معرف عرضه شود. اما نکته‌ای که می‌باید حتماً بدان اشاره کرد آن است که اگر چنین عملکرد غیرمتعارفی صورت می‌پذیرفت، قبل از اولین نما که نمای درشت از چهرهٔ شخصیت بود، میان نویسی عرضه می‌شد تا به شرح شخصیتی بپردازد که قرار بود به عنوان نخستین عامل ارایه شود. بدین ترتیب نمای معرف، نه به صورت نمای عمومی از فضای رویداد، بلکه از طریق توضیح و توصیف در قالب نوشتار، نمود پیدا می‌کرد و به معرفی می‌پرداخت. طبیعتاً چنین عملکردی (شروع با نمایی درشت از شخصیت) تنها زمانی می‌توانست موجه جلوه کند که اقتضای داستان فیلم، شخصیت‌ها را نسبت به مکان رویداد به عنوان نخستین عامل تأثیرگذار بر تماشاگر معرفی کند. به تأخیر انداختن نمای معرف، می‌توانست انگیزه‌های دیگری هم داشته باشد که یکی از آن‌ها، اقتضای ژانری است. مثلاً نمای متوسطی از قهرمان کابوی که در کنار چادرش نشسته، ممکن است با یک حرکت دوربین به عقب، به نمای عمومی از صحنه مبدل شود که او را در داخل اتاقش نشان دهد. در چنین مواردی، نه تنها شخصیت نسبت به مکانی که در آن حضور دارد زودتر معرفی می‌شود، بلکه به تأخیر افتادن نمای معرف، به شیوه‌ای طنزآمیز، به اقتضای ژانر کمدی توجیه می‌شود.

نخستین مرحلهٔ شکل‌گیری دستور زبان سینمای کلاسیک از طریق استفاده از نماهای عمومی، تحت عنوان نمای معرف شکل گرفت. چنین عملکردی، نه تنها به میزان بیش‌تری سبب خلق توهم واقعیت می‌شد، بلکه تصور هر نوع ابهام و سردرگمی فضایی را از ذهن مخاطب می‌زدود. از طرفی الگوی نمای معرف، به دلیل آن که بلافاصله منجر می‌شد به نمایش جزییات صحنهٔ معرفی شده، از کارکردی تداومی نیز برخوردار می‌بود، چرا که وجوه اشتراکی میان نماهای بعدی با نمای معرف، به میزان قابل توجهی منجر به ایجاد حس تداوم در تصاویر می‌شد. نمای معرف، به دلیل آن که به معرفی و عرضهٔ کامل و بی‌عیب و نقص شخصیت‌ها می‌پرداخت، مهم‌ترین عامل ایجاد حس همذات‌پنداری در مخاطب می‌شد؛ چرا که بیننده زمانی می‌تواند با کسی که در برابرش حضور یافته احساس همدلی کند که به طور کامل او را دیده باشد و از تمام ویژگی‌های شخصیتی‌اش مطلع باشد. تکنیک استفاده از نمای معرف، نه تنها به گونه‌ای آنی به معرفی مکان رویداد، زمان رویداد و شخصیت‌های موجود در آن می‌پردازد، بلکه افق انتظارات بیننده را گسترش می‌دهد و سبب ایجاد انتظار و توقعی در او می‌شود که تمایلش را به دیدن نماهای جزیی‌تر از صحنهٔ معرفی شده برانگیزد؛ و این همان کاری است که فیلمساز کلاسیک برای پاسخ دادن به نیاز درونی مخاطب، پس از ارایهٔ نمای معرف انجام می‌دهد. پس از ارایهٔ یک نمای معرف، انتظار می‌رود که روایت، بیننده را به میان رویداد ببرد تا او بتواند اهداف و اعمال شخصیت‌ها را از نزدیک ببیند و در کردارشان با آن‌ها شریک باشد. این همان روندی است که پس از چندی، فیلم کلاسیک آن را در پیش می‌گیرد. چنین پاسخ دهی به درخواست ذهنی مخاطب، نه تنها حسی از تداوم را در او تقویت می‌کند، بلکه او را برمی‌انگیزد تا روند چنین پرسش و پاسخی را با شوق بیش‌تری ادامه دهد.

در نهایت آن که، نمای معرف می‌تواند تجسم دیدگاه شخصیتی باشد که قدرت و توانایی فراوانی در نظارت همه جانبه به آن چیزی داشته باشد که در برابرش می‌گذرد؛ و خارج از حوزهٔ دیدش، هیچ چیز مهم دیگری اتفاق نمی‌افتد. شخصیتی ماورایی و فراطبیعی که برخلاف خصلت انسانی، ادراک تدریجی و ترتیبی وقایع و رخدادها، یعنی ویژگی ماهیت جسم‌پذیر انسانی را ندارد و می‌تواند به نحوی آنی، در یک لحظه، از ترکیبات کلی همهٔ اجزایی که در مکانی حضور دارند، مطلع شود و آن‌ها را بی‌کم و کاست ارایه دهد. چنین قابلیتی تنها می‌تواند به روایت‌گری تعلق داشته باشد که دانای مطلق است و آن کسی نیست جز روایت دانای کل کلاسیک.

براساس چنین بینشی است که بیان تدریجی اطلاعات داستانی به گونه‌ای که پیش‌تر به آن اشاره کردیم (مثل شروع صحنه با یک نمای بسته و به تأخیر افتادن نمای معرف عمومی) در سینمای کلاسیک کاربرد به مراتب کمتری دارد و جز در مواردی محدود که به آن اشاره شد، کمتر دیده می‌شوند.

ب. نمای باز معرف

ماهیت اصلی به کارگیری نمای باز معرف را تکرار و تأکید تشکیل می‌دهد که از مهم‌ترین ویژگی‌های زیباشناختی ـ درونمایه‌ای فیلم‌های هالیوود است. نمای باز معرف که به لحاظ اندازهٔ کادر، در همانندی کامل با نمای معرف است، نه تنها به واسطهٔ تکمیل جریان کنشی که با نمای معرف آغاز شده است، به کار می‌رود، بلکه سعی دارد تا از طریق نمایش مجرد فضای تعریف شده، موقعیت شخصیت‌ها، وضعیت ارتباط مکانی آن‌ها با یکدیگر و فضای ارایه شده را تثبیت و تأکید کند. به عبارت ساده‌تر، نمای باز معرف در ادامهٔ نمای معرف است که پس از نماهای متوسط و بسته به واسطهٔ آماده سازی بیننده، جهت ارایهٔ کنشی جدید یا ماجرایی جدید و یا پایان دادن به کنش قبل به کار می‌رود.

از طرفی آنچه انگیزهٔ کاربرد نمای باز معرف را کامل می‌کند، اشاره‌ای است مجدد به شخصیت داستان‌گویی به نام دانای کل که ممکن است به واسطهٔ نماهای تقطیع شده، ماهیت روایتی‌اش فراموش شده باشد. چنین کارکردی از نمای باز معرف، سبب می‌شود تا با تأکید بر روایت دانای کل، چگونگی ارایهٔ کنش‌های آتی از طریق این روایت معقول و منطقی جلوه کند. به عبارت ساده‌تر، روایت دانای کلی که از طریق نمای باز معرف، بر حضور و وجودش تأکید شده است تبدیل به عاملی می‌شود تا ادامهٔ روند عملکرد روایت‌گر دانای کل، نزد مخاطب حضوری موجه و منطقی داشته باشد و بلافاصله با دیدن نمای باز معرف، این انتظار در مخاطب شکل گیرد که روایت‌گر دانای کلاسیک یا قصد آن دارد تا به واسطهٔ دانایی فراطبیعی خود، به کنشی بپردازد که در همان محل در شرف رخداد است؛ و یا این که قصد دارد به واسطهٔ حضور همه جانبهٔ خود، به مکان دیگری که از کنشی در شرف رخداد برخوردار است، نقل مکان کند. وقتی چنین ذهنیتی در مخاطب شکل گرفته باشد، عینیت یافتن هر یک از اشکال فوق به وسیلهٔ روایت، معقول، منطقی و مطالبه شده جلوه می‌کند.

به طور کلی، هرگاه شخصیت‌ها موقعیت خود را در یک مکانِ معرفی شده تغییر دهند، برای رفع ابهام و عدم زایش فکری ناخواسته در مخاطب، باید موقعیت جدید شخصیت‌ها از موضع دید وسیع‌تری تعریف شوند که برای مخاطب از قبل آشنا و تعریف شده است. این تنها از طریق تکنیک نمای باز معرف امکان‌پذیر است، زیرا سبب می‌شود تا بیننده احساس گیجی و سردرگمی در مکان را از دست بدهد و به نحوی ملموس، سیر صعودی ماجراها را دنبال کند.

پ. نما ـ عکس نما

نما ـ عکس نما، یکی دیگر از الگوهای تکنیکی سینمای کلاسیک هالیوود است که کارکردهای گوناگونی دارد. قبل از آن که به کارکردهای نما ـ عکس نما بپردازیم لازم است انواع آن را در سینما برشماریم.

نما ـ عکس نما، الگویی است دکوپاژی که نه تنها از طریق دوربین ثبت آن تصاویر، بلکه بااستفاده از تدوین پیوند زنندهٔ نماهای آن نمود می‌یابد. بدین ترتیب می‌توان گفت که همچون نمای معرف، قابلیت آن را دارد که در فرایند تدوین تغییر ماهیت دهد و شکلی دیگر پیدا کند؛ چنان که این مسأله در مورد نمای معرف با به تأخیر انداختن آن در سلسله مراتب نماهای فیلم ملموس می‌شود. بر همین اساس می‌توان گفت نما ـ عکس نما، فرایندی است دکوپاژی و تدوینی که به شکلی عام، شامل هر گروه دوتایی از سوژه‌ها می‌شود و به بیان تأثیر متقابل و رابطهٔ مستقیم و رودرروی آن‌ها می‌پردازد. در چنین روندی است که کنش‌ها و واکنش‌ها ارایه می‌شود و کنش داستانی پیش می‌رود. مطابق با چنین تعریفی، دو نوع الگو برای تکنیک نما ـ عکس نما تعریف می‌شود:

الگوی اول به گونه‌ای است که دوربین میان دو گروه یا دو شخصیت قرار می‌گیرد و به طور متوالی نماهایی از دو طرف عرضه می‌دارد که به آن نما ـ عکس نمای داخلی می‌گویند. در چنین شیوه‌ای، دوربین تجسم ملموس روایت‌گری انسانی است که میان موضوع‌ها قرار می‌گیرد و با چرخش سر و تعقیب از طریق نگاه، به طور متوالی هر یک از موضوع‌ها را به صورت انفرادی نظاره می‌کند. چنین الگویی، به دلیل آن‌که تطابق بی‌همتایی با رفتار فیزیکی بدن آدمی به هنگام تماشای موضوع‌هایی دارد که در دو طرف او

واقع شده‌اند، عملکردی بسیار نادیدنی و در عین حال روان و قابل قبول پیدا می‌کند. همان گونه که چشم آدمی به هنگام انتقال از موضوعی به موضوع دیگر، به طور ناخودآگاه، با پلک زدن از مشاهدهٔ تمام آنچه که به سرعت از مقابل دیدگانش می‌گذرد، صرف نظر می‌کند؛ برش از نما به نمای عکس و بالعکس نیز در تشابه ملموس با فرایند پلک زدن قرار گرفته و نادیدنی به نظر می‌آید. ضمن آن که این الگو حسی از تقابل، رویارویی و جدا افتادگی را به شخصیت‌ها و موضوع‌های درون قاب نسبت می‌دهد.

الگوی دوم، نما ـ عکس نماهای خارجی نامیده می‌شود که در چنین شیوه‌ای، دوربین کلاسیک در منطقه‌ای خارج از حد فاصل میان دو موضوع قرار می‌گیرد و به طور متوالی در هر تصویر، آن‌ها را به گونه‌ای ارایه می‌دهد که موضوع مقابل، مرکزیت اصلی قاب بندی کلاسیک را تشکیل می‌دهد و بخشی از موضوع دوم که پشت به دوربین دارد، ناحیه‌ای کناری از قاب کلاسیک را به خود اختصاص می‌دهد. طبیعتاً در چنین شیوه‌ای، هر دو موضوع به طور همزمان در قاب حضور دارند، با این تفاوت که به واسطهٔ نوع قاب بندی، یکی بر دیگری ترجیح داده شده است. آنچه که سبب تمایز این الگو با الگوی قبلی می‌شود، تأکید بر ارتباطی است که به نحوی منحصر به فرد و مطلق، تنها به این دو موضوع اختصاص می‌یابد. چرا که در این شیوه، نیروی بصری ناشی از خطوطِ فرضی نگاه‌ها، به عنوان مهم‌ترین عامل ارتباط ساز، متقابلاً در جایی متمرکز می‌شود که چشمان موضوع دیگر در آن ناحیه از تصویر قرار داده شده است. بدین ترتیب خط نگاه موضوع‌ها، آن چنان با یکدیگر پیوند می‌خورند و در انطباق دقیق نسبت به یکدیگر واقع می‌شوند که به لحاظ بصری، ارتباط کامل و منسجمی را خلق می‌کنند که تنها به آن دو اختصاص می‌یابد در حالی که در شیوهٔ اول، انرژی حاصله از خطوط فرضی منطبق با جهت نگاه‌ها، به دلیل آن‌که هر تصویر فقط یکی از موضوع‌ها را در بر می‌گیرد، در ناحیه‌ای خارج از قاب متمرکز می‌شود و می‌تواند موکد ارتباطی باشد که هم موضوع دیگر و هم دوربین به عنوان ناظر انسانی و چشم مخاطب در آن شریک‌اند. مطابق با چنین نظریه‌ای می‌توان گفت که هرگاه روایت کلاسیک قصد آن داشته باشد تا تأثیر عملکرد موضوع را علاوه بر موضوع مقابلِ آن‌ها، بر مخاطب نیز معطوف دارد، از الگوی نما ـ عکس نمای داخلی استفاده می‌کند و هرگاه بخواهد تا تأثیر رفتارها دقیقاً بر موضوع دیگر متمرکز شود و بیننده در تأثیرپذیری از آن شریک نباشد، از نما ـ عکس نمای خارجی بهره می‌برد.

چنین نظریه‌ای نشان می‌دهد که اگر چه الگوی نما ـ عکس نمای خارجی به واسطهٔ پرش علنی موقعیت مکانی دوربین از پشت یک موضوع به پشت موضوع دیگر ضمن تغییر زاویه‌ای ۱۸۰ درجه و کاملاً غیرمتعارف، بیننده را به سازوکار تکنیکیِ دستگاه فیلمبرداری ارجاع می‌دهد، ولی به دلیل آن که از قدرتی بسیار زیاد در تقویت و تشدید تداوم بصری برخوردار است، عملکرد غیرکلاسیک دوربین فیلمبرداری را از نظر مخاطب پنهان می‌کند و آن را معقول و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. الگوی نما ـ عکس نما، به دلیل از بین بردن فاصلهٔ میان دو موضوع، آن‌ها را به میزان بیش‌تری نسبت به هم وابسته‌تر و پیوسته‌تر نشان می‌دهد و بر پیوند میان آن‌ها تأکید می‌کند.

علاوه بر آن که تکنیک نما ـ عکس نما، در شکل‌دهی کیفیت ارتباط میان موضوع‌ها نقش اساسی و مؤثر دارد، در خلق فضای منسجم و واقع نمای کلاسیک، تأثیری به سزا دارد. اگر یک خطِ فرضی منطبق بر جهت نگاه، در یک نما از الگوی نما ـ عکس نما، می‌تواند اشارهٔ قدرتمندی نسبت به موضوع دیگر داشته باشد، همین خط دید واحد، توانایی آن را دارد تا چنین اشارهٔ منسجمی به فضا داشته باشد؛ به خصوص این که دومین خط دید که در نمای بعدی از موضوع مقابل منتشر می‌شود، می‌تواند فضایی به مراتب منسجم‌تر خلق کند. به عبارت ساده‌تر تکنیک نما ـ عکس نما از چنان ارتباط متداوم و منسجمی برخوردار است که حتی می‌تواند دو فضای کاملاً متفاوت را که هیچ وجه اشتراکی با یکدیگر ندارند، به هم پیوند زند. مطابق با چنین توانایی ارزشمندی از نما ـ عکس نما، این تکنیک به عنوان یکی از مؤثرترین عوامل در نظام فضاسازی سینمای کلاسیک، کاربردی فراوان پیدا می‌کند. فضایی ملموس و منسجم که شدیداً با تعاریف مطلوب فضا در سینمای

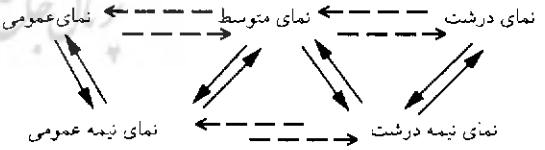
کلاسیک همخوانی و هماهنگی دارد.
از طرفی، تدوین نما ـ عکس نمای داخلی، به نحوی ضمنی، به برش در دیدگاه شخصیت‌های داستان تعبیر می‌شود که هر نمای آن از طریق نقطهٔ دید عینی شخصیت‌ها انگیزش می‌یابد. به طور مثال، در گفت وگویی دو نفره، نمای اول می‌تواند از دیدگاه شخصیت دوم و نمای دوم از دیدگاه شخصیت اول نشأت گرفته باشد. بدین ترتیب وقتی دو نما ـ عکس نمای داخلی، هر نما زاویهٔ دید موضوع دیگر تلقی می‌شود، دیگر این سؤال برای بیننده به وجود نمی‌آید که این‌ها را چه کسی به او نشان می‌دهد؛ چراکه در می‌یابد چنین تصاویری را شخصیت‌های درون فیلم به او نشان می‌دهند. بدین ترتیب فیلم کلاسیک می‌تواند فضاهای خود را در الگوی نما ـ عکس نما به گونه‌ای کاملاً نامحسوس و پنهانی در حدود بصری تماشاگر، آن هم به گونه‌ای کاملاً ناخودآگاه قرار دهد.
آنچه بیش از هر چیز، الگوی نما ـ عکس نما را در نظر مخاطب موجه و منطقی جلوه می‌دهد و عملکرد خودنمای دوربین را، حتی در الگوی خارجی آن نادیدنی می‌سازد، تکرار وضعیت‌ها و موقعیت‌های یکسان دوربین است. ممکن است هر رشته از نماهای کلاسیک، شامل چند وضعیت یکسان از دوربین باشد که در این صورت تکرار نما از همان زاویه و همان فاصله باعث می‌شود که برش‌ها دیده نشوند و توجه مخاطب به محتوای دراماتیک نماها که از نمایی به نمای دیگر تغییر می‌کند، معطوف شود؛ چراکه هر وضعیت جدیدی از دوربین و موقعیت آن، خود برای مخاطب سینمای کلاسیک می‌توانند توجه برانگیزد و خصلتی انحرافی داشته باشد.
تکنیک نما ـ عکس نما، به واسطهٔ توانایی و قابلیتی که در تشدید و تقویت حس همذات‌پنداری و همسان سازی مخاطب با شخصیت‌ها دارد، یکی دیگر از انگیزه‌های گرایش سینمای هالیوود به چنین تکنیکی را فراهم می‌کند. مطابق با چنین خصلتی، هرگاه در تکنیک نما ـ عکس نما، جهت نگاه شخصیت‌ها به حاشیهٔ کناری قاب نزدیک‌تر باشد، از آن‌جاکه چهره شخصیت، در وضعیت و موقعیت نمایشی کامل‌تر و آشکارتری قرار می‌گیرد همذات‌پنداری با او بیش‌تر و تأثیرپذیری از او افزون‌تر می‌شود. به همین دلیل آنچه که به شدت در نظام نما ـ عکس نمای کلاسیک رعایت می‌شود، تطابق دقیق و بی‌عیب و نقص جهت نگاه‌ها و تأکید بر هم اندازه بودنِ نماهایی است که از شخصیت‌ها گرفته می‌شود. چراکه هر گونه پرش محسوس در اندازهٔ نماهایی که به طور متوالی در نما ـ عکس نما به یکدیگر برش می‌خورند، نه تنها سبب ارزش دهی کاملاً آشکار به شخصیت عرضه شده در نمای درشت‌تر می‌شود، بلکه برش در تدوین، ماهیت مکانیکی، قاب دوربین و جایگاه فیزیکی دوربین را که هر بار تغییر می‌کند، آشکار می‌سازد؛ و این چنین عملکردی تمام ویژگی‌های هوشمندانه نما ـ عکس نمای کلاسیک را برهم می‌زند و خصلتی ضد کلاسیک پیدا می‌کند.

ت. نظم انتقالی میان نماها

همان طور که می‌دانیم، قاب آکادمیک به دلیل انطباق ابعادش با حوزهٔ دید چشمان آدمی تأثیرگذارترین قابی است که سبب خلق بیش‌ترین توهم واقع‌گرایی سینمایی در دنیای فیلم می‌شود و به تَبَع آن بیش‌ترین تأثیر را در تشدید حس همذات‌پنداری مخاطب دارد. مطابق با چنین خصلتی از قاب آکادمیک، سینمای کلاسیک تلاش کرد تا اندازهٔ نماهایی را برای تصاویر دنیای فیلم اختیار کند که شدیداً در راستای تشدید حس همذات‌پنداری قاب آکادمیک عمل کند و به سهم خود بیش‌ترین تأثیر را بر مخاطب داشته باشد. همان طور که پیش‌تر ذکر شد، سینمای کلاسیک سینمایی انسان محور است که شخصیت انسانی در آن بیش‌ترین اهمیت را دارد. مطابق با چنین بینشی، گزینش اندازه‌های نما، به شدت تحت تأثیر این گرایش واقع شد و متناسب با اندام انسانی تعریف و تعیین شد. مطابق با طرز تلقی خاص سینمای کلاسیک، قاب آکادمیک تنها در سه اندازهٔ مهم از موضوع انسانی، متعادل‌ترین و پایدارترین ویژگی زیباشناختی تصویر را خلق می‌کند. این سه اندازه که اندازه نماهای اصلی تصاویر کلاسیک را تشکیل می‌دهند، عبارت‌اند از نمای عمومی، نمای متوسط و نمای درشت. دو اندازهٔ فرعی نیز در این سینما به کار برده می‌شود که در

حد فاصلی میان سه اندازهٔ اصلی قرار دارند؛ آن‌ها عبارت‌اند از اندازهٔ نیمه عمومی و اندازهٔ نیمه درشت که از اهمیت کمتری برخوردارند. هر یک از اندازه‌ها که در ارتباط با موضوع انسانی و متناسب با اندام طبیعی آدمی تعریف می‌شوند، بیش‌ترین تأثیر را در ایجاد حس همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌های داستانی فیلم دارند.

از طرفی آنچه در تکمیل کردن توهم واقع‌گرایی تصاویر و حس همذات‌پنداری مخاطب، نقش به سزایی دارد، چگونگی ارتباط نماها با یکدیگر است. به عبارت ساده‌تر، هر نوع انتقال ناآگاهانه از یکی به دیگری، می‌تواند تأثیر به سزایی در برهم زدن واقعیت دنیای فیلم داشته باشد. از این رو، سینمای کلاسیک می‌کوشد تا از طریق به کارگیری نوع خاصی از دکوپاژ، چنان نظم معقولی به انتقال نماها ببخشد که خواسته‌اش به کامل‌ترین شکل ممکن برآورده شود. مطابق با چنین نظام حساب شده‌ای، آنچه با دقت و مهارت انجام می‌شود این است که همواره به هنگام پیوند نماها، انتقال منطقی بین هر اندازه از گروه‌ها (گروه اصلی یا فرعی) صورت پذیرد، به شکلی که همواره هر اندازه از گروه اصلی یا گروه فرعی، به اندازهٔ قبلی و یا بعدی پیوند خورد و هیچ گاه یکی از آن‌ها به دومین اندازهٔ بعد از خود و یا قبل از خود جهش نکند. البته ممکن است هر اندازهٔ اصلی، به اندازهٔ فرعی بعد از خود و یا قبل از خود مرتبط شود که باز هم در این صورت بدون اشکال تلقی می‌شود. نمودار زیر، نظم انتقالی میان نماها را نشان می‌دهد.



چنین نموداری نشان می‌دهد که روایت به تدریج به موضوع‌ها نزدیک و یا به تدریج از آن‌ها دور می‌شود.

به طور کلی چنین عملکردی، متأثر از انگیزه‌های به شدت حساب شده‌ای است که از طرز تفکر هنر کلاسیک ناشی می‌شود و تأثیری مستقیم در جلب و جذب توجه مخاطب به دنیای فیلم دارد.

یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های به کارگیری نظم انتقالی میان نماها، هدایت دید و مرکز توجه آدمی، آن هم به گونه‌ای متداوم و پیوسته است. مطابق قوانین کلاسیک در معماری یونان باستان، همواره لازم است که بناها به گونه‌ای طراحی و ساخته شوند تا سبب هدایت ملایم و یکنواخت دید آدمی از بخشی به بخش دیگر شوند. به طور مثال اگر معبد پارتنون واقع در آکروپلیس آتن را در نظر بگیریم، تندیس قنطروس‌ها [موجوداتی با بدن اسب و سر انسان.ـ م] که بخش بالایی معابد یونانیان را تشکیل می‌دهد، به گونه‌ای طراحی شده‌اند تا پس از هدایت دید چشم آدمی از راس بالایی خود به بخش پایین قاعدهٔ مثلث از طریق سرستون‌ها و ستون‌های عمودی، چشم را به پلکان‌های افقی پایین بنا هدایت کنند. بدین ترتیب حواس، تمرکز و توجه آدمی به گونه‌ای تدریجی از آسمان متوجه معبد و سپس عبادت کنندگان می‌شود و فرایند نزول نیروی الهی و آسمانی خدایان از طریق ویژگی معماری معابد، شامل حال آدمیان می‌شود.

در نمونهٔ بالا، آنچه که در تکمیل هدایت دید چشم آدمی تأثیر به سزایی دارد، ستون‌های بلند معابد است که به عنوان یک واسطه، بخش بالایی معابد را به بخش زیرین پیوند می‌دهد و از پرش ناگهانی و ناخودآگاه چشم آدمی جلوگیری می‌کند.مشابه چنین روندی را در نظام انتقالی میان نماها نیز شاهدیم. چنین عملکردی نه تنها سبب می‌شود تا چشم آدمی به آرامی و ملایمت به بخش اصلی رویداد هدایت شود، بلکه عاملی می‌شود تا بیننده به نحوی ناخودآگاه، بدون آن که معطوف شدن توجهش به کارکرد دوربین و تغییر موقعیت‌های آن، به تدریج و آرام آرام به فضای داستانی وارد و یا از آن خارج شود. چنین کارکردی موجب می‌شود نظام تداومی کلاسیک به شدت تحقق یابد، چراکه مطابق با نحوهٔ کارکرد چنین نظامی در انتقال نماها، نه تنها وجوه مشترک موجود در نماها به واسطهٔ تکرار، موکد می‌شوند، بلکه از خودنمایی هر نوع اختلاف چشم‌گیری در محتوای تصاویر جلوگیری می‌کند و در نهایت، احساس منسجمی از تداوم به کلیت نماهای فیلم می‌بخشد که به واسطهٔ برش در تدوین، دچار پرش شده‌اند. بخش مهمی از

آنچه که در فیلم‌های هیچکاک ایجاد شوک و غافلگیری می‌کند، ناشی از پرش ناگهانی بین نماهاست که وی به نحوی آگاهانه و هوشمندانه از نظام انتقال تدریجی نماها در سینمای کلاسیک عدول می‌کند و می‌کوشد با برهم زدن نظام تداومی مرسوم در نماها، در مخاطب تنش ایجاد کند. در سینمای وسترن اسپاگتی ایتالیا نیز پرش ناگهانی از یک نمای بسیار عمومی، به یک نمای بسیار درشت، نه تنها شوک برانگیز جلوه می‌کند و علناً توانایی غیرقابل انکار تکنیک برش را در سازوکار سینما به رخ بیننده می‌کشد، بلکه تشخیص هویت شخصیت‌ها را برای مخاطب دچار مشکل می‌کند، به نحوی که مخاطب نمی‌تواند دریابد این چهره از آن کدام یک از شخصیت‌هایی است که در نمای قبل حضور داشته‌اند. ایجاد عامدانهٔ چنین اغتشاشی، منجر بدان می‌شود که اساساً موقعیت جغرافیایی شخصیت‌ها گم شود و در مخاطب حس کنجکاوی پدید آید. با چنین نقض غرضِ آشکاری بیننده، لحظاتی را برای یافتن جواب، با بی‌صبری و انتظار سپری کند؛ و همین ویژگی عامل اصلی جذابیت این سینما را فراهم می‌آورد.

توجه به نمونهٔ بالا یکی دیگر از انگیزه‌های رعایت نظم انتقالی نماها را در سینمای کلاسیک هالیوود آشکار می‌سازد و آن خلق فضایی واضح و مشخص است که از هرگونه ابهام و اغتشاشی به دور و باز نمای دنیای واقعی پیرامون است. همان گونه که ذکر شد، پرش ناگهانی در نماهایی که اختلاف اندازهٔ زیادی با یکدیگر دارند، در سینمای وسترن ایتالیا، آفرینندهٔ فضایی مغشوش و مبهم است که موقعیتِ شخصیت‌ها در آن گم و ارتباط حسی مخاطب با آن کم می‌شود. نظیر چنین احساسی، در مواجهه با فیلم‌های موج نوی فرانسه شکل می‌گیرد، با این تفاوت که در این سینما، حتی نماهای هم اندازه و یکسان نیز به یکدیگر برش می‌خورند و ویژگی‌ای خلق می‌شود که نه تنها بیانگر دنیایی است کاملاً ساختگی، بلکه برهم زنندهٔ هر نوع تداومی است که از سر عمد بیننده را متوجه ماهیت تکنیکی سینما می‌کند. چنین پرش چشم‌گیری در واقعیتِ دنیای فیلم، به شدت در سینمای کلاسیک نفی می‌شود چرا که بلافاصله مخاطب را از دنیای فیلم به بیرون پرتاب می‌کند.

وجوه مشترک میان نماهایی که به چنین شکلی در مخاطب ایجاد پرش بصری می‌کنند، آن قدر زیاد است که با وجود آن که از طریق برش به هم پیوند می‌خورند، ولی هرگز مطابق با طرز تلقی کلاسیک، عملکردی مشابه پلک زدن چشم آدمی پیدا نمی‌کنند، چرا که چنین به نظر می‌رسد که بخشی از زمان حد فاصل نماها حذف شده است. وقتی در سینمای کلاسیک نمایی متوسط به نمایی درشت برش می‌خورد، به دلیل آن که تغییر اندازه و تفاوت محتوایی نماها نسبت به یکدیگر مسلم است، بیننده، برش را همسان با پلک زدنی تلقی می‌کند که برای تمرکز بیش‌تر، فضاهای فرعی را نادیده گرفته و به بخش اصلی ماجرا نظر دوخته است.

یکی دیگر از دلایلی که نظام انتقال تدریجی نماها را در سینمای کلاسیک، معقول و منطقی جلوه می‌دهد، انطباق عملکرد این نظام با عملکرد فیزیولوژیکی چشم آدمی به هنگام پلک زدن است. آنچه که سبب ارجحیت نسبی قوهٔ بینایی بر قوهٔ شنوایی می‌شود، گستردگی قوهٔ اختیارِ چشم است در گزینش دیدنی‌ها نسبت به گوش در گزینش شنیدنی‌ها. به عبارت ساده‌تر، چشم آدمی در گزینش آنچه که در برابرش نمود دارد، از چنان اختیار و توانایی‌ای برخوردار است که گوش برخوردار نیست. آنچه دلیل اصلی ذکر این نکته را فراهم می‌آورد آن است که چشم آدمی علی‌رغم برخورداری از چنین توانایی قابل ملاحظه‌ای، از خصلتی برخوردار است که به نحوی ناخودآگاه، بدون دخالت عامل انسانی، به مجموعه تصاویری هر چند متضاد و متناقض که از طریق پلک زدن چشم گزینش می‌شوند ویژگی‌ای می‌بخشد که همان تداوم است. به عبارت ساده‌تر، پس ماند ذهنیِ چشم آدمی سبب می‌شود تا علی‌رغم وقفه و پرشی که هنگام پلک زدن صورت می‌گیرد، چنان تداومی به تصاویر گزینش شده ببخشد که هرگونه پرش آنی را در بزرگ‌نمایی تصویر به انتقالی تدریجی مبدل سازد. بنابراین می‌توان به جرأت ابراز کرد که حتی غیرتداومی‌ترین کارکرد چشم انسان (پلک زدن برای تمرکز بیش‌تر) به واسطهٔ قوهٔ حافظهٔ چشم از چنان تداومی برخوردار است که هر نوع انتقال بصری را با نوعی نظم تدریجی همراه می‌سازد؛ و این مهم‌ترین خصلتی است که در تطابق با تکنیک نظم انتقالی

میان نماها قرار دارد. به طور مثال، وقتی آدمی از طریق پلک زدن، نگاهش را از کلیت فضای یک اتاق، به کتابی روی میز در همان اتاق معطوف می‌دارد، اگر چه یک برش آنی (پلک زدن) دو اندازهٔ بسیار متفاوت از دیدگاه را به هم پیوند می‌دهد ولی قوهٔ حافظهٔ چشم آدمی، تصویر عمومی اتاق را تا مدتی بعد از رویت تصویر درشت کتاب در خود حفظ می‌کند. چنین فرایندی، به گونه‌ای ناخودآگاه، این احساس را به وجود می‌آورد که تصویر عمومی اتاق در حال انتقال تدریجی منظمی به تصویر درشت کتاب است؛ و این می‌تواند در سینمای کلاسیک مشابهتی با انتقال تدریجی نماها از نمای عمومی به نمای درشت داشته باشد.

از طرفی به کارگیری نظم انتقالی اندازهٔ نماها در سینمای کلاسیک، سبب می‌شود تا صحنه‌ها مطابق با کیفیتی تدریجی و نامحسوس آغاز شوند و بدون آن که تمرکز بیننده را به ماهیت کارکرد خود معطوف دارند، او را آرام آرام به درون دنیای خیالی فیلم ببرند تا از نزدیک شاهد رفتار و کردار شخصیت‌ها باشد؛ با آن‌ها همذات‌پنداری کند و در پایان هر صحنه اگر قرار است موضوع دیگری مطرح شود، آرام آرام از هم‌نشینی با آن‌ها کناره‌گیری کند و به فضای دیگر بپردازد؛ و یا اگر قرار است همین شخصیت‌ها آفرینندهٔ موضوع داستانی باشند، به اقتضای شکل روایتی، این ارتباط متداوم و نزدیک با آن‌ها حفظ شود. این که ساختار دکوپاژی کلاسیک در مواجهه با هر صحنه، از نمای عمومی شروع می‌کند و سپس به نمای متوسط و نمای درشت رسیده و دوباره به عقب باز می‌گردد، ناشی از چنین طرز تلقی خاصی از احساس همذات‌پنداری مخاطب با دنیای داستانی فیلم است. این فرایند، ضمن آن که توانایی و مهارت بیانی قابل ملاحظه‌ای به روایت دانای کل کلاسیک می‌بخشد و فضای داستانی را به واضح‌ترین شکل ممکن عرضه می‌دارد، تجسمی است از فعالیت ناظری پنهان که اگر قرار باشد تابه رویدادی در اتاق خانه‌ای نظر بدوزد، پس از رسیدن به خانه، وارد فضای داخلی آن می‌شود، اتاق مورد نظر را می‌یابد و پس از وارد شدن به فضای عمومی اتاق، به بخش کوچکی از آن که محل اصلی کنش است، پنهانی نظر می‌دوزد و پس از اتمام آن، همین مراحل تدریجی را به شکلی معکوس طی می‌کند و از آن دور می‌شود. رعایت نظم انتقالی اندازه نماها در توالی تصاویری که پشت سر هم عرضه می‌شوند، دقیقاً در قیاس منطقی با چنین رفتاری از ناظر مفروض، یعنی تماشاگر درون سالن سینماست. چنین کارکردی در سینمای کلاسیک، علاوه بر تأثیرات مذکور، دقیقاً در راستای ارضای خواسته‌های درونی مخاطب است که ژاک لاکان بدان اشاره دارد، مجسم‌کنندهٔ حرکت پنهانی و با احتیاط شخصی است که دزدانه و در عین حال هوشمندانه، بدون آن که توجه چیزی را به ماهیت رفتاری خود جلب کند، آرام آرام وارد دنیای آدم‌های داستان می‌شود و به زندگی خصوصی و روابط آن‌ها چشم‌چرانی می‌کند؛ و بدون آن که کسی یا چیزی را متوجهٔ حضور خود کند، برای دست‌یابی به زاویهٔ دید بهتر، به‌تدریج جایگاه دیداری و موقعیت بصری خود را تغییر می‌دهد و در انتها، آرام و بی‌صدا از آن‌ها دور می‌شود. نظم انتقالی میان نماها با چنین کارکرد آگاهانه‌ای، به دلیل آن که دقیقاً مطابق با خواستِ درونی مخاطب گام برمی‌دارد، نه تنها بیش‌ترین تأثیرِ واقع‌گرایی را در نحوهٔ ارایهٔ دنیای داستانی دارد، بلکه سبب بیش‌ترین همذات‌پنداری با دنیای فیلم می‌شود و رفتاری مشابه با رفتار ناخودآگاه مخاطب پیدا می‌کند.

چنین نظامی در سینمای کلاسیک، علاوه بر موارد یاد شده مجسم کنندهٔ توانایی‌ها و مهارت‌های روایت‌گر دانای کل کلاسیک است که بیش‌ترین تأثیر را در تسخیر و احاطهٔ ذهن مخاطب دارد. تسلطی که او را وامی‌دارد که تا آخرین لحظات فیلم، جذب دنیای واقع‌نمای فیلم‌کلاسیک می‌شود و به هیچ یک از داده‌های آن که ظاهری معقول و واقعی دارند، شک و تردید نکند. چنین نظامی، بیننده را وامی‌دارد تا پس از پایان فیلم و خروج از سالن سینما، مهارت هوشمندانه و پنهانی روایت‌گر کلاسیک را در تسخیر ذهن و احساسش، تقدیر و تشویق کند.

اگر هیچکاک از طریق برهم زدن نظم انتقالی نماها، قادر به ایجاد شوک و ضربه روانی در ذهن مخاطب می‌شود، در عوض سینمای کلاسیک تمام توانش را به کار می‌بندد تا همین احساس‌ها را از طریق کنش‌های واقعی داستان که در دنیای فیلم نمود دارند، ایجاد کند و از هر نوع تمهید

سینمایی‌ای بپرهیزد که توانایی شگردهای تکنیکی سینما را به رخ بیننده می‌کشد. سینمای کلاسیک از طریق تدابیر خاص خود قصد دارد تا احساس‌ها و تنش‌هایی بیافریند که نه از طریق تکنیک سینما و قابلیت‌های چشم‌گیر آن، بلکه از طریق ماهیت واقعی و عینیِ رویدادها و حوادث آن صورت پذیرد. بنابراین آنچه بیش‌ترین تلاش سینمای کلاسیک را تشکیل می‌دهد، تلاش در جهت چگونگی بیان رویدادهاست، با بیش‌ترین تأثیرگذاری و نه استفادهٔ علنی از امکانات تکنیکی و فنی سینما برای خلق بیش‌ترین تأثیر. مطابق با چنین طرز فکری، اگر قرار باشد شوک ناگهانی (مثلاً به اقتضای ژانر جنایی) به مخاطب منتقل شود، ماهیت واقعِ نمای رویداد، شرایطی را خلق می‌کند که اگر بیننده شخصاً در آن فضا قرار می‌گرفت، چنین احساسی به او منتقل می‌شد. با توجه به این مسأله، دوربین کلاسیک حکم واسطه‌ای را دارد که امکان ارایهٔ واقعهٔ یاد شده را با حفظ بیش‌ترین واقع‌نمایی، برای مخاطبان فراهم می‌آورد.

ث. حرکت دوربین

از آن‌جا که مقولهٔ حرکت دوربین، یکی از آشکارترین و خود نماترین سازوکارهای تکنیکی سینما محسوب می‌شود که بیش از هر چیز تأثیر فراوانی در جلب و جذب توجه مخاطب و انحراف ذهنی او از دنیای داستان به دنیای ساختار تکنیکی سینما دارد، در سینمای کلاسیک از خصوصیات منحصر به فرد و کاملا هدایت شده‌ای برخوردار است. برای آن که بتوانیم چگونگی حضور چنین پدیده‌ای را در سینمای کلاسیک بررسی کنیم، به ناچار می‌باید چگونگی شکل‌گیری آن را در سینما،بازگوییم.

یکی از مهم‌ترین دلایل استقبال مردم از تصویر متحرک در همان سال‌های اولیهٔ پیدایش سینما، تشابه ظاهری دنیای روی پرده با دنیای واقعی پیرامون بود. به عبارت دیگر، آنچه‌که بیش از حد توجه انسان‌ها را به خود جلب می‌کرد، تصاویر متحرکی بود که این امکان را برای آن‌ها فراهم می‌ساخت تا بدون آن که مجبور باشند به نقاط مختلف کرهٔ زمین سفر کنند، با حضور در سالن تاریک سینما به تماشای دیدنی‌های محیط پیرامون خود بنشینند که به نحوی اعجاب‌آور روی پردهٔ سفید و ساده‌ای بازنمایی می‌شدند. شاید بتوان گفت چنین توقعی از سینما که بینندگان نسبت به مشاهدهٔ دیدنی‌ها و طبیعت پیرامون داشتند، یکی از مهم‌ترین دلایل گرایش فیلمسازان به ارایهٔ مناظر، چشم اندازها و زیبایی‌های محیط پیرامون بود. بیراه نیست اگر بگوییم یکی از دلایل گرایش به فیلمبرداری از نماهای عمومی و باز، همین مسأله بود. آن‌ها همواره در تلاش بودند تا هر چه بیش‌تر بتوانند کلیت چشم‌اندازها و رویدادهای موجود در آن‌ها را در قالب تصاویر بگنجانند؛ و به همین دلیل تا جایی که توان لنز دوربین به آن‌ها اجازه می‌داد، از کاربرد نماهای عمومی دریغ نمی‌کردند. اما پس از مدتی، محدودیت در حوزهٔ دید لنزهای دوربین فیلمبرداری در مواجه با مناظر و چشم‌اندازهای گوناگون، به آن‌ها فهماند که در قاب‌بندی و جای دهی کامل مناظری که در برابر دوربین فیلمبرداری وجود دارند ناتوان‌اند. به طور مثال، آن‌ها دریافتند که قاب مربع دوربین‌هایشان،قادر نیست مناظر و چشم‌اندازهایی را که در امتداد افق گستردگی دارند (مثل رشته کوه‌های به هم پیوسته، لشکری از سواره نظام و...) در خود بگنجاند، به طوری که ماهیت بصری مناظر تغییر نکند. البته این امکان وجود داشت تا با هر چه دورتر رفتن، کلیت آن‌ها را در قاب بگنجانند ولی در چنین وضعیتی، تشخیص ماهیت و هویت اجزای تصویر غیرممکن بود و آنچه که راه‌گشای آن‌ها در مواجهه با چنین مشکلاتی شد، حرکت بخشیدن به دوربین بود. دوربین متحرک با حرکت تدریجی خود از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر، امکان آن را می‌یافت تا هر نوع منظره‌ای را باهر شکل و نیز گستردگی خاصش، در حیطهٔ قاب خود بگنجاند و در این کارکرد نه تنها چیزی از آن را از دست ندهد، بلکه به طور کامل آن را عرضه کند. بدین ترتیب در همان بدو پیدایش سینما، حرکت دوربینِ سیاحت‌گر پدیدار شد.

همچنان که اشاره شد، مهم‌ترین عامل پیدایش حرکت دوربین، برآورده‌سازی توقع مخاطب از تصویر متحرک و در نهایت توجه به خواست‌های درونی او بود که نهایتاً باعث جذب و جلب بیش‌تر آن‌ها به سالن‌های سینما می‌شد. اما حضور چنین فرایندی از کارکرد دوربین به زودی در مواجهه

با واکنش متفاوت بینندگان فیلم دچار تزلزل شد، چرا که اساساً در تفاوت و تناقض کامل با احساس ذهنی مخاطبی بود که روی صندلی سالن‌های سینما، ساکن و ثابت نشسته بود. بینندهٔ سال‌های اولیهٔ پیدایش سینما، که تصاویر روی پرده را ناشی از گزینش ناخودآگاه چشمان خود از دنیای واقعی تلقی می‌کرد، به هیچ وجه نمی‌توانست بپذیرد که خود ساکن باشد، ولی تصاویر دنیای مقابلش که وی از طریق چشم دریافت می‌کند، حرکت داشته باشند. چنین تناقض آشکاری در ادراک و دریافت چشم‌اندازها و مناظر متحرک، حسی غریب در مخاطب پدید می‌آورد که نه تنها او را از دنیای مطلوبش جدا می‌ساخت و شور و اشتیاقش را نسبت به فیلم کاهش می‌داد، بلکه او را متوجه شگردهای تصنعی صنعت سینما می‌کرد، تمام تعلقات ذهنی خود خواسته‌اش را نسبت به دنیای فیلم، دگرگون می‌ساخت و باعث سردرگمی و پریشانی ذهن او می‌شد. براساس چنین تأثیری، استفاده از حرکت دوربین با احتیاط و حفظ اصول و ضوابطی خاص همراه شد، به شکلی که آن را به پدیده‌ای کاملاً قانون‌مند و هدایت شده، مبدل کرد. یکی از اولین اقدام‌های سینمای اولیه برای موجه و معقول جلوه دادن حرکت دوربینِ سیاحتی، قرار دادن دوربین در وسیلهٔ نقلیه متحرک مثل قطار، اتومبیل، کالسکه، قایق و... و اختصاص دادن بخشی از فضای قاب به قسمتی از وسیلهٔ نقلیهٔ متحرک بود. بدین ترتیب با مشاهدهٔ بخشی از وسیلهٔ نقلیه، این احساس در مخاطب به وجود می‌آمد که او از درون یک وسیلهٔ نقلیه به تماشای مناظر بیرون نشسته است. آنچه که چنین تأثیری را در مخاطب شکل می‌داد یکی انگاشتن فضای سالنِ تاریکِ سینما با فضای نادیدنی وسیلهٔ نقلیهٔ متحرک بود که از طریق رویت بخشی از وسیلهٔ نقلیه در کادر تصویر به وجود می‌آمد. چنین تدبیر هوشمندانه‌ای به میزان بسیار زیاد تأثیر مخرب و پریشان کنندهٔ حرکت دوربین را از ذهن مخاطبان سینمای اولیه می‌زدود.

یکی دیگر از انگیزه‌های مهم به کارگیری قاب متحرک یا حرکت دوربین، کوشش برای حفظ موضوع‌های متحرک در درون قاب بود. آنچه که در همان بدو پیدایش سینما به شدت بیننده را تحت تأثیر سازوکار خود قرار می‌داد و ذهن کنجکاو او را به هنگام تماشای فیلم مغشوش و پریشان می‌ساخت، خارج شدن ناگهانی شخصیت‌های متحرک و یا وسایل نقلیهٔ متحرک از قاب ثابت دوربین بود. چنین مسأله‌ای نه تنها سبب انحراف توجه و تمرکز مخاطب از آن چیزی می‌شد که به دیدن آن علاقه‌مند بود، بلکه هر لحظه او را متوجه فضای دنیای خارج از قاب می‌کرد که به شدت نسبت به نادیده انگاشتن آن تمایل داشت. علاوه بر این، هر ورود و یا خروج آشکاری از قاب، اشارهٔ مستقیمی به چارچوب قاب تصویر و اضلاع برش خورده و خط کشی شده قاب دوربین فیلمبرداری می‌کرد. بنابر چنین دلایلی بود که حرکت دوربین، ضرورت کاربردی یافت. اگر چه همان طور که اشاره شد، حرکت دادن به دوربین ثابتی که بیننده، ناخودآگاه آن را چشم خود می‌پنداشت، برای بینندهٔ ساکن سالن سینما ناموجه جلوه می‌کرد، ولی در همان ابتدا، به کارگیری حرکت همزمان دوربین با موضوع‌های متحرک، نشان داد که بیننده در قبال چنین حرکت‌های همراهی کننده‌ای از دوربین، کمتر متوجه سازوکار حرکت در دستگاه فیلمبرداری می‌شود. چنین پدیده‌ای به زودی به فیلمبرداران فهماند که هرگاه دوربین بتواند موضوع متحرک را دنبال کند، نه تنها حرکت موضوع، جلوه‌گری حرکت دوربین را می‌پوشاند، بلکه به لحاظ روانی، در قیاس با اشیا و اجزای ثابت صحنه که از مقابل دوربین می‌گذرند، اهمیت بصری بیش‌تری پیدا می‌کند و همواره چشم مخاطب را به دنبال خود می‌کشاند. یکی دیگر از دلایلی که به کارگیری حرکت دوربین را در این راستا قوت می‌بخشید، تعقیب کردن موضوع متحرک توسط دوربین بود که به فیلمسازان امکان می‌داد تا هر چه کمتر از برش (که در آن زمان به شدت آزار دهنده و نامعقول جلوه می‌کرد) استفاده کنند. اگر موضوع متحرک از قاب خارج می‌شد، می‌بایست بلافاصله به نمای بعد برش زده می‌شد تا موضوع متحرک وارد قاب شود. چنین برشی در آن زمان، کاملاً گیج کننده و به لحاظ بصری کاملاً آزار دهنده به نظر می‌آمد، چرا که تداوم نماها را برهم می‌زد؛ ولی حرکت دوربین می‌توانست باعث جلوگیری از کاربرد چنین عملکرد پریشان کننده‌ای شود. حفظ موضوع متحرک در کادر دوربین، یکی از اولین انگیزه‌های پیدایش

حرکت دوربین در سال‌های اولیهٔ پیدایش سینما بود که بدون شک به واسطه انسجام بخشیدن به ذهنیت مخاطب و در نهایت جلب رضایت او نسبت به پدیدهٔ سینما پدیدار شده بود.

با توجه به مطالب فوق می‌توان دریافت که در بدو پیدایش سینما، دو نوع حرکت دوربین بسیار معمول بود. یکی حرکت دوربین سیاحت‌گر که کارکرد آشکار دوربین از طریق قرار گرفتن در موضوع متحرک، موجه و منطقی به نظر می‌رسید. دوم حرکت همراهی کنندهٔ دوربین یا با موضوع متحرک بود که کارکرد حرکتی دوربین به واسطهٔ حرکت موضوع، تا حدودی از نظرها پنهان می‌ماند. بدین ترتیب اگر بگوییم حرکت دوربین در سینمای کلاسیک به شدت متأثر از حرکت دوربین سال‌های اولیهٔ پیدایش سینماست، بی‌دلیل نگفته‌ایم. همان عواملی که استفاده از حرکت آزادانهٔ دوربین را در سینمای اولیه به شدت ممنوع می‌کردند، در سینمای کلاسیک نیز چنین حرکتی از دوربین را فاش کنندهٔ سازوکار تکنیکی دستگاه فیلمبرداری و منحرف کنندهٔ ذهن مخاطب از فضای داستانی فیلم قلمداد می‌کرد.به تأثیر از چنین طرز تلقیِ روان‌شناسانه‌ای، سینمای کلاسیک استفاده از حرکت دوربین را به شدت قانون‌مند و حدودپذیر شمرد. با افزایش سواد بصری مخاطبان سینما، حرکت دوربین نیز مثل هر پدیدهٔ دیگر سینما، به مرور در اذهان جایگزین شد و به پدیده‌ای عادی و معقول بدل شد که همانند سابق، آزاردهنده و مغشوش کننده به نظر نمی‌آمد. در چنین شرایطی بود که سینمای کلاسیک پدیدار شد و تلاش کرد تا به گونه‌ای از آن بهره برد که ضمن آن که کارکردهای روایتی، زمانی و مکانی داشته باشد، هر چه بیش‌تر نادیدنی و پنهانی به نظر آید. برای رسیدن به چنین خواسته‌ای، مؤثرترین شیوه آن بود که سازوکار حرکتی دوربین فیلمبرداری معقول و موجه جلوه کند؛ و این تنها از یک طریق امکان‌پذیر بود و آن تطابق حرکت‌های دوربین با حرکت‌های عادی اندام آدمی بود. چنین کارکردی از دوربین نه تنها باعث بیش‌ترین همذات‌پنداری از جانب مخاطب می‌شد، بلکه در بازآفرینی دنیایی هر چه ملموس‌تر و محسوس‌تر، مؤثر واقع می‌شد. با توجه به چنین تعریفی از حرکت دوربین، هرگونه حرکتی که با رفتار فیزیکی اندام آدمی در تعارض واقع شود و یا تجسم آن برای اندام آدمی و قابلیت‌های حرکتی اعضای او غیرممکن و بعید به نظر برسد، در این سینما جایی ندارد. براساس چنین عقیده‌ای بود که حرکت‌هایی چون پن، تیلت و تراولینگ در این سینما پدیدار شدند و کاربردی گسترده و عام یافتند.

پن

به طور کلی می‌توان گفت پَن در سینمای کلاسیک بیش‌ترین کاربرد را دارد. رایج‌ترین کاربرد حرکت پن، حفظ سوژهٔ متحرک در درون قاب تصویر و حفظ تداوم بصری تصاویر روی پرده است. بدین ترتیب یکی از مهم‌ترین کاربردهای پن، تعقیب سوژه و اصلاح قاب است. به طور مثال، در مواقعی که شخصیتی، کادر تصویر را ترک می‌کند، برای آن که خروج و ناپدید شدنش در فضای کادر محسوس نباشد و بیننده را متوجه فضای خارج از تصویر ـ که عینیت و حقیقت ندارد ـ نسازد، دوربین کلاسیک هم زمان با حرکت شخصیت، قبل از آن که او به طور کامل تصویر را ترک کند، با حرکت پن نامحسوسی تصحیح قاب می‌کند و شخصیت دیگر یا سوژهٔ مهم‌تر را در مرکزیت قاب خود قرار می‌دهد. به همین طریق، ممکن است برای آن که ورود ناگهانی شخصیت‌ها به قاب غافل‌گیر کننده نباشد و شکلی نامحسوس وملایم به خود بگیرد، دوربین با حرکت پن، اصلاح قاب کند و شخصیت واردشده را در مرکز قاب و یا ناحیهٔ مهمی از قاب بگنجاند.

پن می‌تواند نشان‌گر ماهیت جستجو در صحنه باشد و به قصد کشف مسأله‌ای در سینمای کلاسیک نمود داشته باشد. در چنین مواقعی، برای آن که حرکت دوربین بیننده را متوجه سازوکار تکنیکی خود نسازد، به مثابهٔ حرکت سر و گردن شخصیتی نمود می‌یابد که برای جستجو به اطراف نظاره می‌کند. در چنین شکلی است که حرکت پن انگیزش می‌یابد و بیننده را متوجه تکنیک حرکت دوربین نمی‌کند.

پن می‌تواند به اقتضای خصلت روایت‌گر دانای کل در سینمای کلاسیک، جنبهٔ اطلاع‌رسان پیدا کند و اطلاعات مهم داستانی‌ای را به بیننده منتقل کند که ممکن است از

جانب مخاطب طلب شوند و یا برای پی‌گیری وقایع آتی داستان ضرورت داشته باشند. در چنین شرایطی است که سازوکار ماهیت کارکرد دوربین از طریق برآورده سازی آنچه که بیننده به گونه‌ای ناخودآگاه بدان نیازمند است پنهان می‌ماند و توجه او را به تکنیک اجرایی خود معطوف نمی‌دارد. با توجه به چنین خصلتی از پن کلاسیک، پن می‌تواند برای نشان دادن وضعیت صحنه، وضعیت انسان‌ها، موقعیت آن‌ها، قیاس بین کنش‌ها و یا حتی برای پیش‌بینی وقایع و رویدادهای آتی‌ای به کار رود که ممکن است شخصیت‌ها از آن مطلع نباشند. به عنوان مثال، در ابتدای فیلم *کازابلانکا*، در صحنه‌ای که صدای هواپیما به گوش می‌رسد و مردمی که آرزوی پرواز به سوی امریکا را دارند مشتاقانه بدان می‌نگرند، برای نشان دادن اشتیاق آن‌ها، دوربینِ دانای کل روی نماهایی با اندازهٔ متوسط از آن‌ها، حرکت پن انجام می‌دهد.

نوع خاصی از پن که قصد انتقال اطلاعات داستانی را داشته باشد، می‌تواند در سینمای کلاسیک با تعقیب سوژهٔ متحرک، انگیزش یابد و در نظر مخاطب توجه برانگیز جلوه نکند. به طور مثال ممکن است شخصیتی در پیش زمینه حرکت کند و دوربین نیز همراه با او، حرکت پن انجام دهد. اگر چه در اولین لحظه‌ها، حرکت سوژهٔ متحرک شرایط جلب توجه مخاطب را به خود فراهم می‌آورد، ولی با ورود تدریجی بخش‌های دیگری از پس زمینه یا پیش‌زمینه، توجه مخاطب به اطلاعات جدید بصری جلب می‌شود. در چنین وضعیتی، هدف آن است که بیننده از طریق حرکت پن که به اقتضای حفظ سوژهٔ متحرک در قاب صورت پذیرفته است، به آنچه که در پیش زمینه و یا پس زمینه می‌گذرد، توجه کند. به طور مثال، ممکن است منظور از حرکت پن دوربین که شخصیتی را در حال عبور از کنار دیوار نشان می‌دهد آن باشد تا نوشته‌ها و شعارهای روی دیوار را که ممکن است مهم باشند، به بیننده انتقال دهد.

پن می‌تواند در سینمای کلاسیک برای ایجاد ارتباط بین سوژه‌هایی که مراکز توجه مخاطب را در نماها تشکیل می‌دهند، صورت پذیرد. مثلاً وقتی که شخصیتی جهت نگاهش را از جایی که برای مخاطب آشناست به جایی می‌چرخاند که بیننده از ماهیت آن اطلاع ندارد، حرکت پن کلاسیک می‌تواند به آرامی و ملایمت، هم زمان با حرکت سر و گردن شخصیت، او را از قاب خارج کند و در ادامهٔ حرکتش، در جایی که شخصیت بدان خیره است، توقف کند. چنین حرکت آشکاری از دوربین ممکن است به شدت غیرکلاسیک جلوه کند، ولی فراموش نکنیم که حرکت چشم‌های شخصیت از جایی معلوم به جایی نامعلوم، آن چنان مرکز توجه بیننده را تغییر می‌دهد که کوچک‌ترین درنگی در عرضهٔ نقطهٔ نامعلوم، بیش‌ترین کنجکاوی و انتظار را در او پدید می‌آورد. حال از آن جا که پن از چهرهٔ شخصیت به محل نظاره‌اش، به تدریج در مقام پاسخ دهی به نیاز درونی مخاطب قرار می‌گیرد، انگیزش یافته و موجه جلوه می‌کند و هیچ گاه توجه مخاطب را به ساز و کار حرکت مکانیکی دوربین جلب نمی‌کند. البته آنچه می‌تواند مخل واقع شود، سرعت نامناسب پن است، به طوری که اگر حرکت پن به سرعت انجام شود و یا به کندی صورت پذیرد، به دلیل آن که ممکن است با ضرباهنگ توقع مخاطب در کشف و دریافت بدایع متفاوت باشد، می‌تواند بیننده را بلافاصله از حضور سازوکارِ کارکرد حرکتی دوربین آگاه سازد و خصلتی ضد کلاسیک پیدا کند. براساس چنین تعریفی از حرکت پن، هیچ گاه پن شلاقی در سینمای کلاسیک کاربرد پیدا نمی‌کند، چرا که در این صورت، توجه از داستان به وسیلهٔ داستان گو جلب می‌شود. البته باید افزود که ممکن است چنین تمهیدی مثل هر یک از تمهیدات غیرمجاز کلاسیک، به اقتضای ماهیت‌های ژانری، کاربردی کلاسیک و معقول پیدا کند.

در نهایت آن‌که، هر نوع حرکت پن که در تطابق با رفتار فیزیکی اندام آدمی نباشد، در سینمای کلاسیک جایی ندارد. بر این اساس پن ۳۶۰ درجه از آن جا که امکان تطابق با محدودهٔ گردش سر آدمی را نمی‌یابد، هیچ گاه در سینمای کلاسیک به کار برده نمی‌شود. حرکت پن کلاسیک همواره از چنان یکنواختی و تداومی برخوردار است که از هر نوع پرش، لرزش و ناپیوستگی می‌پرهیزد. چرا که در هر یک از این حالت‌ها، از آن جا که محتویات بصری تصاویر، مدام در محدودهٔ اضلاع قاب تغییر می‌کنند، نه تنها حضور مسلم

حاشیه‌های قاب دوربین را به رخ بیننده می‌کشند، بلکه همواره او را متوجه دستگاهی به نام دوربین فیلمبرداری می‌سازند که از حرکتی غیریکنواخت برخوردار است. براساس چنین تأثیری است که اساساً حرکت دوربین در سینمای کلاسیک به نحوی صورت می‌پذیرد تا همواره موقعیت مکانی سوژه‌های متحرک را در فضای قاب حفظ کند و آن‌ها را از کوچک‌ترین جا به جایی و تغییر مکان آزار دهنده‌ای بر روی پرده مصون بدارد.

تیلت

به طور کلی باید گفت که حرکت تیلت در سینمای کلاسیک از کاربرد کمتری نسبت به پن برخوردار است. این مسأله از دو عامل ناشی می‌شود. یکی آن که کیفیت زیباشناختی قاب آکادمیک، با حرکت پن تطابق و هم خوانی بیش‌تری دارد؛ و دوم آن که حرکت افقی پن نسبت به حرکت عمودی تیلت، از تشابه و تطابق بیش‌تری با عملکرد حرکت در چشمان آدمی برخوردار است. به طور کلی همواره ترکیب‌بندی‌های حرکت پن، زیباتر از ترکیب‌بندی‌های تیلت جلوه می‌کنند، چرا که اکثر مناظر و چشم‌اندازهای عادی طبیعت پیرامون در محدودهٔ افقی گسترده شده‌اند و کادر آکادمیک کلاسیک با حرکت‌های پن، بازنمایی کامل و معقولی از آن‌ها را ارایه می‌دهد. از طرفی، از آن جا که چشمان آدمی در امتداد یک خط افقی بر چهره واقع شده‌اند و به لحاظ افقی از حوزهٔ دید وسیع‌تری برخوردارند، بنابراین به هنگام حرکت از تطابق بیش‌تری با حرکت پن برخوردارند و این خود دلیل مهمی برای کاربرد پن نسبت به تیلت به شمار می‌رود.

به طور کلی تیلت در سینمای کلاسیک به فضاهایی محدود می‌شود که بتوان ترکیب‌بندی‌های قابل قبولی را از آن‌ها ارایه داد به طور مثال ممکن است تیلت، در ارایهٔ بنای یک ساختمان کاربرد بیش‌تری نسبت به پن داشته باشد چرا که مشابه کارکرد ناخودآگاهی می‌شود که آدمی در مواجه با یک ساختمان انجام می‌دهد. این که از بالا به پایین یا از پایین به بالا به ساختمان نظر می‌اندازد.

تیلت نیز همچون پن، یکی از مهم‌ترین تدابیر سینمایی کلاسیک را برای حفظ سوژه‌های متحرک در درون قاب تشکیل می‌دهد، به طور مثال در فیلم دلیجان (۱۹۳۹) اثر جان فورد، هنگامی که سرخپوستان از کوه پایین می‌آیند، برای در قاب نگاه داشتن آن‌ها و پرهیز از برش که می‌تواند نقش مهمی در برهم زدن تداوم بصری موجود در تصویر داشته باشد، دوربین به همراه آنان به سمت پایین تیلت می‌کند.

علاوه بر این، تیلت برای ایجاد وابستگی‌های فضایی و به طور کلی ارتباط بین مراکز توجهی که در امتداد خطوط عمودی واقع شده‌اند در سینمای کلاسیک به کار برده می‌شوند. به طور مثال وقتی شخصیتی به پایین نظر می‌اندازد، دوربین کلاسیک به تأثیر از جهت نگاه شخصیت ممکن است به پایین تیلت کند و آنچه را که او بدان خیره شده است، نشان دهد. چنین حرکتی نه تنها ارتباط فضایی او را با محل نظاره‌اش به شدت بیش‌تر و منسجم‌تر می‌کند، بلکه همواره در جهت حفظ تداوم تصویر گام برمی‌دارد و با عرضهٔ تدریجی محل نظاره، ارزش و اهمیت آن را نسبت به ارایهٔ آنی آن از طریق برش بیش‌تر می‌سازد.

در نهایت آن که، تیلت نیز به عنوان یک ویژگی زیباشناختی در تکنیک هالیوود، همواره همچون پن به شدت مهار می‌شود تا از هرگونه خودنمایی نسبت به سازوکار تکنیکی خود به دور باشد. تمهیدات و تدابیر کلاسیک هالیوود، نه تنها در طراحی حرکتی به نام تیلت، همواره اصول و معیارهای زیباشناختی خود را به کار می‌بندند، بلکه برای جلوگیری از هرگونه کارکرد غیرکلاسیک برای حوزهٔ فعالیت‌های آن، تعاریف و ضوابط خاصی را مدون می‌سازند.

تراولینگ

تراولینگ یکی از مهم‌ترین حرکت‌های دوربین است که در بدو پیدایش با مخالفت‌ها و موضع‌های ضد و نقیض قابل توجهی مواجه شد. اگر پن و تیلت تجسم دیدگاه روایت‌گری می‌باشد که همچون بیننده در وضعیتی ثابت و ساکن به تماشای آنچه که در برابرش در حال وقوع است می‌نشیند، تراولینگ در تناقض آشکاری با ماهیت ایستا و ساکن بیننده فیلم واقع می‌شود؛ و این خود دلیل اصلی پریشان سازی

مخاطبان پردهٔ سینما را تشکیل می‌دهد. با چنین استنباطی از ماهیت تراولینگ، مخاطبان اولیهٔ سینما آن را پس زدند و نپذیرفتند. اما همان طور که اشاره شد، پس از چندی با قرار دادن بخشی از وسیلهٔ نقلیه متحرک در فضای داخل قاب، تماشاگر را ناظری فرض کردند که در قطار، کشتی، اتومبیل و... نشسته است و به تماشای وقایع بیرون نظر می‌دوزد. با چنین تمهیدی، تراولینگ در سینما موجه و منطقی جلوه‌گر شد و از آن به بعد کاربردی فراوان پیدا کرد. افزایش دانش بصری مخاطب نسبت به تراولینگ، آن چنان به مرور زمان مؤثر افتاد که نشان دادن وسیلهٔ متحرک در قاب دیگر ضرورت نداشت و این سبب شد تا تراولینگ با آزادی و اختیار بیش‌تری به کار برده شود.

به طور کلی تراولینگ در سینمای کلاسیک به دو نوع تقسیم می‌شود: یک نوع از تراولینگ‌ها پیوسته همراه با سوژهٔ متحرک به حرکت درمی‌آیند که همچون پن و تیلت برای حفظ آن در محدودهٔ فضای داخل قاب، انگیزش می‌یابند. نوع دیگرِ تراولینگ آن است که هیچ عامل متحرکی در فضای قاب، انگیزهٔ حرکت دوربین را به شکل تراولینگ فراهم نمی‌آورد و طبیعتاً در چنین فضایی، تنها دوربین است که حرکتی مستقل و آزاد دارد. آنچه که در به‌کارگیری این نوع از تراولینگ در سینمای کلاسیک به شدت رعایت می‌شود، آن است که هر چه بیش‌تر نادیدنی و نامرئی باشد تا از هر نوع ارجاع ذهنی مخاطب به سازوکار حرکتی دوربین جلوگیری کند. یکی از مهم‌ترین تدابیری که می‌تواند چنین کارکرد آزادانه‌ای از دوربین کلاسیک را در نظر مخاطب موجه جلوه دهد، طراحی ماهیت حرکتیِ تراولینگ به نحوی است که در تشابه و همسانی کامل با ماهیتِ حرکتیِ اندامِ بدن انسان باشد. این همان چیزی است که سینمای کلاسیک در به‌کارگیری تراولینگ‌های نوع دوم به شدت اصرار و تأکید می‌ورزد. اگر در تراولینگ‌های نوع اول، هر نوع حرکتی از دوربین، به واسطهٔ توجه برانگیزی سوژهٔ متحرک درون قاب از نظر مخفی می‌ماند، در چنین وضعیتی که فقط دوربین از تحرک و جنبش برخوردار است، هر نوع حرکتی جایز و معقول نیست و حرکتی از دوربین مجاز به نظر می‌رسد که اگر لنز دوربین چشم مخاطب فرض شود، هیچ تناقضی با توانایی‌های حرکتی اندام آدمی نداشته باشد. به همین دلیل، هیچ گاه در سینمای کلاسیک تراولینگ‌های نوع دوم در مکان‌هایی که امکان حضور فیزیکی آدمی غیرممکن است، به کار نمی‌روند. به طور مثال هیچ گاه در این سینما نمی‌بینیم که تراولینگی از پشت پنجره‌های بیرونی یک خانه که در طبقهٔ دهم ساختمانی واقع شده است، انجام شود و فضای داخلی خانه را نشان دهد. در حالی که همین حرکت غیرمجاز اگر با سوژهٔ متحرکی در درون قاب همراه شود، ممکن است موجه و منطقی جلوه کند، چراکه بیش‌ترین تمرکز و توجه را سوژه متحرک درون قاب به خود اختصاص می‌دهد و در این میان حرکت نامعمول دوربین در فضایی که با زمین بسیار فاصله دارد توجه برانگیز جلوه نمی‌کند.

یکی از مهم‌ترین دلایل کاربرد نماهای تراولینگ، خلق بعد و عمق در تصاویر تخت پردهٔ سینماست. همان طور که می‌دانیم وقتی از دور به شیئی نزدیک می‌شویم، وجوه مختلف و سطوح گوناگون شیء بیش‌تر نمود پیدا می‌کند، چراکه در چنین حرکتی، هر یک از دو چشم آدمی قادر می‌شود تا با کم شدن فاصله، وجوه اشیا را ببیند. بنابراین یک مکعب مستطیل که در فاصله‌ای دور، تنها سطح مقابلش رویت می‌شود، با نزدیک شدن تدریجی، سطوح دیگر خود را نیز نمایان می‌سازد و این خود عاملی برای تشخیص بعد و عمق می‌شود. از آن جا که حرکت‌های تراولینگِ دوربین توانایی بازآفرینی عمق، بعد و حجم را در تصاویر دو بعدی و مسطح پردهٔ سینما دارند، به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل خلق‌کنندهٔ دنیایی واقعی و ملموس که به شدت برای سینمای کلاسیک ارزش و اهمیت دارند، منظور می‌شوند.

به طور کلی این سه نوع حرکت، اساسی‌ترین و اصلی‌ترین حرکت‌های دوربین سینمای کلاسیک را تشکیل می‌دهند که نه تنها خود آن‌ها، بلکه چگونگی به کارگیری آن‌ها از تعاریف محدود و منحصر به فردی در سینمای کلاسیک برخوردار است. حرکت‌های پیچیده و ترکیبی چون کرین، به این دلیل کمترین کاربرد را دارند که از نظر حرکت‌های فیزیولوژیکی بدن انسان ناممکن به نظر می‌رسند. آنچه که

راجع به حرکت دوربین کلاسیک مهم به نظر می‌رسد، آن است که به طور کلی نماهای حرکتی در این سینما، نماهایی نیستند که کنجکاوی زیادی را در تماشاگر برانگیزند و از مفاهیم پیچیدهٔ خارج از داستان‌گویی برخوردار باشند. به عبارت ساده‌تر، حرکت‌های دوربین کلاسیک هیچ‌گاه بیانگرا نیستند، ولی در بیان اطلاعات داستانی، بیش‌ترین تأثیر را دارند. هر نوع حرکتی که با تکان‌ها و حرکت‌های غیرعادی و آزاردهنده همراه باشد؛ هر نوع حرکتی که ناشی از قرار گرفتن دوربین روی دست باشد و حالتی ذهنی بیافریند؛ هر نوع حرکتی که در زاویه‌های غیرمعقول و نامأنوس انجام شود، در قاموس زیباشناسانهٔ این سینما نمی‌گنجد و کاربرد ندارد.

ج. تدوین تداومی

به طور کلی برش،یکی از مقوله‌هایی است که همچون حرکت دوربین، چندان با طرز تلقی سینمای کلاسیک هالیوود از فیلم و مخاطب، همخوانی ندارد. به عبارتی به نظر می‌آید که ماهیت عمل برش با اهداف و طرز تفکرهای سینمای کلاسیک ـ این که سازوکار سینما همواره باید از نظر مخاطب پنهان و مخفی بماند، بیننده را از فضای فیلم خارج نکند و... ـ در تناقض است. اگر به فیلم‌های اولیهٔ تاریخ سینما بنگریم و آن‌ها را به دقت بررسی کنیم، همواره به یک برداشت واحد می‌رسیم؛ این که همواره تلاش شده است تا میزانسن‌ها به نوعی صورت پذیرند که تا حد امکان از برش در نماها پرهیز شود. سینمای کلاسیک نیز در همان اوایل پیدایش خود به این نکته پی برده بود که برای جذب هر چه بیش‌تر تماشاگران، باید از هر آنچه که سبب اغتشاش فکری آن‌ها می‌شود به دور باشد. به عبارت ساده‌تر، قوانین تداوم را می‌یابد، در نحوهٔ ارایهٔ دنیای داستانی فیلم، به شدت رعایت کرد و به کار برد. آنان دریافتند که هرگونه کارکرد ضدتداومی که به طور خودآگاه یا ناخودآگاه صورت پذیرد، ذهن بینندگان را در قبال دنیای واقعی این پدیده نوپا مغشوش می‌سازد. قطع و وصل‌های ناگهانی دوربین که در پیوستگی کار موتور دوربین وقفه ایجاد می‌کرد، پاره شدن‌های ناگهانی فیلم به هنگام فیلمبرداری و یا هنگام نمایش فیلم در دستگاه نمایش، و خلاصه هر آنچه که باعث قطع و برش در تداوم نماهای پیوسته و متداوم فیلم می‌شد، همه و همه به دست‌اندرکاران سینمای کلاسیک هالیوود ثابت کرده بودند که برش، مهم‌ترین عاملی است که می‌تواند در برهم زدن تداوم، تأثیر به سزایی داشته باشد؛ و به همین دلیل می‌باید با احتیاط به کار برده شود. یکی از مهم‌ترین دلایلی که در فیلمبرداری از نمایش‌های تآتری اوایل قرن حاضر به شدت بر کاربرد نماهای عمومی تأکید می‌ورزید و از طریق موقعیت ثابت دوربین ارایه می‌شد، پرهیز از کاربرد برش در تداوم تصاویر فیلم بود. در بیش‌تر فیلم‌های اولیهٔ تاریخ سینما، همواره سعی می‌شد تا کلیت یک واقعه، در یک مکان واحد و یک زمان واحد صورت پذیرد. در این سینما، مدت زمان حقیقی برابر با زمان فیلم بود. سازندگان اولیهٔ فیلم‌ها دریافته بودند که یک سکانس از نماهای متعدد نمی‌تواند احساس دراماتیکی را که یک نمای واحد به خوبی انتقال می‌دهد، به بینندهٔ فیلم منتقل کند، زیرا به طور کلی هر قطع و یا هر نوع برشی، تصاویر را دگرگون می‌کرد و اختلال عمده‌ای در پیوستگی و تداوم روند داستانی به وجود می‌آورد که در نهایت بیننده را از دنیای فیلم به بیرون پرتاب می‌کرد و او را متوجه تکنیک‌ها و شگردهای پشت پردهٔ سینما می‌ساخت.

به مرور زمان، وقتی فیلمسازان به تغییر مکان و شاید زمان در داستان‌های فیلم نیاز پیدا کردند، پرهیز از کاربرد برش، آن‌ها را متوجه خللی چشم‌گیر کرد؛ به عبارتی اگر میزانسن، کاربرد خاصی از مکان را عرضه می‌داشت، فیلمسازان با این سؤال مواجه شدند که اگر بخواهند کاربردی خاص از زمان داشته باشند، چه باید بکنند. از طرفی، گه‌گاه نیاز به تأکید و تأیید احساس‌ها و رفتارهای دراماتیک در بیان روایتی داستان احساس می‌شد که به ضرورت وجودی برش در تصاویر دامن می‌زد. تنها عاملی که می‌توانست به تمام این سؤال‌ها پاسخ دهد، پدیده‌ای بود به نام برش.

همان گونه که ذکر شد، نیاز به فرایند عمل برش آن چنان جدی شد که فیلم‌ها، از شکل تک نمایی درآمدند و تولید فیلم‌های چند نمایی به تدریج رایج شد؛ و چنین کارکردی، سرآغاز پیدایش پدیده‌ای به نام برش در سینما شد. در این میان هر یک از کشورها به تأثیر از نگرش‌ها و طرز تلقی‌های

خاص خود نسبت به سینما، به گونه‌هایی متفاوت از برش در تصاویر فیلم بهره بردند. سینماگران روس معتقد بودند که برش نه تنها کاربردی زمانی دارد، بلکه مهم‌ترین عامل بیانی سینما را هم تشکیل می‌دهد. آن‌ها اظهار داشتند که برش می‌تواند داستان بگوید، صحبت کند، معنا و مفهوم بیافریند، تصنیف کند و بالاخره می‌تواند شیوه‌ای دیالکتیک پیش بگیرد. مطابق با چنین طرز تلقی خاصی از برش، مونتاژ روسی مطرح شد و نمودی قابل توجه پیدا کرد. ایزنشتین معتقد بود که مونتاژ، روش فعال داستان‌پردازی است؛ و نمایش یک رویداد به طریق مونتاژ امکان جلب نظر تماشاگر را فراهم می‌آورد و او را در طول یک فصل تصویری هدایت می‌کند؛ در حالی که فیلمبرداری به طریق نمای بلند، به بیننده امکان می‌دهد تا خودش جزییات صحنه را انتخاب کند و توجهش را بر آنچه را که خود می‌خواهد، نه آنچه را که شما می‌خواهید، متمرکز کند. مطابق نظر این سینماگران، مونتاژ همهٔ سینما بود و سینما یعنی مونتاژ.

اما هنوز در سینمای کلاسیک، برش در تصاویر با اشکال همراه بود، چرا که از نظر آنان، برش مهم‌ترین عاملی بود که نه تنها تداوم زمانی یک نما را دچار گسستگی می‌کرد بلکه در تداوم فضایی دنیای فیلم، اختلال و اغتشاش ایجاد می‌کرد. برش می‌توانست به راحتی موقعیت‌ها و وضعیت‌های تعریف شده و مشخص موجود در تصویر را برهم زند و سبب سردرگمی و پریشانی ذهن مخاطب شود، همچنان که در فیلم‌های ایزنشتین این گونه بود. به عبارت ساده‌تر، مطابق نظر کلاسیک‌ها، زمانی تداوم موجود در یک نما به شدت دستخوش تغییر و گسستگی می‌شد که برش بر روی تصاویر صورت می‌پذیرفت. از طرفی سینمای کلاسیک دریافته بود که لحظه‌هایی در فیلم وجود دارند که باید بر آن‌ها تأکید شود؛ لحظه‌هایی وجود دارند که بینندگان فیلم تمایل دارند آن‌ها را بیش‌تر ببینند و چون موفق به دیدن آن‌ها نشوند، ناراضی و مأیوس می‌شوند. آنان دریافته بودند که بیننده برای پی‌گیری و تعقیب ماجراها و وقایع داستانی، به اطلاعاتی نیاز دارد که ممکن است خارج از زمان و مکان جاری، نمود داشته باشند و چارهٔ همهٔ این مسایل چیزی نبود مگر به کارگیری آشکار برش.

ضرورت وجودی برش در تصاویر فیلم، آن چنان سینمای کلاسیک را تحت تأثیر خود قرار داد که سرانجام این سینما به لزوم به کارگیری برش در نماهای فیلم متقاعد شد. اما چگونگی به کارگیری آن در این سینما، به شدت با خطی مشی‌های مونتاژ روسی در تضاد بود؛ چرا که فیلمسازان روسی سینما را هنر مونتاژ می‌دانستند و آن را به نوعی هدف تبدیل کرده بودند که بیش از هر چیز به ماهیت مستقل و مجزای خود اشاره داشت. به عبارت ساده‌تر تمام تلاش فیلمسازان روسی به خصوص ایزنشتین آن بود تا هر چه بیش‌تر تماشاگر را به سازوکار استقلال یافته و منحصر به فرد فن مونتاژ متوجه سازند و توانایی‌ها و قابلیت‌های آن را آشکارا به مخاطب عرضه دارند؛ و حال آن که طرز فکر سینمای کلاسیک نسبت به ماهیت سینما و ابزارهای بیانی‌اش چیز دیگری بود. سینمای کلاسیک با آگاهی از نحوهٔ عملکرد مونتاژ روسی و تأثیرات آن در مخاطب، برای رسیدن به اهداف وخواسته‌های خود که از طرز تفکر هنر کلاسیک ناشی می‌شد، به گونه‌ای از برش در تصاویر بهره برد که نام آن را تدوین نامید. این چنین پدیده‌ای به شدت در تناقضی آشکار با ماهیت مونتاژ بود که از جانب فیلمسازان روسی ارایه شده بود؛ چرا که فیلمسازان کلاسیک، تدوین را نوعی ویرایش، گردآوری و تداوم بخشیدن به کلیتی از تصاویر می‌دانستند که اهدافش متفاوت با کارکرد مونتاژ در سینمای روسیه دو دههٔ دوم و سوم این قرن بود.

فیلمسازان کلاسیک، برای آن که از تأثیرات ضد تداومی برش پرهیز کنند، به گونه‌ای آن را به کار گرفتند که اساس تدوین تداومی سینمای کلاسیک هالیوود را تشکیل می‌دهد. تدوینی که تلاش می‌کند تا از هر نوع اشارهٔ مستقیم به سازوکارِ کارکرد برش بپرهیزد و آن را هر چه معقول‌تر و نامحسوس‌تر جلوه دهد. تدوین تداومی کلاسیک به گونه‌ای قانون‌مند شد تا هر چه بیش‌تر فضای دنیای فیلم را از گنگی و سردرگمی برش برهاند؛ به حس بیننده در درک و دریافت موقعیت‌ها و وضعیت‌های فضایی و زمانی فیلم جهت دهد، توجه او را چنان راهنمایی کند تا هر چه بیش‌تر فضای ساختگی فیلم، قابل قبول، ملموس، ساده و واضح به نظر

رسد و بیننده با فضای ارایه شده همراه و همنشین شود. مطابق با چنین تلقی هوشمندانه‌ای از برش، تدوین تداومی کلاسیک می‌کوشد تا در ازای تعویض هر نما، بیننده به راحتی تشخیص دهد که در وضعیت کنونی، از کدام زاویه، به کدام سوژه‌ها می‌نگرد و سوژه‌های دیگر در قبال چنین تعویض نمایی، به لحاظ جغرافیا، در کدام طرف واقع شده‌اند. تدوین کلاسیک با به کارگیری شگردهای خاص خود، چنان وانمود می‌کند که به هنگام برش، هیچ بخشی از زمان حذف و یا فراموش نمی‌شود و تداوم موجود در یک نما حتی هنگامی که به نمای دیگر برش می‌خورد، دقیق و کامل رعایت می‌شود. مطابق با چنین رفتاری است که شاید بتوان تکنیک‌های تداومی تدوین کلاسیک را تکنیک‌های اصولی تداوم زمان و مکان خواند. چنین تکنیک‌هایی نه تنها در بازنمایی دنیایی واقعی و حقیقی به شدت مؤثرند، بلکه سبب می‌شوند تا بیننده خود را در فضای دنیای ساختگی فیلم قرار دهد و به شدت با آدم‌ها و شخصیت‌های آن هم‌ذات‌پنداری کند. از آن‌جا که این تکنیک‌ها مهم‌ترین ویژگی‌های زیباشناختی تدوین کلاسیک را تشکیل می‌دهند، به شرح و توضیح آن‌ها می‌پردازیم و نحوهٔ کاربرد آن‌ها را در سینمای کلاسیک بیان می‌کنیم.

حفظ تداوم ویژگی‌های گرافیک تصویر

یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های تدوین تداومی سینمای کلاسیک حفظ تداوم ویژگی‌های گرافیک تصویر در نماهایی است که پی در پی عرضه می‌شوند. به طور کلی باید گفت مطابق با چنین اصلی، *سایه روشن‌ها*، *حرکت‌ها* و *مرکز* توجه دو نمای پی در پی، می‌باید آن چنان با یکدیگر متفاوت باشند که بتوان به راحتی، دو نما را از یکدیگر تمیز داد. چرا که اگر دو نمایی که در تعاقب هم عرضه می‌شوند، از تفاوت محسوسی برخوردار نباشند، به واسطهٔ وجود اشتراک، سبب ساز ایجاد تداومی می‌شوند که ماهیت غیرتداومی برش، در قیاس با نمود تداومی آن، بیش از حد خود را جلوه‌گر می‌سازد و سبب اغتشاش ذهنی مخاطب می‌شود. وقتی که نماها بیش از اندازه به هم شبیه باشند (چه به لحاظ اندازه، چه به لحاظ محتوای تصویری و...)، برای مخاطبی که غرق در دنیای داستان است، همچون یک نمای واحد مجسم می‌شوند که به واسطه فرایند برش، بخش‌هایی از آن حذف شده باشد و این بیش از حد بیننده را متوجه سازوکار پشت پردهٔ سینما می‌کند. مطابق با چنین بینشی است که برش پرشی در سینمای موج نوی فرانسه به شدت کاربرد دارد. اساساً یکی از دلایل مهمی که باعث به کارگیری برش‌های پرشی در فیلم‌های موج نوی فرانسه شد، ضدیت با تداوم کلاسیک سینما، نفی هرگونه واقع‌گرایی دنیای فیلم و نمود واضح و آشکار قابلیت‌های تکنیکی عمل برش در تصاویر فیلم بود. یکی از مهم‌ترین دلایلی که کاربرد برش‌های پرشی را علاوه بر کارکرد ضد تداومی آن در سینمای کلاسیک ممنوع می‌سازد، توهم نادرستی است که بینندهٔ کلاسیک در مواجهه با چنین فرایندی، به طور ناخودآگاه در ذهن خود شکل می‌دهد. توهمی که ناشی از تجربهٔ ذهنی او از اشکالاتی است که گه‌گاه به هنگام نمایش فیلم در آپارات نمایش رخ می‌دهد. بسیار اتفاق افتاده بود که در طول نمایش یک فیلم، کپی فیلم در دستگاه نمایش گیر می‌کرد و می‌سوخت و بدین ترتیب متصدیان نمایش فیلم مجبور می‌شدند تا فریم‌هایی از آن را دربیاورند و دو سر جدا شدهٔ نوار فیلم را با کسر فریم‌های سوخته به یکدیگر بچسبانند. چنین عملی سبب می‌شد تا به هنگام نمایش مجدد فیلم، برش ناخواسته در طول نمای مذکور به شدت احساس شود، پرش چشم‌گیری در واقعیت دنیای مقابل ایجاد کند و بلافاصله بیننده را از فضای فیلم خارج سازد. از آن‌جا که چنین اشکالی، برای بینندگان سینما که بارها شاهد آن بودند، مسأله‌ای تجربه شده می‌نمود، هرگونه برش پرشی در تدوین کلاسیک نیز به دلیل تشابه با چنین اشکال ناخواسته‌ای و جلب توجه مخاطب از دنیای داستانی به سازوکار فنی دستگاه نمایش، ممنوع و غیرمجاز شمرده می‌شد. یکی از مهم‌ترین دلایلی که نظم انتقالی میان نماها را در سینمای کلاسیک مطرح می‌کند، جلوگیری از چنین تأثیر ناخواسته‌ای است که از برش زدن تصاویر هم اندازه و همسان یک سوژهٔ واحد حاصل می‌شود. مطابق با چنین اصلی، هیچ گاه دو نمای درشت از یک شخصیت واحد در سینمای کلاسیک به یکدیگر پیوند نمی‌خورند، چرا که

اساساً چنین تمهیدی به هیچ وجه با واقعیت تجربه شده توسط بیننده تطابق و همخوانی ندارد و غیرعادی به نظر می‌رسد.

اما از طرف دیگر، تفاوت میان نماهایی که به یکدیگر پیوند می‌خورند، هرگز نباید به درجه‌ای رسد که ذهن بیننده را به کلی آشفته و درهم سازد. همان طور که اگر تفاوت میان دو نمایی که پشت هم قرار می‌گیرند بسیار کم باشد، برش ما بین آن‌ها به حد افراط خود را نمایان می‌سازد و باعث سردرگمی ناگهانی بیننده می‌شود، تفاوت‌ها و تمایزهای فراوان میان آن‌ها نیز، تغییر مکان جایگاه دوربین را در دو نما فاش می‌سازد و عامل مبهم کنندهٔ ذهن مخاطب می‌شود. چنین کارکردی در سینمای کلاسیک، سبب می‌شود دوربین کلاسیک به تأثیر از تدوین تداومی، تجسم دیدگاه انسانی باشد که به وقایع می‌نگرد و به لحاظ حضور محدودی که در فضا دارد از هر نوع پرشی در مکان می‌پرهیزد؛ پرشی که حضوری همه جانبه و روح مانند بدان می‌بخشد. بر این اساس، بیننده ناظر سومی تلقی می‌شود که مطابق با محدودیت فیزیکی خود از جایی به جای دیگر می‌نگرد. سینمای کلاسیک هالیوود می‌کوشد تا برش در تدوین تداومی، کارکردی مشابه با پلک زدن چشم آدمی پیدا کند و به این طریق خصلت ضدتداومی آن تقلیل یابد و موجه و منطقی جلوه کند. همان طور که چشم آدمی قادر می‌شود تا از طریق پلک زدن ناخودآگاه، مناظری را از محیط پیرامونش برگزیند و بدان دقیق شود، یا بخشی از فضای مقابل دیدگانش را حذف کند و بخش مهم‌تری را برگزیند، برش در تدوین تداومی نیز به نحوی در سینمای کلاسیک به کار گرفته می‌شود که از چنین کارکرد واقع‌گرایانه‌ای مطابق با ماهیت‌بینایی چشم آدمی برخوردار شود. همان گونه که تغییرات بصری ناگهانی از فضاهای متفاوت می‌تواند سبب آزار مردمک چشم آدمی شود، تغییرات ناگهانی روی پردهٔ نمایش نیز می‌تواند سبب خستگی و اذیت چشم بیننده شوند. چنین تغییراتی می‌تواند، ناشی از اختلاف در ترکیب‌بندی نماهایی باشد که پشت سر هم واقع شده‌اند؛ می‌تواند ناشی از تفاوت روشنایی و تاریکی نماها، جهت‌های حرکتی ضد و نقیض، ماهیت متفاوت اشیا و اشخاص و ... باشد. مثلاً اگر در یک نما، چشم مخاطب متوجه پیکری در منتهی الیه سمت چپ باشد و در نمای بعدی، مرکز توجه به منتهی الیه سمت راست منتقل شود، بیننده بلافاصله ناراحت شده و چشم‌های او پس از تحمل خستگی و پریشانی، لحظه‌ای را صرف پیدا کردن مرکز توجه جدید می‌کنند. همچنین اگر نمایی که در فضای باز و در روشنایی آفتاب فیلمبرداری شده باشد، به نمایی پیوند خورد که به کلی تیره و تاریک باشد، این تغییر ناگهانی از روشنی به تاریکی کاملاً آزاردهنده و خسته کننده جلوه می‌کند.

تداوم گرافیک تصویر، اصل مهم‌تری را نیز در خود دارد و آن این که دو نمایی که از پی هم می‌آیند، نمی‌باید از دو حال خارج باشند: یا نقطهٔ توجه نمای ب روی پرده می‌باید تقریباً همان جایی باشد که نقطه توجه، در انتهای نمای الف بوده؛ و یا این که نمای ب ادامه دهندهٔ حرکت الف باشد. یکی از دست‌اندرکاران سینمای هالیوود در سال ۱۹۲۷، این نوع عملکرد از تدوین تداومی را چنین توضیح می‌دهد:

مراکز توجه در تصاویر باید چنین به نظر آیند که از نمایی به نمای دیگر منتقل می‌شوند؛ و این انتقال به طبیعی‌ترین شکل ممکن صورت پذیرد. به طور مثال سه نمای الف، ب، پ را در نظر بگیرید: اگر در نمای درشت الف، تمرکز بصری به طرف راست تصویر باشد، نمای ب، هر چند هم که با مضمون نمای الف بی‌ارتباط باشد، باید با تمرکز بر همان نقطه‌ای آغاز شود که چشم مشغول دیدن نمای درشت الف بود؛ و یا باید حرکتی را ادامه دهد که با نمای الف نشان داده شده بود. همچنین نمای پ، صرف نظر از هر کنشی که در ب اتفاق افتاده است، باید نقطهٔ تمرکز را از محلی پی‌گیرد که نمای ب نمایشش را قطع کرده است. بدین طریق چشم به طور ناخودآگاه در اطراف پرده به حرکت درمی‌آید، بی‌آن که به مانعی برخورد کرده باشد و یا اجبار و آزاری در کار باشد.

این موضوع اگر چه ارتباطی با داستان فیلم ندارد ولی سبب می‌شود تا چشم به آرامی و ملایمت از یک سوی تصویر به سوی دیگر بخرامد و حرکتش را به اقتضای الزام‌های عاطفی

قصه، گاهی تند و گاهی کُند سازد. بر همین اساس است که برش نرم (به لحاظ گرافیکِ تصویر) در تدوین نما ـ عکس نما که فقط اندکی مرکز توجه تصویر در آن‌ها جا به جا می‌شود، با برشِ (به لحاظ گرافیک) تندی که این مرکز توجه را به طور ناگهانی به اقتضای حس صحنه جا به جا می‌کند، احساسات متفاوتی را برمی‌انگیزد که اولی در سینمای کلاسیک و دومی در سینمای ضد کلاسیک نمود دارد.

یکی از عواملی که در انتقال تدریجی مراکز توجه از نمایی به نمای دیگر بسیار مؤثر واقع می‌شود جهت نگاه‌ها است که خود در نرم کردن تدوین و متداوم ساختن بیش‌تر آن نقش به سزایی دارد و از محرک‌های مهم گرافیک تصویر محسوب می‌شود. بدین شکل که هرگاه نمایی از شخصیتی که به گوشهٔ راست بالای کادر می‌نگرد به نمایی از شخصیت دیگری که گوشهٔ چپ پایین کادر را می‌نگرد، پیوند زده شود، تداوم گرافیک موجود در تصاویر، عاملی برای هدایت دید مخاطب و نرم کردن برش محسوب می‌شود؛ و در اثر چنین ارتباط منسجم و کاملی است که بیننده می‌پندارد آن‌ها از دو سطح مختلف به یکدیگر می‌نگرند. انطباق جهت نگاه‌ها یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زیباشناختی تدوین کلاسیک است که نه تنها سبب تشدید تداوم در نماها می‌شود، بلکه در به وجود آوردن فضایی منسجم و واقعی که مطلوب سینمای کلاسیک است، نقش به سزایی دارد و ماهیت ضدتداومی برش را در تدوین کلاسیک هر چه بیش‌تر نادیدنی و نامحسوس می‌سازد.

تداوم گرافیک تصاویری که به یکدیگر پیوند می‌خورند، ممکن است از راه‌های دیگر نیز حفظ و تقویت شوند. جایی که نماهای پی در پی به قدر کافی امکان انتقال توجه را از یکی به دیگری فراهم نمی‌آورند، تکنیک‌های گوناگونی چون ظهور تدریجی، محو تدریجی و دیزالو ممکن است سبب انتقال تدریجی چشم از مرکز توجه یک نما به مرکز توجه نمای دیگر شوند.

چنین توجهی نسبت به تداوم گرافیک تصویر، مفاهیمی را عیان می‌سازد که نظام کلاسیک هالیوود بر آن‌ها استوار است. مفاهیمی که هرگونه گسست یا پرش زمانی و فضایی را که مزاحم تمرکز چشم می‌شود مطرود می‌دارد تا توجه هیچ مخاطبی از پی‌گیری داستانِ فیلم، به جنبه‌های فنی فیلم معطوف نشود.

رعایت دقیق خط فرضی در تدوین نماها

به طور کلی آنچه که در نحوهٔ دکوپاژ و چگونگی تدوین یک فیلم کلاسیک به شدت رعایت می‌شود، نظامی است که همواره می‌کوشد بینندهٔ فیلم کلاسیک را در یک سوی جغرافیایی رویداد قصه قرار دهد؛ حالتی درست شبیه به موقعیت تماشاگران سالن تآتر. چنین کارکردی نه تنها در راستای حفظ محدودیت‌های فضایی فیزیک مخاطب گام برمی‌دارد و توهم او را مبنی بر واقع شدن در فضای واقعی داستان تقویت می‌کند، بلکه کارکرد ضدتداومی برش را هم خفیف‌تر می‌کند و با حفظ جهت نگاه‌ها و موقعیت جغرافیایی اشخاص نسبت به یکدیگر و تداوم عناصر بصری فضا، هر چه بیش‌تر در جهت تطابق با رفتارهای عادی بدن انسان قرار می‌گیرد. بازن معتقد است که واقعیت عینی رویداد در فیلم‌های کلاسیک، با فضای ثابت اجرای تآتری یک نمایش، که در آن تماشاگر همواره پشت دیوار چهارم قرارگرفته است، قابل مقایسه است و این اساس خط فرضی سینمای کلاسیک را تشکیل می‌دهد. در چنین نظامی، نماها به گونه‌ای به یکدیگر پیوند می‌خورند که هیچ گاه خطِ فرضی را که نقش مهمی در حفظ تداوم فیلم دارد، برهم نزنند. بازن رعایت خط فرضی را در سینمای کلاسیک، یکی از اساسی‌ترین قوانینی می‌داند که همواره از طریق آن موقعیت بازیگران در صحنه معلوم و مشخص می‌شود و دوربین حکم ناظری را پیدا می‌کند که در سالن تآتر، روی یکی از صندلی‌ها نشسته است و مشغول تماشای ماجراهایی است که روی صحنه رخ می‌دهند. او خاطر نشان می‌سازد که به همین دلیل، تغییرات در زاویهٔ نگاه دوربین سؤال برانگیز به نظر نمی‌آید و کارکردی همچون قرارگیری در ردیف اول سالن تآتر می‌یابد. از نظر او، دوربین کلاسیک اگر چه برای تأمین زاویهٔ دید بهتر و تأکید کردن بر آنچه که شایستهٔ تأکید است، واقعیت را اندکی قوی‌تر و واضح‌تر نشان می‌دهد ولی هرگز از قانون خط فرضی عدول نمی‌کند. تدوین کلاسیک همواره می‌کوشد ضمن رعایت دقیق جهت

نگاه‌ها، هیچ گاه قانون خط فرضی را نفی نکند و در انسجام روابط فضایی آن، خلل وارد نیاورد. هرگونه برشی که اصل رعایت خط فرضی کلاسیک را نادیده انگارد، نه تنها تداوم تصاویر را به شدت برهم می‌زند و موقعیت‌ها و روابط فضایی و مکانی سوژه‌ها را مغشوش می‌سازد، بلکه به شدت ذهن بیننده را پریشان می‌سازد و سازوکار تکنیکی پس پردهٔ سینما را به مخاطب عرضه می‌دارد.

برش منطبق با خط نگاه

چنین تمهیدی از تدوین تداومی کلاسیک، یکی دیگر از ویژگی‌های تدوینی این سینماست که برای تعریف، بیان و حفظ تداوم فضا صورت می‌پذیرد. در چنین تدوینی، نماها براساس خط نگاه شخصیت‌ها به یکدیگر پیوند می‌خورند. از آن جا که خط نگاه شخصیت‌ها، یکی از مهم‌ترین عوامل تغییر و انتقال مرکز توجه مخاطب محسوب می‌شود، برش براساس خط نگاه، یکی از مؤثرترین شگردهای تدوینی هالیوود را تشکیل می‌دهد که توانایی فراوانی در پیوند نماهایی دارد که ممکن است به لحاظ اندازه، محتوای تصویر و وحدت مکانی با یکدیگر همسان نباشند. یکی از دلایلی که تدوین نما ـ عکس نما را به شدت موجه و معقول جلوه می‌دهد، برش براساس خط نگاه‌هاست. به تأثیر از چنین برشی، فضای موجود در نماها از چنان ارتباطِ تنگاتنگ و منسجمی برخوردار می‌شوند که عملکرد ضدتداومی برش پنهان می‌شود و هر چه نادیدنی‌تر به نظر می‌رسد. چنین برشی سبب می‌شود وقتی بعد از نمای درشت چهره‌ای که به جایی واقع در گوشهٔ پایینی چپ کادر می‌نگرد، هر نمای دیگری پیوند زده شود، محتوای تصویری نمای دوم در وضعیتی پایین‌تر از وضعیت شخصیت اول به نظر آید. علاوه بر این، برش براساس خط نگاه، می‌تواند فضای جدیدی خلق کند. به طور مثال، دو نمای درشت از دو شخصیت را مجسم کنید که هر دو در یک مکان واحدند، یکی به پایین و دیگری به بالا نگاه می‌کند. وقتی این دو نما به هم پیوند می‌خورند براساس خصلت خط نگاه، چنان به نظر می‌رسد که یکی در پایین و دیگری در بالا قرار گرفته‌اند و به یکدیگر می‌نگرند. بنابراین می‌توان گفت از طرفی برش براساس خط نگاه، قابلیتی فراوان در حفظ تداوم زمان دارد، چراکه در مثال یاد شده، وقتی دو نما این چنین پشت سر هم واقع شوند، توهم حذف زمانی هرگز پدیدار نمی‌شود، زیرا بیننده به محض تماشای نمای دوم، از آن جا که می‌داند این نما، نقطهٔ دید عینی شخصیت را نشان می‌دهد، تصور هرگونه وقفه و پرش زمانی را که به اقتضای ماهیت مکانیکی برش ایجاد می‌شود، از ذهن خود دور می‌سازد. ایزنشتین در فیلم *ایوان مخوف* (۱۹۴۳) از طریق رعایت نکردن آگاهانهٔ خط نگاه‌ها، چنان ویژگی‌ای می‌آفریند که به نظر می‌رسد هیچ یک از شخصیت‌ها، علی‌رغم آن که با یکدیگر در ارتباط‌اند، به یکدیگر نمی‌نگرند و از این بابت، از فضای منحصر به فردی برخوردارند که هیچ ارتباط منسجمی با یکدیگر ندارند.

برش منطبق با جهت شنوایی

یکی دیگر از ویژگی‌های تدوین تداومی کلاسیک، برشی است که در آن شخصیتی به صدایی خارج از فضای عرضه شده در محدودهٔ قاب تصویر گوش می‌دهد و در آن عمل برش براساس جهت صدای ایجاد شده، صورت می‌پذیرد. شاید بتوان چنین پدیده‌ای را برش براساس جهت صدا نامید. در این نوع برش‌ها، از آن‌جا که صدا به خط مستقیم سیر می‌کند، خط فرضی کنش یا محور کنش، همان خط مستقیم حرکت صوت است و تدوین نماهای آتی براساس آن پایه‌ریزی می‌شود. به طور مثال اگر شنونده‌ای که جلوی دری ایستاده است، سرش را برای شنیدن چیزی به سمت چپ کادر بچرخاند، در نمای بعد که داخل اتاق نشان داده می‌شود، کسی که به طرف درمی‌آید، مطابق با چنین اصلی، باید به سمت راست پرده حرکت کند. آنچه که در این نوع برش اهمیت دارد، منبع تولید صداست که همراه با عامل گیرندهٔ صدا دو سر خط فرضی کنش را تشکیل می‌دهد و پیوند نما همواره در راستای حفظ آن صورت می‌گیرد.

تدوین با حفظ تداوم جهت حرکت

چنین تمهیدی از تدوین تداومی، مقوله‌ای اساسی است که شاید برش براساس خط نگاه و برش براساس جهت شنوایی

را تا حدودی تحت پوشش خود قرار دهد. در این تکنیک، یک بُردار یا عامل انتقال دهندهٔ حرکت، خط فرضی را وضع می‌کند به نحوی که اگر آدمی از راست به چپ کادر حرکت کند، در نمای بعدی هم باید همین جهت حرکت حفظ شود. بدین ترتیب حفظ جهت حرکت، خصلتی همچون حفظ خط نگاه وجهت شنوایی پیدا می‌کند. از طرفی همان طور که دو نما از دو نفر که در جهت متضاد نگاه می‌کنند، در برش با حفظ تداوم جهت حرکت، چنین تصوری ایجاد می‌کند که آن‌ها به یکدیگر می‌نگرند؛ به همین ترتیب دو نما از دو نفر که در جهت متضاد حرکت می‌کنند، این انتظار را در بیننده پدید می‌آورد که دو نفر به هم نزدیک می‌شوند. نکتهٔ مهم دیگر در کاربرد این نوع برش آن است که تدوین تداومی منطبق با جهت حرکت، حتی در مورد چند مکان دور از هم نیز رعایت می‌شود. در این صورت خط فرضی را محور کنشی تشکیل می‌دهد که شاید کیلومترها طول داشته باشد.

تدوین نمای دیدگاهی

برش نماهای دیدگاهی، یکی دیگر از تکنیک‌های تداومی تدوین کلاسیک است که علی‌رغم آن که ممکن است به واسطهٔ جای دهی مخاطب در بطن شخصیت‌های داستان، مطابق با معیارهای سینمای کلاسیک با اشکال همراه باشد، ولی به واسطهٔ حس کنجکاوی مخاطب نسبت به درک و دریافتی که تنها از طریق نمای دیدگاهی تأمین می‌شود، این پدیده انگیزش یافته و قابل قبول و موجه جلوه می‌کند. در این گونه تدوین، نمای اول یکی از شخصیت‌ها را نشان می‌دهد که به چیزی خارج از تصویر می‌نگرد و نمای دوم چیزی راکه این شخصیت می‌بیند از نقطهٔ دید عینی او نشان می‌دهد. برخی اغلب، تدوین نما ـ عکس نما را برش در نماهای دیدگاهی شخصیت‌ها تلقی می‌کنند به این صورت که یک نما از چهره شخصیت دیدگاه عینی شخصیت مقابلش را مجسم می‌سازد که به او می‌نگرد. برش نماهای دیدگاهی علاوه بر آن که در ایجاد تداوم فضایی تصاویر نقش به سزایی دارند، در راستای انسجام بخشیدن به فضایی پیش می‌روند که ممکن است به واسطهٔ ماهیت برش، آشفته و مبهم شده باشد. با استفاده از چنین تمهیدی می‌توان نمایی از چهرهٔ یک شخصیت را که به جایی می‌نگرد به تصویر ثابت و ساکن و معقولی از هر چیز پیوند زد. در چنین صورتی، چنین تصور می‌شود که شخص مذکور به جایی که در نمای دوم نشان داده شده می‌نگرد؛ و بدین ترتیب دو فضای پراکنده که از وجه اشتراک قابل توجهی برخوردار نیستند به هم پیوند می‌خورند و یکی تلقی می‌شوند.

تدوین نماهای تکرار شونده

یکی دیگر از ویژگی‌های تدوین تداومی کلاسیک، پیوند نماهای تکرار شونده است. استفاده از نماهایی که به طور مکرر، بدون کوچک‌ترین تغییر در کادربندی، به هم پیوند می‌خورند، به واسطهٔ هر چه بیش‌تر ملموس کردن فضای ساختگی کلاسیک بیننده را از تکنیک‌ها و ترفندهای سینما برحذر می‌دارند. مطابق با چنین تمهیدی، گروهی از نماها در تدوین کلاسیک، شامل موقعیت‌های همسانی در ارتباط با دوربین فیلمبرداری می‌شوند؛ به نحوی که، نماهای باز معرف با همان فاصله و زاویهٔ نمای معرف ارایه می‌شوند و نما ـ عکس نماها، بدون کوچک‌ترین تغییراتی در ماهیت تصویریشان، مکرر به هم پیوند می‌خورند. این تکرارها، تماشاگر را ترغیب می‌کنند تا به نفس و ماهیت برش‌ها توجهی نکند و دقت خود را متوجه عوامل روایی کند که از نمایی به نمای دیگر تغییر می‌کنند و سلسله وقایع داستان را شکل می‌دهند. چنین تدبیری از تدوین نه تنها الگویی از چگونگی ارایهٔ تصاویر در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و سبب می‌شود تا با بدیهی فرض شدن نحوهٔ عرضه تصاویر، توجه مخاطب به ماهیت داستانی تصاویر معطوف شود، بلکه سبب بازنمایی فضایی می‌شود که بدون داشتن هر نوع تازگی و عنصر به چشم آینده‌ای، آشنا و مأنوس جلوه می‌کند. این عمل احساسی در بیننده خلق می‌کند که فضا همین است و بس؛ و فضای ناآشنا و غریبی وجود ندارد که به خاطر تازگی، توجه به مخاطب را به خود معطوف دارد. علاوه بر این، تکرار موقعیت نماهای قبلی، فعالیت‌های ذهنی و تلاش‌های فکری خاصی را از بیننده طلب می‌کند که او را در ایجاد فرضیه‌ها، آزمایش‌ها و در نهایت نتیجه گیری از آن‌ها یاری می‌دهد؛ معمولاً نخستین نما از نماهایی که با

موقعیت‌های یکسان و ثابتی فیلمبرداری می‌شوند، ما را برای رویدادهای بعدی آماده می‌سازد، یعنی حدس‌ها و گمان‌هایی را در ما برمی‌انگیزد که انگیزهٔ اصلی ما را برای پی‌گیری حوادث داستانی تشکیل می‌دهد. به طور مثال در فیلم *کدی* (۱۹۳۵) ساختهٔ نورمن تاروگ، هاروی که از دست سگ‌ها می‌گریزد، به اتاق رختکن پناه می‌برد. یک نمای نیمه عمومی، او را نشان می‌دهد که به در تکیه داده است و در سمت راست قاب، لباس‌هایی به جالباسی آویزان است. بعد از برش به نمایی از سگ‌ها که در آن سو قرار دارند، هاروی را در همان اندازه نمای قبلی می‌بینیم که این بار متوجه لباس‌ها می‌شود. در این روند، بیننده در نخستین نما ترغیب می‌شود تا در ذهن خود چنین فرض کند که احتمالاً هاروی با لباس‌های مبدل از آن جا خارج خواهد شد. با تکرار موقعیت دوربین در نمای بعد، این گمان او با دیدن واکنش هاروی تأیید می‌شود. چنین پدیده‌ای از تدوین کلاسیک و آماده سازی مخاطب برای وقایع و رویدادهای بعدی، در فیلم‌های کسانی چون گدار یا ایزنشتین هرگز دیده نمی‌شود، چرا که این فیلمسازان، به ندرت موقعیت‌های دوربین را تکرار می‌کنند؛ و بنابراین بیننده باید بعد از هر برش، از نو موقعیتی جدید برای خود مشخص کند. تکرار موقعیت نماها در تدوین تداومی کلاسیک سبب می‌شود تا تماشاگر به پیش‌بینی تعداد محدودی از نماهای بعدی بپردازد که به نظر محتمل می‌آیند. وقتی تدوین کلاسیک خط‌مشی‌ای مطابق با آنچه که مخاطب حدس زده است در پیش می‌گیرد، هر چه بیش‌تر نادیدنی و نامحسوس به نظر می‌آید و این در حفظ انسجام فضای داخل کادر کلاسیک تأثیری فراوان دارد. چنین کارکردی از فیلم، تماشاگر را وادار می‌کند تا در درون خود یک پرسش مهم طرح کند و سپس، فیلم به پرسش او پاسخ دهد.

تدوین آنالیتیک

یکی دیگر از تکنیک‌های تداومی تدوین در سینمای کلاسیک هالیوود، تدوین آنالیتیک یا تحلیل جزییات از طریق تدوین است که تماشاگر را به میزان قابل توجهی به داخل تصویر می‌برد و یا از فضای ارایه شده در تصویر دور می‌کند. بدین ترتیب وقتی که از طریق برش، دوربین بدون تغییر در جهت زاویه، جلوتر می‌پرد و یا به عقب جهش می‌کند، زمانی است که تدوین آنالیتیک شکل گرفته است. چنین ویژگی خاصی از تدوین تداومی، ضمن رعایت قانون خط فرضی و حفظ خط نگاه‌ها، به نوعی با تجربهٔ دقت در چشم آدمی مقایسه می‌شود که از طریق پلک زدن صورت می‌گیرد. هرگاه آدمی نسبت به جزیی از کلیت آنچه که در برابرش نمود پیدا می‌کند، از طریق پلک زدن دقت کند، می‌توان گفت به لحاظ روان شناختی به اشیای دیگر و محیط پیرامونشان توجه نمی‌کند و این چنین فرایندی مهم‌ترین انگیزهٔ به کارگیری تدوین آنالیتیک را در سینمای کلاسیک به وجود می‌آورد. به همین دلیل، همواره مفسران هالیوود، تدوین آنالیتیک را متأثر از توجه *طبیعی تماشاگر* در مواجهه با دنیای مقابل دیدگانش می‌خوانند.

تدوین آنالیتیک در سینمای کلاسیک با انگیزه‌های گوناگونی توجیه‌پذیر است. قدر مسلم آن که، یکی از ویژگی‌های چنین تدوینی که با درون برش نمود فراوان می‌یابد، می‌تواند قطعاً در راستای پاسخ گویی به کنجکاوی مخاطب و یا تأکید بر چیزی باشد که اهمیت آن برای مخاطب برانگیخته شده است. به همین دلیل می‌توان گفت در چنین وضعیتی، نه تنها سازوکار برش از نظر مخاطب پنهان می‌ماند و خودنمایی نمی‌کند، بلکه به طور قطع کارکردی تداومی دارد و می‌تواند در حفظ یک‌دستی فضای فیلم، مفید و مؤثر باشد. علاوه بر آن، چنین تدبیری می‌تواند عاملی برای تنوع بخشیدن به سکانسی باشد که ممکن است بسیار طولانی و خسته کننده به نظر آید.

تدوین آنالیتیک یک مکان واحد را به چشم‌اندازهای مختلف تقسیم می‌کند و با استفاده از برش، به خلق فضاهای چندگانه داستان نایل می‌شود و فضای داستان را گسترش می‌دهد. شاید بتوان فرایند کارکرد تدوین آنالیتیک را به شکل زیر تشریح کرد: بیننده ابتدا صحنه را (از طریق نمای معرف) می‌بیند، بعد همچنان که کنش داستانی ادامه می‌یابد او (از طریق درون برش) به جزییات توجه می‌کند، به جلو یا عقب می‌رود و به شخصیت‌های داستانی که در حال گفت‌وگو یا پیشبرد کنش‌های داستانی‌اند، به طور متوالی

می‌نگرد (نما ـ عکس نما) و وقتی صدا، حرکت یا کنش دیگری توجهش را منحرف می‌کند، (از طریق برون برش) به گوشه‌ای دیگر نگاه می‌اندازد. اما در حالی که ممکن است توجهش به این جا یا آن جا معطوف شود، هرگز از تماشاگری که در یک طرف خط کنش واقع شده است، جدا نمی‌شود و به طرف دیگر خط فرضی نمی‌پرد. چنین تصوری از دوربین ناظر، اساس خط مشی هالیوود را در ساختار سینمایی یک فیلم کلاسیک تشکیل می‌دهد. همان گونه که چشم آدمی قادر است تا در مواجهه با محیط پیرامون، بخش‌هایی از آن را برگزیند؛ چیزی را بیش از چیز دیگری دقت و بررسی کند؛ بر شیء خاصی متمرکز شود و از دیدن شیء خاصی صرف‌نظر کند، تدوین آنالیتیک نیز به همین شکل، بینندهٔ کلاسیک را برمی‌انگیزد تا در مواجهه با صحنهٔ واحدی، بر روی آدم‌ها، اشیا و مواردی خاص متمرکز شود. مطابق با چنین بینشی، هر برش به جلو یا عقب، حکم پلک زدن آنی چشم آدمی را پیدا می‌کند. دست اندرکاران هالیوود، به خوبی دریافته بودند که وقتی قرار است آدمی دنبال چیز مهمی بگردد و یا به چیز خاصی دقت کند، چشم خود را با پلک زدنی هر چند کوتاه، آمادهٔ دیدن می‌کند تا به این طریق بهتر ببیند، همین نکته اساس درون برش و برون برش تدوین آنالیتیک کلاسیک را تشکیل می‌دهد.

برش در ناحیهٔ اضلاع کادر

برش در ناحیهٔ اضلاع کادر تصویر، یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های تدوین تداومی سینمای کلاسیک را در راستای حفظ کلیت و یکپارچگی فضای داخل کادر و نفی فضای خارج کادر تشکیل می‌دهد. به تأثیر از چنین تدبیری، فضای واقع‌نمای داستان، فضایی است که همواره تصاویر را دربر می‌گیرد و در محدوده‌ای خارج از حوزهٔ دید مخاطب تشکیل نمی‌شود.

هر کادری با اضلاع و حاشیه‌های پیرامون خود مشخص شده است و اساساً از خصلتی بُرنده نسبت به آنچه که در مقابلش وجود دارد، برخوردار است. چنین خصلتی، بدان جهت برنده خوانده می‌شود که برای جای دهی اشیا و اشخاص مهم، لازم است تا به اقتضای محدودیت در چارچوب تصاویر، در فضای پیرامون برش زند و بخشی محدود از آن را برگزیند. از آن جا که خصلت برندگی اضلاع کادر، به نحوی بارز و مستقیم، در جلب توجه مخاطب به سازوکار کارکرد دستگاه دوربین فیلمبرداری مؤثر است، سینمای کلاسیک می‌کوشد تا نه تنها از طریق به کارگیری قاب آکادمیک که ابعادش با حوزهٔ دید چشمان آدمی انطباق دارد، بلکه از طریق نوع اندازه‌ای که برای ارایه تصاویر برمی‌گزیند (اندازه‌های اصلی و فرعی که پیش‌تر یاد شد) و چگونگی جای دهی و ترکیب‌بندی عناصر بصری در فضای داخل قاب، از چنین ارجاع آشکاری به سازوکار دوربین پرهیز کند و ماهیت برندهٔ اضلاع کادر را هر چه بیش‌تر نادیدنی و نامحسوس سازد. در چنین حالتی است که فضای خارج از کادر نفی می‌شود و به ماهیت فضای درون کادر، تمامیت، کمال و اهمیتی بخشیده می‌شود که هر چه بیش‌تر توجه مخاطب را به دنیای خود معطوف می‌دارد. بدین ترتیب، هرگونه اشارهٔ مستقیمی که دنیای بصری به ظاهر نامحدود فیلم را، محدود و بسته جلوه دهد و تصاویر روی پرده را گزینشی محدود از دنیای نامحدود تلقی کند، در سینمای کلاسیک جایی ندارد. شاید به همین دلیل است که همواره حاشیه‌های قاب کلاسیک را، هیچ گاه مشخص و مسلم نمی‌توان دید و حاشیه تدریجاً به طرف سیاهی فضای اطراف پرده محو می‌شود. در راستای حفظ چنین طرز تلقی زیباشناسانه‌ای از قاب تصویر، تدوین تداومی سینمای کلاسیک، از تکنیک برش در ناحیهٔ اضلاع کادر بهره می‌برد. از آن جا که هر نوع ورود مستقیمی به قاب و خروج آشکاری از قاب، می‌تواند اشاره به فضایی داشته باشد که در خارج از حدود تصویر، هویت و نمود دارد، برش در ناحیهٔ اضلاع تصویر، سبب می‌شود هیچ عامل متحرکی قادر نباشد، به طور کامل از اضلاع کادر عبور کند و فضای عینی تصویر را خالی گذارد. به همین جهت، همواره تمام فعالیت‌ها و رخدادهای نمایشی داستان، در محدودهٔ فضای عینی و پرداخته شدهٔ داخل قاب صورت می‌گیرد. حرکت دوربین نیز به تأثیر از چنین طرز تفکری، هیچ گاه قاطعانه سوژه‌های توجه برانگیز را از فضای داخل قاب خارج نمی‌کند تا به

شکلی آشکار اشاره‌گر وجود دنیایی دیگر در خارج از کادر باشد؛ چراکه در غیر این صورت نه تنها ماهیت برنده اضلاع کادر، بلکه فضای خارج از تصویر به شدت خودنمایی می‌کند و انسجام، یگانگی و تمامیت فضای داخل کادر را برهم می‌زند. تکنیک برش در ناحیهٔ اضلاع قاب، حرکت سوژه‌های داخل قاب را تا آن جا معقول و موجه می‌داند که از اضلاع قاب عبور نکنند. به همین دلیل به محض آن که سوژه‌ها در تماس ملموسی با اضلاع قاب واقع می‌شوند، برش انجام می‌گیرد و نمای بعد از نقطه‌ای آغاز می‌شود که سوژه در تماس با اضلاع قاب، وارد قاب می‌شود. چنین تمهیدی باعث می‌شود تا بیننده همواره احساس کند که در فاصلهٔ میان دو نما، هیچ فضایی حذف نشده است و یا هیچ فضای دیگری وجود ندارد و فضای نمای دوم، در ادامهٔ منطقی و بی‌واسطهٔ فضای نمای اول است. به واسطهٔ حفظ ماهیت فضای عینی داخل قاب است که اصل تصحیح قاب، در کارکرد دوربین نمود پیدا می‌کند تا مانع خروج اتفاقی سوژه‌ها از محدودهٔ فضای داخل قاب شود. اگر چنانچه برش در ناحیهٔ اضلاع قاب صورت نپذیرد، ورودها و خروج‌ها، از چنان تنشی برخوردار می‌شوند که هر لحظه شخصیت‌ها به فضای بصری داخل قاب تجاوز می‌کنند و بی‌پروا از آن خارج می‌شوند؛ و این کارسبب می‌شود تا بیننده اعتماد و اطمینان خود را نسبت به تمامیت فضای داخل قاب از دست دهد و احساسی از ناامنی نسبت به فضایی که در آن قرار گرفته است، در ذهن خود به وجود آورد. آنچه که در فیلم‌های دلهره‌آور، آگاهانه به کار گرفته می‌شود، برهم زدن فضایِ درون قاب از طریق اضلاع قاب است، فضایی که از جانب مخاطب، کامل و خدشه ناپذیر تلقی شده است. در این فیلم‌ها تدوین در ارتباط تنگاتنگ با دکوپاژ، تدابیر کلاسیک را به گونه‌ای به کار می‌بندد تا فضای داخل قاب را هر چه منسجم‌تر و واقعی‌تر جلوه دهد تا اعتماد مخاطب را نسبت به نبود هرگونه فضایی در خارج از قاب، به خود جلب کند. فیلم زمانی موفق به خلق دلهره و ترس می‌شود که به طور ناگهانی تمامیت این فضا را از طریق نقض قانون برش در اضلاع قاب، برهم بریزد و با ورود ناگهانی چیزی از فضای بیرون قاب، فضای درون قاب را نامطمئن و خلل‌پذیر نشان دهد؛ مثلاً چاقویی از فضای خارج بالای کادر به گونه‌ای غیرمنتظره وارد فضای داخل قاب می‌شود و بر سر شخصیت فرود آید. برش در ناحیهٔ اضلاع قاب، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زیباشناختی تدوین تداومی است که در انسجام بخشیدن به فضای عینی داخل کادر نقش مؤثری دارد.

برش همزمان بر روی حرکت

مهم‌ترین کارکرد تداومی تدوین کلاسیک در ارتباط با زمان، تکنیک برش تطبیقی یا برش همزمان بر روی حرکت است. این برش به نحوی صورت می‌پذیرد که تداوم حرکت را در دو نمایی که به یکدیگر پیوند خورده‌اند، حفظ کند. برش همزمان بر روی حرکت را گه‌گاه برش *نامرئی* هم می‌نامند، چراکه برش بر روی نقاط یکسان حرکت، توجه بیننده را از عمل برش دور می‌سازد و او را به محتوای برش که حرکت می‌باشد، هدایت می‌کند. چنین تمهیدی، یکی از ساده‌ترین شیوه‌هایی است که برای نشان دادن تداوم لحظه به لحظهٔ رویداد صورت می‌پذیرد. آنچه که انگیزهٔ اصلی کاربرد چنین تکنیکی از برش را در سینمای کلاسیک به وجود می‌آورد، آن است که در فاصلهٔ میان دو نما هیچ زمانی حذف نشده است و هر حرکتی از هر نقطه‌ای که برش خورده، از همان نقطه در نمای بعد ادامه یافته است. چنین به نظر می‌رسد که اگر تدوین‌گران سینمای کلاسیک، واقعه‌ای را در برش میان دو نما، با یکدیگر مَچ نمی‌کردند، بیننده به واسطهٔ خصلت ضد تداومی برش، در مورد تداوم زمانی فیلم دچار سردرگمی می‌شد.

چنین برشی علاوه بر کارکرد زمانی، می‌تواند بر اهمیت رویدادی بیفزاید که در طول دو نما جریان داشته است؛ و در نتیجه ماهیت برش پنهان بماند. به عبارت ساده‌تر از آن جا که در اولین نما، حرکت سوژه‌ها قبل از برش، توجه چشم بیننده را به خود معطوف می‌دارد، برش جلوه‌ای کمتر پیدا می‌کند و عامل مطلوبی می‌شود تا بیننده، ادامه حرکت راکه در نمای اول مهم تلقی شده است، از زاویهٔ دید بهتر و مناسب‌تری در نمای دوم مشاهده کند و سبب هدایت دید آدمی در ادامه ماجراهای داستان شود. با توجه به چنین

خصلتی، برش همزمان بر روی حرکت می‌تواند عاملی برای پنهان ساختن ایرادهای تدوینی و یا دکوپاژی محسوب شود. به طور مثال رعایت نکردن جهت حرکت، جهت نگاه، قرار گرفتن اشیا صحنه و... با استفاده از چنین برشی،کمتر نمود دارند و طبعاً کمتر به چشم می‌آیند.

برش نامحسوس

ترفند زدن در برش، یکی دیگر از ویژگی‌های تدوین تداومی فیلم کلاسیک است. در این نوع برش به خاطر تغییر فاصله و زاویهٔ دوربین در نماهای به هم پیوند خورده، تغییرات مشخصی که در وضعیت شخصیت‌های جلوی دوربین و یا اشیای صحنه ممکن است رخ داده باشد، دیده نمی‌شوند و از نظر پنهان می‌مانند. بنابراین اگر چه چنین برشی به لحاظ قانون تداوم، غیرقانونی و نادرست به نظر می‌آید، ولی از آن جا که به تأثیر از کلیت تصاویر، دیده و محسوس نمی‌شود، در سینمای کلاسیک به کار می‌رود. تمهید چنین پیوندی از تصاویر، مستقیماً با تأثیر فراوان از ویژگی‌های قاب‌بندی کلاسیک، مثل تعادل، تمرکز و... صورت می‌پذیرد. به عبارت ساده‌تر، تأثیر به سزایی که اصول قاب بندی کلاسیک در جلب توجه مخاطب به بخش‌های مهم تصویر دارد، باعث می‌شود برش نامحسوس، نسبت به حفظ تداوم جزییات نامحسوس تصاویر، چندان پای‌بند نباشد؛ چرا که از طریق چنین تمهیدی، سینمای کلاسیک این امکان را می‌یابد تا به لحاظ تصویری، فضایی هر چه متناسب‌تر و حقیقی‌تر خلق کند. ترفند زدن در برش میان تصاویر، بازی جذابی است که از توافق ضمنی فیلمبردار و منشی صحنه، برای درست کردن تناسب بصری پیش زمینه و یا پس زمینه ناشی می‌شود. در این شکل، فیلمبردار ممکن است اشیایی را جا به جا و یا عوض کند و یا حتی بخواهد ارتفاع بازیگر را نسبت به محیط پیرامونش افزایش و یا کاهش دهد. مطمئناً زمانی این عمل توجه برانگیز و آزار دهنده جلوه نمی‌کند که برش در پیوند نماها، کارکردی نامحسوس و نادیدنی داشته باشد. ترفند زدن از طریق چنین برش‌هایی، مبین این نکته است که گونه‌ای روند اولویت بندی برای تماشاگر وجود دارد که توجه او را به تغییرات عمدی در نماها معطوف نمی‌دارد. از آن جا که مسأله اصلی تماشاگر، روابط علت و معلولی داستان فیلم است، اگر انتظارهای او در مورد کنش فیلم، از نمایی به نمای دیگر برآورده شوند، او دیگر اهمیتی نمی‌دهد که فاصلهٔ دو نفری که در تصویر می‌بیند، اول سه متر است و در نمای بعدی دو متر می‌شود. اگر میزان این ترفندها از حد معینی تجاوز کند، حواس تماشاگر را از دنبال کردن روابط علت و معلولی قصه منحرف می‌سازد.

برش متناوب

تدوین در سینمای کلاسیک، به اقتضای کنش و پیشبرد آن، می‌تواند از کارکردهای به شدت حساب شده و هوشمندانه‌ای برخوردار باشد. یکی از آن‌ها، برش *متناوب* است. به طور کلی برش متناوب، مقوله‌ای است مربوط به نوع خاصی از تدوین متناوب که به چگونگی جایگزینی دو یا چند مجموعهٔ متفاوت از تصاویر اشاره دارد. تصاویری که می‌توانند هر کدام به موضوع خاصی یا رویداد خاصی در محدودهٔ زنجیرهٔ روایتی علت و معلول‌ها بپردازند. آنچه که چنین پدیده‌ای را از *تدوین موازی* ـ که در سینمای کلاسیک کاربردی ندارد ـ جدا و متمایز می‌سازد، کارکردِ زمانیِ منحصر به فرد آن است. به عبارت ساده‌تر، شاید بتوان گفت که اگر خصلت همزمانی رویدادها از تدوین متناوب گرفته شود، آنچه که کارکردی غیر زمانی پیدامی‌کند، تدوین موازی نامیده می‌شود. برای مثال اگر چنانچه فیلمی به گونه‌ای متناوب، تصاویری از فقر و ثروت را بدون هیچ اشتراک زمانی به نمایش گذارد، ما با تدوین موازی مواجهیم، اما در صورتی که تصاویری از مردی ثروتمند را که در حال صرف شام است با تصاویری از مردی فقیر که در بیرون ایستاده است، به گونه‌ای متناوب پیوند بزنیم، این‌جاست که با تدوین متناوب مواجهیم. به طور کلی می‌توان گفت تدوین متناوب، برش در میان مجموعه‌ای از کنش‌هاست که تحت تأثیر زنجیرهٔ روایتی علت و معلول و به خاطر اشتراک زمانی، به یکدیگر پیوند می‌خورند؛ در حالی که تدوین موازی پیوند مجموعه‌ای از رویدادهاست که صرفاً به دلیل ارتباط منطقی‌شان با یکدیگر، به هم پیوند خورده‌اند. از آن

جا که تدوین موازی بیش از آن که بر علیت و تقدم و تأخر زمانی وقایع تأکید کند، بر رابطه ذهنی و منطقی و تشابه عقلانی و انتزاعی آنان تأکید می‌ورزد، در سینمای کلاسیک هالیوود، روشی غیرمعمول و غیرمجاز شمرده می‌شود؛ و در عوض، تدوین متناوب بیش‌ترین کاربرد را می‌یابد.

کریستین متز خاطر نشان می‌سازد که تدوین متناوب در سینمای کلاسیک به شکلی ماهرانه، *ترتیب زمانی وقایع* و *مدت زمان وقایع فیلم* را تعیین و تبیین می‌کند. بدین نحو که هر گروه از وقایع، نه تنها به شکلی پی‌درپی و در راستای یک ساختار خطی مشخص از کنش رخ می‌دهند، بلکه در درون هر گروه از وقایع، زمان‌ها وضعیتی همسان و هماهنگ دارند. این همان خصلتی است که سبب می‌شود تا متز برای آن کارکردی در راستای تبیین طول زمانی وقایع در نظر گیرد. خصلتی که باعث حذف زمان‌های فرعی و غیرنمایشی می‌شود. اگر در تمهیدات بارزی چون دیزالو، فید و... زمان فرعی بین رویدادها به تدریج و به آرامی از برابر چشم بیننده حذف می‌شود، بدون آن که چیزی چنین شکاف‌های نرمی را پر کند، در تدوین متناوب، اوج‌های دراماتیک هر رویداد که به گونه‌ای متناوب در ادامه رویداد دیگر می‌آید، شکاف زمانی رویداد قبلی را پر می‌کند که به لحاظ دراماتیک ارزش نمایشی چندانی ندارد. بدین ترتیب نه تنها روایت به گونه‌ای خطی، با نظم زمانی مشخص و ملموس پیش می‌رود، بلکه حذف زمان‌های فرعی و زائد که عامل گذشت زمان می‌شوند، طول زمانی وقایع را به شکلی ملموس‌تر برای بیننده تعریف می‌کند. چنین طرز تلقی خاصی از زمان نمایش، سبب انتقادهایی از فیلم *طناب* (۱۹۴۸) ساختهٔ آلفرد هیچکاک می‌شود؛ چراکه در این فیلم، روایت برپایهٔ فواصلی بنا می‌شود که از نظر نمایشی بی‌معنایند. در چنین حالتی، زمان به عنوان نظامی که می‌باید در خدمت روایت باشد، برای کسب برتری و تفوق به رقابت با علیت روایتی می‌پردازد. در حالی که زمان در سینمای کلاسیک هالیوود فرایندی نیست که به خاطر خودش بررسی شود، بلکه ابزاری است در دست علیت که مطابق با پیشرفت وقایع آن پیش می‌رود. به همین دلیل قدم زدن‌های بدون گفت‌وگو، در سینمای کلاسیک هالیوود، زمانی مرده یا به هدر رفته تلقی می‌شوند.

همان طور که گفته شد، تدوین متناوب باعث پدید آمدن حذف‌هایی از زمان می‌شود. اگر از خواب برخاستن قهرمان فیلم را به صحنهٔ اتاق رییس قطع کنیم که بی‌صبرانه به ساعتش نگاه می‌کند و انتظار ورود او را می‌کشد، صحنهٔ مربوط به رییس، کل مدت زمانی را که قهرمان ما صرف لباس پوشیدن، شستشوی دست و صورت و کارهای دیگر می‌کند ـ که به لحاظ نمایشی اهمیت ندارند ـ پر خواهد کرد. بدین طریق، تدوین متناوب همواره فواصل زمانی را با لحظه‌هایی که به لحاظ نمایشی مهم‌ترند، پر می‌کند؛ و از این طریق، مجموعهٔ منحصر به فردی از روابط زمانی پدید می‌آورد که *ترتیب زمانی وقایع*، *حذف‌های زمانی*، *همزمانی وقایع* و بالاخره *تداوم زمانیِ* رویدادها را در خود دارد که همگی در خدمت اهداف خاص روایتی قرار دارند.

این که تدوین متناوب چگونه علی‌رغم پرش علنی و کاملاً آشکار در مکان که می‌توان خصلت دانای کل بودن روایت و خودنمایی آن را فاش سازد، همواره تداوم ملزوم را برای بینندگان محفوظ می‌دارد، ویژگی دیگری از کارکرد تدوین متناوب است. به طور کلی ساختار تدوین متناوب در انتقال از هر مکان به مکان دیگر، از تمهیدات و تدابیری خاصِ سینمای کلاسیک بهره می‌برد که مخاطب هرگز چنین برش آشکاری در مکان را احساس نمی‌کند. آنچه سبب می‌شود برش متناوب به عنوان فرایندی تدوینی، در سینمای کلاسیک کاربردی معقول و موجه داشته باشد و بیننده را از ارجاع به ماهیت ضدتداومی برش باز دارد، فرایند روایتی آن است. تدوین متناوب فرایندی روایتی است که در آن دو یا چند گروه از وقایع همزمان که در مکان‌های مختلف به وقوع می‌پیوندند، به واسطهٔ رابطهٔ علت و معلولی‌شان، در هم تنیده شده‌اند.

از طرفی، وجود وجه اشتراکی در رویدادها و وقایع، آن چنان مؤثر واقع می‌شود که هر واقعه را ادامهٔ منطقی و لازم و ملزوم واقعه‌ای قبلی می‌سازد که در جای دیگری رخ می‌دهد. عوامل اشتراکی در این راستا، می‌توانند عواملی باشند که به دلیل حضور مشترک در هر یک از صحنه‌ها، انگیزهٔ برش از مکانی به مکان دیگر را فراهم می‌آورند. این

عامل مشترک می‌تواند شخص یا اشخاص باشد، می‌تواند گفت‌وگوی خاصی باشد که در هر صحنه ذکر می‌شود؛ ممکن است عنصر تصویری مشترکی باشد که در صحنه‌ها به وضوح خودنمایی می‌کند؛ یا قطعه موسیقی مشترکی باشد که در صحنه‌ها شنیده می‌شود؛ یا می‌تواند اشیا و وسایلی چون رادیو، تلویزیون، تلفن و وسایل ارتباط جمعی باشد که به واسطهٔ آنچه که ارایه می‌دهد، عامل اشتراک را فراهم آورد. آنچه که اساس وجودی عوامل مشترک را اهمیت می‌بخشد، تکراری است که در صحنه‌ها به واسطهٔ کاهش ماهیت ضدتداومی برش متناوب صورت می‌گیرد. این تکرار و اشتراک، صحنه‌هایی راکه به تناوب به یکدیگر برش خورده‌اند، همچون حلقه‌های زنجیر، پیوسته و مرتبط می‌سازد و تداوم معقول را به ماهیت آن‌ها می‌بخشد.

یکی دیگر از تمهیدات هوشمندانه‌ای که می‌تواند پرش مکانی تدوین متناوب را ـ که از روایت دانای کل کلاسیک سرمی‌زند ـ از نظر مخاطب پنهان و مخفی دارد، ایجاد شرایطی است که ضرورت پرداخت متناوب به صحنه‌ها را در مخاطب فراهم می‌آورد. به نحوی که بیننده علاقه‌مند می‌شود تا بی‌صبرانه صحنهٔ بعدی راکه حتی در جای دیگری در شرف رخداد است، مشاهده کند. به همین جهت، به هنگام به کارگیری تدوین متناوب، همواره سعی می‌شود هر مکان توسط مکان قبلی معرفی شود و از راه‌های مختلف بدان اشاره صورت گیرد، تا زمینهٔ ارایهٔ صحنه‌های آتی فراهم آید و انتقال از مکانی به مکان دیگر موجه و منطقی جلوه کند. چنین اشاره‌ای می‌تواند از طریق گفت‌وگوها، نقشهٔ محل، نشان دادن تصاویری از فضای صحنهٔ بعد و یا صحبت راجع به آدم‌هایی که در آن هستند، صورت پذیرد. بدین طریق، به محض ارایهٔ صحنهٔ بعدی، هیچ گونه پرش آشکاری از مکان قبلی به مکان کنونی، آزار دهنده و سؤال برانگیز جلوه نمی‌کند؛ چراکه از قبل، زمینه‌های پرداختن به آن‌ها فراهم شده، و اشتیاق مخاطب نسبت به حضور در مکان‌ها شدت یافته است. در چنین صورتی است که تدوین متناوب کارکردی در راستای ارضای نیاز درونی مخاطب پیدا می‌کند و منطقی و موجه می‌نماید.

واسطه‌ها یا پاساژها نیز می‌توانند دستاویز ارزشمندی برای انتقال از یک مکان به مکان دیگر باشند. یک واسطه، به دلیل ماهیت و خصلت ذاتی خود، می‌توانند برای مدتی کوتاه فکر و ذهن مخاطب را به خود مشغول دارد و سابقهٔ ذهنی او را نسبت به مکان قبلی برهم زند، تا به این ترتیب بیننده بتواند به راحتی و بدون هیچ گونه پس ماند ذهنی از صحنهٔ قبل، پذیرای صحنهٔ بعد شود. به عبارت ساده‌تر، هنگامی تفاوت میان دو صحنه کاملاً محسوس به نظر می‌آید که سابقهٔ ذهنی از یکی، ما را به قیاس با صحنهٔ بعدی وادار کند. حال کافی است تا پیش‌فرض‌ها و پس ماندهای ذهنی را مخاطب فراموش کند تا توانایی قضاوت او نسبت به ارزیابی و قیاس صحنه‌ها با یکدیگر کاهش یابد. در چنین وضعیتی است که تفاوت آشکار میان صحنه‌ها و پرش محسوس از یکی به دیگری، از نظر مخاطب مخفی می‌ماند.

اگر چه واسطه‌ها در طول دوران حیات سینمای کلاسیک هالیوود، به مرور اشکال و انواع گوناگون و متنوعی پیدا کردند، ولی همواره ماهیت کاربردی آن‌ها ثابت و پابرجا ماند. این که همواره باعث می‌شدند تا بیننده آنچه را که از صحنهٔ قبل دیده فراموش کند و آرام آرام بدون این که خود آگاه باشد، وارد صحنهٔ بعد شود. این واسطه می‌توانست یک میان نویس باشد، یا نمایی باشد که از عناصر بصری هر یک از دو صحنه‌ای که در تعاقب هم می‌آمدند، برخوردار است، می‌توانست یک قطعهٔ گوش‌نواز موسیقی و یا یک تلنگر صوتی باشد که به نوعی حواس بیننده را به خود مشغول داشته است تا تفاوت صحنه‌های متناوب را احساس نکند؛ و بالاخره می‌توانست هر عاملی باشد که به عنوان واسطه، توانایی انتقال معقول و موجه بیننده را از یک مکان به مکان دیگر داشته باشد. (در بخش مربوط به تکنیک‌های انتقالی، بیش‌تر به این مقوله خواهیم پرداخت.)

به مرور زمان، با افزایش تدریجی دانسته‌های اکتسابی مخاطب نسبت به پدیدهٔ سینما، تدوین متناوب نیز چون هر پدیدهٔ دیگر، به فرایندی بدل شد که دیگر نیازی به پنهان سازی انتقال سریع از یک مکان به مکان دیگر نبود؛ چراکه دیگر بینندگان فیلم حضور چنین پدیدهٔ مرسومی را پذیرفته و با آن خو گرفته بودند. بدین طریق، واسطه‌ها کم کم رو به

کاهش نهادند و تمهیداتی که پرش مکانی تدوین متناوب را پنهان می‌ساخت، به تدریج کنار گذاشته شدند. حالا دیگر مخاطبان فیلم‌ها در قبال برش، دچار اغتشاش ذهنی نمی‌شدند و خود دریافته بودند که باید تمرکز و توجه خود را به داستان و دنیای داستانی معطوف دارند.

به طور کلی می‌توان گفت، همهٔ شگردهای تدوینی کلاسیک، طی رشته نماهایی تقویت می‌شوند که به آرامی و نرمی به یکدیگر پیوند می‌خورند. یک نمای معرف با برشی آنالیتیک به نمایی نزدیک‌تر قطع می‌شود و سپس تعدادی نما ـ عکس نما، پشت سر هم می‌آیند؛ و از آن جا که این نظام از یک اصل زیباشناختی پیروی می‌کند (که همان حفظ موقعیت ملموس فضاست) اختیاراتی را برای فیلمسازی که در این راستا پیش می‌رود، باقی می‌گذارد. به طور مثال الگوی نما ـ عکس نما می‌تواند در زمان‌هایی که شخصیت‌ها الزاماً مقابل هم قرار نگرفته و حالات مختلفی به خود گرفته‌اند، کاربرد بدیعی داشته باشد. حتی زمان‌هایی که تعداد زیادی از شخصیت‌ها در صحنه حضور دارند، این الگو می‌تواند کاربردهای متنوعی پیدا کند؛ می‌تواند براساس رابطهٔ اشخاص با اشیا و یا محیط پیرامون عمل کند، می‌تواند براساس ارتباط اشیا با یکدیگر استفاده شود و....

فضایی که از طریق تدوین تداومی فیلم کلاسیک ساخته می‌شود، فضایی است که در تصاویر ارایه شده، کامل، واقعی و قابل قبول جلوه می‌کند و با وجود آن که ممکن است در تمهیداتی چون نما ـ عکس نما فضاهایی حذف شود، بیننده کلاسیک هرگز خلاء فضاهای حذف شده را احساس نمی‌کند، چرا که در هر نما، وقتی اجزا و عناصر فضا از قبیل اشیا و اشخاص از طریق اضلاع کادر بریده می‌شود، قطعاً در نماهای بعدی، ادامهٔ بخش بریده شدهٔ آن‌ها نشان داده می‌شود تا به بیننده ثابت شود که هیچ فضایی میان آن‌ها حذف نشده است. چنین تدابیری که وجود هرگونه فضای ناشناخته را از محدودهٔ دنیای تصاویر فیلم کلاسیک می‌زداید، ماهیت راوی دانای کل کلاسیک را از ذهن بیننده پنهان می‌دارد و فضایی می‌آفرینند که بیننده احتمال حضور فیزیکی چیزی به نام دوربین را از یاد می‌برد.

این چنین تدابیری، ارزشمندترین ویژگی‌های زیباشناختی سینمای کلاسیک هالیوود را تشکیل می‌دهد.

چ. تکنیک‌های انتقالی

یکی از مهم‌ترین تلاش‌های سینمای کلاسیک هر چه نادیدنی‌تر کردن اختلاف‌ها و تفاوت‌های میان دو صحنه‌ای است که در دو مکان مختلف یا در دو زمان مختلف، صورت می‌پذیرند. زیرا چنین پرش آشکاری در مکان یا زمان، نه تنها تداوم مطلوب کلاسیک را برهم می‌زند و به ماهیت فاصله و تفارق اشاره‌ای مستقیم می‌کند، بلکه توجه مخاطب را به تکنیک و توانایی آشکار فن فیلم معطوف می‌دارد. از طرفی، از آن جا که روایت کلاسیک، وقایع مهم را نشان می‌دهد و فاصله‌های غیرنمایشیِ زمانی و مکانی را حذف می‌کند، تکنیک‌هایی لازم شدند تا ضمن حفظ تداوم، بیانگر گذشت تدریجی زمان و انتقال ملایم مکان باشند. از آن جا که این تکنیک‌ها از طریق تمهیدات نوری لابراتواری صورت می‌پذیرند، در سینمای کلاسیک هالیوود تحت عنوان *تکنیک‌های انتقالی* بصری شهرت پیدا کرده‌اند. به طور کلی تأکید چنین تکنیک‌هایی بر آن است تا هر چه ملایم‌تر و آرام‌تر، بیننده را از یک صحنه به صحنهٔ دیگر انتقال دهد، بدون آن که بیننده متوجهٔ تغییر مکان و زمان نماها شود. براساس چنین خصلتی است که فیلم‌های هالیوودی قادر می‌شوند، ضمن آن که مدت زمان طولانی‌تر از زندگی را برگزینند، گذشت زمانی میان وقایع را هر چه نادیدنی‌تر و نامحسوس‌تر بیان دارند.

به طور کلی، تکنیک‌های انتقالی، نخستین بار از طریق میان نویس‌ها و عنوان‌های توضیحی در سینمای صامت راه یافتند که وظیفهٔ سجاوندی و گذشت زمان را برعهده داشتند. مثل عناوینی که با جملاتی چون چند روز بعد، لحظه‌ها می‌گذرند، و... به گونه‌ای نوشتاری، گذشت زمان را بیان می‌کرد. از حدود سال ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۱، فیدها و آیریس‌ها، معمول‌ترین انتقالات نوری میان صحنه‌ها را تشکیل می‌دهند. از ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸، آیریس‌ها به کنار می‌روند و به جای آن‌ها، فیدها بیش‌ترین کاربرد را می‌یابند. با ورود ناطق به سینما، دیزالوها نیز همراه با فیدها، کاربردی

عام پیدا می‌کنند؛ به طوری که از حدود سال‌های ۱۹۳۲ تا ۱۹۴۱، وایپ‌ها نیز در کنار آن‌ها مورد استفادهٔ فراوان واقع می‌شوند و این چنین روندی تا اواخر دههٔ پنجاه ادامه می‌یابد. به طور کلی تکنیک‌های انتقالی مرسوم در سینمای کلاسیک هالیوود به قرار زیرند:

میان‌نویس‌های توضیحی

اگر چه سینما، نحوهٔ استفاده از تکنیک‌های انتقالی را با میان‌نویس‌ها و عناوین توضیحی، که به نوعی نشان‌گر گذشت زمان بود آغاز کرد، ولی چنین کاربردی، چندان موردپسند سینمای کلاسیک واقع نشد. یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های عدم تمایل، شیوهٔ بیانی این عناوین بود. همان طور که می‌دانیم، فیلم به عنوان هنری بصری چنین، شهرت یافته بود که می‌تواند همه چیز را در قالب زبان تصویر ـ که ساده‌ترین زبان ارتباطی با مخاطب به شمار می‌رود ـ بیان دارد؛ و این، با ماهیت نوشتاری عناوین و میان‌نویس‌ها در تناقض بود. چنین تناقض آشکاری در زبان سینما، مهم‌ترین عامل ایجاد عدم تداوم و برهم زدن احساس پیوسته‌ای بود که از ابتدای فیلم در مخاطب شکل گرفت. وقتی تصاویر فیلم، گاه و بی‌گاه از طریق عناوین نوشتاری قطع می‌شدند و نحوهٔ انتقال اطلاعات، صورت دیگر به خود می‌گرفت، بیش‌ترین آسیب را متوجهٔ بینندهٔ کلاسیک می‌کرد؛ و آن بیرون راندن مخاطب از فضای پیوستهٔ داستانی بود. البته عدم موافقت سینمای کلاسیک با میان نویس‌ها، آن هم در وسط یک نما یا یک صحنه، دلایل دیگری نیز داشت. یکی از آن‌ها این بود که تماشاگرِ تحت تأثیرِ رفتارها و حالات شخصیت‌ها، یک باره مجبور می‌شد، توضیحی نوشتاری را بخواند. در چنین لحظاتی بود که تماشاگر اغلب از قطع صحنه، آن هم به این شیوه، احساس ناراحتی می‌کرد و وقتی صحنه دوباره آشکار می‌شد، زمان قابل توجهی نیاز داشت تا ادامهٔ روند ماجرای داستانی در ذهن او شکل گیرد. از طرفی کیفیت بصری میان‌نویس‌ها نیز با کیفیت تصویری نماهای فیلم در تفاوت آشکار و آزاردهنده‌ای بود. براساس چنین کارکردهای نامطلوبی از میان نویس‌ها بود که شیوه‌های گوناگونی برای آن‌ها طراحی و تدوین شد.

یکی از شیوه‌هایی که تأثیر آزار دهندهٔ میان نویس‌ها را در لابه‌لای صحنه‌ها کاهش می‌داد، کاربرد نوعی از نوشته‌های توضیحی بود که در ۱۹۱۶ باب شد؛ شیوه‌ای که در آن فیلمسازان به جای چاپ حروف سفید بر زمینهٔ ساده یا حاشیه‌دار سیاه، صحنه‌ها را روی بخشی از پس زمینه یا تمام پس زمینه نقاشی می‌کردند، به نحوی که با نقاشی یک ساختمان یا یک محل که در نمایی عمومی قرار گرفته بود، به معرفی فضایی که قرار بود بدان پرداخته شود، دست می‌یازیدند. البته چنین ترفندی به فیلمسازان امکان می‌داد تا هر فضایی را به عنوان فضای معرفی شده در میان نویس، ارایه دهند؛ و بدین ترتیب، استفادهٔ مطلق از مکان مورد نظر، چندان ضرورتی نداشته باشد. ترفند دیگری که در قبال استفاده از میان‌نویس‌ها به کار گرفتند، طراحی شکل حروف بود به نحوی که فرم متن و یا محتوای متن در ارتباطی محسوس و معقول با صحنهٔ قبل و یا بعد باشد. در این ارتباط مثلاً اگر بعد از نمایی که صلیبی را نشان می‌داد، قرار بود میان نویسی بیاید، حرف اول متن را به شکلی طراحی می‌کردند که شمایلی چون صلیب داشته باشد؛ و یا به طور مثال، متن را با حرف T آغاز می‌کردند تا به لحاظ ظاهری در تشابه با شکل صلیب باشد. همچنین اگر قرار بود بعد از آن، تصویری از آب روان بیاید، حرف آخر را به طور مثال با حرف W به اتمام می‌رساندند تا در مشابهت نوشتاری با حرف اولِ کلمهٔ Water (به معنای آب) واقع شود؛ و بدین ترتیب زمینه‌ای باشد برای نمای آب روان که در پی آن می‌آمد.

چنین تمهیداتی سبب شدند تا میان‌نویس‌ها به مرور اشکال معقول‌تر و منطقی به خود بگیرند؛ به طوری که در خلال سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۷، فیلمسازان از طریق به کارگیری میان نویس‌های گفت‌وگویی به جای میان نویس‌های توضیحی، انگیزهٔ وجود میان نویس را تقویت کردند و شکلی قابل قبول بدان‌ها دادند. مثلاً ممکن بود جملهٔ «متأسفانه همسرم تا چند روز دیگر خواهد مرد»، قبل از نمایی بیاید که زنی را در حالی که در بسترش جان داده نشان دهد. بدین ترتیب مخاطب درمی‌یافت که چند روز از زمان صحنهٔ قبل گذشته است. در همین راستا، حتی بسیاری از

فیلمسازان کوشیدند نه تنها استفاده از میان‌نویس‌های گفت‌وگویی را به حداقل برسانند، بلکه شروع به استفاده از دیزالو، ظهور تدریجی، محو تدریجی همراه با میان‌نویس‌ها کردند؛ و حتی برای آن که ارتباطی منسجم‌تر با تصاویر به وجود آورند، به ایجاد تأثیرات بیانی، از طریق طراحی شکل بصری خاصی از میان‌نویس‌ها پرداختند؛ بدین طریق که در بسیاری از فیلم‌ها، برای نشان دادن حالت نجوا، از حروف کوچک و برای گفت‌وگوی با صدای بلند و داد و فریادها از حروف بزرگ استفاده کردند. به همین ترتیب، حروف خارج از ردیف می‌توانست نمایانگر گفتار یک آدم مست باشد؛ و حروف پرفاصله و جدا جدا، نشانگر صحبت‌های کش‌دار و کند یک فرد. در هر صورت، آنچه بدیهی می‌نمود آن بود که میان‌نویس‌های گفت‌وگویی، چه با استفاده از این جلوه‌ها و چه بدون آن‌ها، تأثیرگذارتر بودند، چرا که ارتباط تنگاتنگی با فضای خود صحنه‌ها داشتند و از این رو نسبت به میان نویس‌های توضیحی ارجحیت بیش‌تری پیدا کردند. با پیدایش سینمای ناطق، میان‌نویس‌های گفت‌وگویی و به کلی تمام نوشتارهای توضیحی، جای خود را به صدا و گفت‌وگو دادند و بدین ترتیب تقریباً فراموش شدند.

فیدها

فیدها یکی دیگر از تمهیدات نوری سینمای کلاسیک به شمار می‌روند که مانند هر نوع تکنیک آشکار سینما، نه تنها کارکردی علنی و آشکار دارند، بلکه توجه مخاطب را به مقدار زیادی به سازوکار بصری خود جلب می‌کنند. آنچه که سبب می‌شود فیدها در سینمای کلاسیک، شکلی موجه و قابل قبول پیدا کنند و به میزان بسیار کمتری، توجه مخاطب را به خود برانگیزند، به چگونگی کاربرد این تکنیک در سینمای کلاسیک هالیوود مربوط می‌شود.

به طور کلی باید گفت، نه تنها فیدهای کلاسیک در حد فاصل میان صحنه‌ها، نمودی عینی دارند، بلکه عمدتاً در ابتدا و انتهای هر فیلم نیز کاربردی محسوس دارند و رؤیت می‌شوند. یکی از عواملی که در سینمای کلاسیک، کاربرد علنی فیدها را تا حدودی موجه و منطقی جلوه می‌دهد، تطابق ماهیت رفتاری آن، به عنوان یک عامل فاصله‌گذار با کیفیت اصول پرده‌بندی در نمایش‌نامه و فصل‌بندی در رمان و به طور کلی داستان است. چنین کارکردی از فید، به دلیل آن که توانایی آن را می‌یابد که بیانگر پایان یافتن یک ماجرا و شروع مجدد ماجرای بعد، با کمی وقفه و فاصلهٔ زمانی باشد، نه تنها کارکردی روایتی پیدا می‌کند و موجب انتقال گذشت زمان بین صحنه‌ها می‌شود، بلکه به عنوان یک واسطه که مدت زمان کوتاهی از طول یک فیلم را به خود اختصاص می‌دهد، عاملی می‌شود تا بیننده فرصتی بیابد و در حد فاصل صحنه‌ها که هیچ اطلاعاتی به او منتقل نمی‌شود، رویدادهای صحنهٔ قبل را جمع‌بندی کند و برای پذیرش حوادث و ماجراهای آتی، آمادگی لازم را در خود به وجود آورد. به عبارت ساده‌تر، از آن جا که وقایع فیلم، به گونه‌ای پیوسته و مداوم پیش رفته و یک لحظه افکار مخاطب را از خود جدا نمی‌سازند، گه‌گاه این احساس در مخاطب پا می‌گیرد که وقتی وقایع به مرحله‌ای از تمامیت و انسجام خود رسیدند، کمی آرامش فکری بیابد، نفسی تازه کند و مجدداً با اشتیاق و جذبهٔ بسیار، به استقبال کنش‌های آتی داستان رود. بنابراین، فیدها نه تنها به عنوان علایمی فاصله‌گذار، باعث گذشت زمان می‌شوند، بلکه به واسطه کارکرد روانی‌شان، ماهیتی آرام‌بخش برای مخاطب می‌یابند. و این احساس را در او تشدید می‌کنند تا از مجموع کنش‌های قبل، نتیجه‌گیری کند، فرصتی برای تأمل بیابد و آمادهٔ پذیرش کنش‌های آتی شود. در تطابق با چنین ماهیت رفتاری است که تکنسین‌های هالیوودی تلاش کردند محو تدریجی و ظهور تدریجی ـ وقتی در تعاقب و توالی یکدیگر قرار می‌گیرند ـ ماهیتی مطابق با خصلت پلک زدن چشم آدمی پیدا کنند. پلک زدن از نوعی که به واسطهٔ تمرکز بیش‌تر، برای دنبال کردن روند ماجراهایی که در برابرش جریان دارند، صورت می‌پذیرد. به همین دلیل، هیچ گاه حدفاصل میان محو تدریجی و ظهور تدریجی، در سیاهی مطلق واقع نمی‌شود، چرا که سیاهی مطلق نه تنها تشابه چنین پدیده‌ای را با پلک زدن چشم آدمی، تا حدود زیادی از بین می‌برد و وقفه‌ای قابل توجه در حد فاصل میان نماها به وجود می‌آورد، بلکه این احساس را پدید می‌آورد که دنیای واقعی مقابلمان ناگهان به یکباره در تاریکی فرو می‌رود و از

برابر دیدگانمان ناپدید می‌شود. چنین احساسی شدیداً بیننده را متوجه ماهیت نوری تصاویر پردهٔ سینما، سازوکار آپارات نمایش و در نهایت فرایند تکنیکی زبان سینما می‌کند که سینمای کلاسیک به شدت از آن گریزان است. براساس چنین بینشی، در فیلم کلاسیک، هنگامی که محو تدریجی صورت می‌پذیرد، بلافاصله ظهور تدریجی آغاز می‌شود به نحوی که در فاصلهٔ میان این دو فرایند، هرگز فریم‌های سیاه، به طور مطلق وجود ندارد. از طرفی، نهایت تلاش به کار گرفته شد تا طول فیدها نیز به حدی نباشند تا در تناقض با عمل پلک زدن عادی چشم آدمی واقع شوند؛ یعنی نه آن قدر طولانی باشند که توجه برانگیز جلوه کنند، نه آن قدر کوتاه که مجالی برای انجام فرایند روانی به مخاطب ندهند. فیدهای رنگی نیز که به تأثیر از ماهیت رنگ، تأثیرات روانی خاصی در مخاطب ایجاد می‌کنند در سینمای کلاسیک کاربردی پیدا نمی‌کنند. چرا که همواره فرایند پلک زدن چشم آدمی با سیاهی معنا می‌یابد، آن هم هنگامی که چشم‌هایش برای لحظه‌ای کوتاه بسته می‌شود. بنابراین هرگونه فید رنگی، تصور تشابه فید با پلک زدن را از بین می‌برد. نکتهٔ دیگری که در قبال کاربرد فید، شدیداً بدان توجه می‌شود، حرکت است. این حرکت، هم شامل دوربین می‌شود و هم شامل اشیا و اشخاص درون قاب. مطابق با چنین بینشی، فیدهای کلاسیک، هیچ گاه همزمان با لحظه‌ای که در آن حرکتی چشم‌گیر و هدایتگر، نمودی عینی دارد صورت نمی‌پذیرند. چرا که اساساً باعث ایجاد احساسی دوگانه و متضاد در ذهن مخاطب می‌شوند. از آن جا که هر نوع حرکتی در فضای داخل قاب (چه حرکت دوربین و چه حرکت سوژه)، توجه بیننده را به خود معطوف می‌دارد، هیچ گاه عمل فید بر روی حرکت انجام نمی‌شود، چرا که هر حرکتی سبب می‌شود بیننده بیش از هر چیز، عامل متحرک را ببیند و وقتی فید روی حرکت صورت پذیرد، این بدان معناست که عامل متحرک، بیش از آن ارزش دیدن ندارد و باید از توجه بدان صرف‌نظر کرد. این چنین احساس متناقضی، انسجام ذهنی و روانی مخاطب را آشفته می‌کند و او را سرگردان و پریشان می‌سازد. به همین دلیل هیچ گاه در سینمای کلاسیک، فیدها همزمان با حرکت صورت نمی‌گیرند. اما باید اشاره کرد که این مسأله شامل هر نوع حرکتی نمی‌شود، چرا که بسیاری از حرکت‌ها در درون قاب نمودی چشم‌گیر ندارند و نامریی و نامحسوس تلقی می‌شوند. بنابراین می‌توان افزود که تنها زمانی عمل فیدها مسأله دار و غیرکلاسیک به نظر می‌آید که همزمان با حرکت‌های مریی و چشم‌گیر درون قاب صورت پذیرند. حرکت‌هایی که عمدتاً از بیان روایی برخوردارند؛ یعنی حرکت‌هایی که به نحوی قاطع قصد آن دارند تا چشم مخاطب را به خود معطوف دارند و هدایتگر توجه آن باشند. به طور مثال ممکن است به هنگام نمایش نمایی از یک شخصیت که در امتداد پیاده‌رو در حال حرکت است و در قاب ثابت دوربین از راست به چپ می‌رود، هیچ گاه فیدی صورت نپذیرد، ولی اگر دوربین با او همراه شود و در مسیری به موازات مسیر حرکت‌اش او را دنبال کند، عملِ فید چه‌بسا موجه جلوه کند؛ چرا که چنین حرکتِ همراهی کننده‌ای از دوربین به دلیل آن که سوژهٔ متحرک را در ناحیهٔ ثابتی از قاب حفظ می‌کند، هم از جلوه‌گری حرکت خود می‌کاهد و هم از توجه برانگیز بودن حرکت سوژه. در نتیجه حرکتی در قاب به وجود می‌آید که نادیدنی و پنهانی است. در چنین صورتی است که فید می‌تواند صورت پذیرد.

وقتی فیدها در ابتدا و انتهای فیلم کلاسیک به کار برده می‌شوند، نه تنها حکم مدخل و مخرجی برای دنیای واقع‌نمای کلاسیک پیدا می‌کنند، بلکه منتقل کنندهٔ چنین احساسی به مخاطب هستند که: شخصیت‌ها، رویدادها و دنیای واقعی پیرامونشان، قبل از شروع فیلم وجود داشته‌اند و تا بعد از پایان فیلم نیز وجود خواهند داشت، اما با استفاده از فید، مقطعی از زندگی آن‌ها که ارزش دراماتیک داشته، گزینش شده است. از طرفی این تصور در مخاطب تقویت می‌شود که او به عنوان ناظری آگاه، قبل از شروع فیلم از حضور شخصیت‌ها وکنش‌های میانشان مطلع بوده است و از چند و چون دنیای اطرافشان آگاه است؛ و تا پس از پایان فیلم نیز همچنان آگاه و مطلع خواهد بود. چنین ویژگی‌ای از کارکرد فیدها، این اطمینان را به مخاطب می‌دهد که از همهٔ وقایع آگاه و از اختیاری قاطع در گزینش رخدادها برخوردار است.

دیزالو

دیزالو در سینمای کلاسیک از کارکردی چندگانه برخوردار است.دیزالو نه تنها می‌تواند سبب انتقال تدریجی زمان، به شکلی ملایم و متداوم از یک صحنه به صحنهٔ دیگر شود، بلکه می‌تواند نشان دهندهٔ گذار آرام و تدریجی از یک فضا به فضای دیگر باشد؛ و در عین حال، از ایجاد هرگونه پرش آزاردهنده‌ای در احساس، ادراک و تداوم گرافیک تصاویر جلوگیری کند. در برش میان نماهایی که به لحاظ کیفیت تصویری و جلوهٔ بصری، از چندان هماهنگی و یک‌دستی در تداوم برخوردار نیستند، دیزالو می‌تواند با محو تدریجی یکی و ظهور تدریجی و همزمان دیگری تا حدودی اختلاف و یا اشتباه فاحش میان تداوم در دو نما را کاهش دهد و آن را قابل قبول‌تر و معقول‌تر جلوه دهد. به طور مثال اگر ضرباهنگ حرکت بازیگر و یا جهت ورود و خروج آن در دو نمایی که در پی یکدیگر می‌آیند، ناهماهنگ باشد، سینمای کلاسیک برای رفع این نقیصه که مسلماً متوجهٔ تداوم می‌شود، به ناچار و به عنوان آخرین راه حل از دیزالو بهره می‌برد.

از آن‌جا که هر عاملی که باعث جلب توجه مخاطب از دنیای داستانی فیلم به تکنیک بیانی آن شود، در سینمای کلاسیک مردود شمرده می‌شود، دیزالو نیز در بدو پیدایش با چنین موضعی مواجه شد. به عبارت ساده‌تر، نه تنها با همان دلایلی که حضور فیدها را در تصاویر فیلم موجه می‌کرد، امکان توجیه دیزالو وجود نداشت، بلکه تصور این هم که آدمی قادر باشد تا به طور همزمان، تصویری را از مخیلهٔ خود محو کند و تصویر دیگری را به گونه‌ای تدریجی بر روی آن مجسم سازد، غیرواقعی و نامعقول جلوه می‌کرد. با توجه به چنین موضع‌گیری آگاهانه‌ای نسبت به حضور دیزالو در تصاویر کلاسیک و از طرفی گرایش به کارکرد زمانی، مکانی و تداومی آن، سینمای کلاسیک دیزالو را با تمهیدات و تدابیر ویژه‌ای همراه ساخت تا هر چه بیش‌تر در نظر مخاطب طبیعی و منطقی جلوه کند.

با نگرشی کلی به فیلم‌های اولیهٔ سینمای امریکا، می‌توان به وضوح به چگونگی کاربرد دیزالو در همان دوران ابتدایی پیدایشش دست یافت. در اکثر این فیلم‌ها، برای هر چه نادیدنی‌تر کردن سازوکار فریب دهندهٔ دیزالو، از واسطه‌هایی بهره می‌بردند تا در مشابهت معنایی و بصری با دیزالو باشد. به طور مثال در این سال‌ها، دیزالو را روی نماهایی انجام می‌دادند که محتوای نماها را منظره‌هایی از آب روان، حرکت ابرها، باد، حرکت موزون برگ‌ها، طلوع و غروب خورشید، آسمان و... تشکیل می‌داد که هر یک به نوعی از مفهوم مرور زمان و انتقال مکان برخوردار بودند. با استفاده از چنین نماهایی به عنوان واسطه، کاربرد دیزالو به مرور افزایش یافت و کم کم مقبول افتاد و جزیی از نظام ساختاری فیلم‌های کلاسیک شد.

دراثر تکرار در کاربرد چنین تمهیداتی، این تکنیک به مرور جای خود را در ذهن مخاطب باز کرد و پذیرفته شد. سبب این توجیه‌پذیری، تکرار متداوم دیزالو در فیلم‌ها و عادی شدن حضور آن در بین صحنه‌ها بود؛ به طوری که با افزایش تجربهٔ بصری مخاطب از فیلم‌ها، دیزالو مثل هر نوع تکنیک بدیع دیگر توانست تا از مرحلهٔ فن و صنعت به مرحلهٔ انتقال مفهوم و معنا ارتقا یابد. چنین تحولی باعث شد مخاطب در اولین لحظه برخورد با چنین تمهیداتی دریابد که قرار است انتقالی زمانی، مکانی و احساسی صورت پذیرد. وقتی که مرور زمان، حضور دیزالو را برای مخاطب به پدیده‌ای عینی و عادی تقلیل داد، دیزالو به شکل اصلی خود نمود یافت؛ و این زمانی بود که دیگر واسطه‌ها در دیزالو کاربرد نداشتند؛ و دیزالو مستقلاً با محو تدریجی یک نما و ظهور تدریجی نمای دیگر به طور همزمان ، به گذشت زمان، انتقال مکان، و رعایت تداوم بصری تصاویر، اشاره‌ای آگاهانه داشت.

مطابق با چنین روندی، هر نوع کاربرد خاص از دیزالو که توجه تماشاگر را به ماهیت تکنیکی دیزالو معطوف می‌ساخت، ممنوع بود؛ چرا که چنین کارکردی، خصلت ضدکلاسیک دیزالو را که گذشت زمان و افزایش سواد بصری مخاطب، تا حدودی کاهش داده بود و تأثیرات خودنمایی‌اش را کاسته بود، به گونه‌ای دیگر به بیننده تحمیل می‌کرد. به همین جهت در طول دوران سینمای کلاسیک هالیوود، هر دیزالو، مدت زمان خاصی از فیلم را به خود اختصاص می‌داد که نه خیلی کوتاه بود و نه خیلی طولانی، بلکه حد متوسطی داشت، تا گذشت زمان یا تغییر

مکان را نشان دهد؛ و یا تداوم از دست رفتهٔ صحنه‌ها را احیا کند. شاید بتوان گفت که دیزالو معقول و مطلوب کلاسیک، دیزالوی است که از اختلاط محو تدریجی و ظهور تدریجی رایج در سینمای کلاسیک پدید می‌آید و با توجه به توضیحاتی که راجع به فیدها ذکر شد ارتباطی غیرمستقیم با سازوکار کارکرد فیزیولوژیک چشم آدمی پیدا می‌کند.

بهترین دیزالو کلاسیک هم، دیزالوی است که علاوه بر کارکرد زمانی و مکانی، از کارکردی روایتی نیز برخوردار باشد. به طور مثال، دیزالوی که تصویری از یک متهم را که به یک اردوگاه کار اجباری منتقل می‌شود، به تصویری از همان متهم پیوند می‌دهد که با چهره‌ای درد کشیده و افسرده به دنیای پر جنب و جوش مقابلش می‌نگرد، نه تنها گذشت تدریجی زمان و تغییر ملایم مکان را در خود دارد، بلکه روایتگر مشقت‌ها و سختی‌هایی است که او در طول دوران اسارتش متحمل می‌شود و حال می‌باید با دستی بی‌توان برای ادامهٔ حیات به مبارزه با مشکلات برخیزد. همهٔ این اطلاعات که به شکلی مختصر و موجز با یک دیزالو منتقل می‌شوند، می‌توانند نقش اساسی و مؤثری در شکل‌گیری ماجرای آتی قهرمان فیلم داشته باشند. این‌جاست که دیزالو نه تنها کارکردی کامل و تام پیدا می‌کند و در راستای اهداف کلاسیک پیش می‌رود، بلکه خط مشیِ تکنیکی و خودنمایش را از دید مخاطب پنهان می‌دارد و خط داستانی را که در مخاطب شکل گرفته است، بسط و گسترش می‌دهد.

سایر تکنیک‌های انتقالی

آیریس‌ها، وایپ‌ها، سوپرایمپوزها و... به عنوان تکنیک‌های دیگر انتقال، در سینمای کلاسیک کاربردی محدودتر و نسبتاً حساب شده‌تر دارند. یکی از مهم‌ترین عواملی که استفاده از آن‌ها را در سینمای کلاسیک با احتیاط و شک و تردید همراه می‌سازد، خودنمایی کارکردهای مکانیکی آن‌ها و جلب توجه مخاطب به ساختار بصری آن‌هاست. به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت که اساساً چنین ترفندهایی بیش از آن‌که کارکردی در راستای اهداف کلاسیک داشته باشند، کارکردی خودنمایانه نسبت به سازوکار تکنیکی خود دارند، چرا که انطباقی با توانایی‌های فیزیولوژیک چشم آدمی ندارند؛ و برخلاف فیدها، قابلیت آن را نمی‌یابند تا جلوه‌های بصری خود را مخفی دارند. به همین دلیل آیریس‌ها و وایپ‌ها در سینمای کلاسیک، کاربردی اندک و ناچیز پیدا می‌کنند. اما باید گفت آنچه که می‌تواند حضور چنین تمهیداتی را در فیلم‌های کلاسیک تا حدودی موجه جلوه دهد، مقتضیات ژانری و سکانس‌های مونتاژی است. به طور مثال کاربرد وایپ‌ها می‌توانند در ژانر کمدی هالیوود بسیار معقول و منطقی جلوه کنند. یا سوپرایمپوزها و مجموعه‌ای دیگر از تمهیدات نوری، وقتی در یک سکانس مونتاژی به کار برده شوند، به دلیل کارکرد روایتی چنین سکانس‌هایی، می‌توانند نادیدنی ولی در عین حال تأثیرگذار و موجه جلوه کنند.

ح. نظام رنگی کلاسیک

اگر چه با پدیدار شدن نگاتیو و پزیتو رنگی در سینما، دست اندرکاران هالیوود با شوق فراوان‌پذیرای آن شدند، ولی خیلی زود نسبت به آن موضع گرفتند و تا حد امکان، نحوهٔ استفاده از رنگ را به خصوص با در نظر گرفتن خصوصیات ژانری، به شدت محدود کردند. بخشی از این امتناع‌ها، از تأثیرات ناخواستهٔ ماهیت رنگ ناشی می‌شد که تکنیک نورپردازی کلاسیک را به شدت تغییر می‌داد و بخش دیگر متأثر از آسیب‌ها و لطمه‌هایی بود که ماهیت زیباشناسانه و منحصر به فرد برخی از ژانرها را متزلزل می‌ساخت.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های بصری تصویر سیاه و سفید در فیلم کلاسیک، تکنیک‌های خاص و منحصر به فرد نورپردازی کلاسیک بود که در راستای ایجاد کنتراستی معقول‌تر، ملموس‌تر و در نهایت، رسیدن به تمایز بصری میان اجزای تصویر، گام برمی‌داشت. رنگ در سینما، نه تنها تکنیک‌های نورپردازی سیاه و سفید را دگرگون ساخت، بلکه ماهیت بصری آن را نیز تغییر می‌داد؛ به طوری که اگر همان تکنیک‌ها در فیلم رنگی به کار گرفته می‌شدند، نتیجه‌ای معکوس و غیرقابل قبول ارایه می‌داد. به طور مثال اگر اشیای قرمز و سبز، با کمک نورپردازی کلاسیک در فیلم‌های سیاه و سفید، بدون کنتراست جلوه می‌کردند، در فیلم‌های رنگی، به لحاظ طیف رنگی، از کنتراستی قابل توجه

برخوردار می‌شد. همین طور اگر در فیلمبرداری سیاه و سفید تفاوت در میزان روشنی و تاریکی اشیای هم رنگ، می‌توانست کنتراست قابل توجهی در تصاویر خلق کند، در فیلم‌های رنگی، نوعی هارمونی و ملایمتِ رنگی پدید می‌آورد. کنتراست تاریک و روشنی میان رنگ زرد و بنفش در فیلم‌های سیاه و سفید، تحت هر شرایطی بسیار شدید جلوه می‌کرد، در حالی که در فیلم‌های رنگی با افزایش کمیت رنگ بنفش، کنتراست رنگی میان آن‌ها کاهش چشم‌گیری می‌یافت؛ چراکه مطابق با خصلت دایرهٔ رنگ‌ها، از آن‌جاکه رنگ زرد از سه برابر درخشش نسبت به بنفش برخوردار است، با افزایش وسعت رنگی بنفش به تدریج تضاد روشنی میان آن‌ها کاهش می‌یابد، تا جایی که اگر وسعت رنگ بنفش سه برابر زرد باشد، تعادل رنگی قابل توجهی به دست می‌آید.

از طرفی ویژگی سیاه و سفید تصاویر، آن‌چنان در ژانرها قانون‌مند شده و با ویژگی‌ای درونمایه‌ای آن‌ها عجین شده بود که به عنوان یک اصل، بخشی از ماهیتِ زیباشناسانهٔ آن‌ها را تشکیل داده، و ضرورت وجودی قابل توجهی یافته بود. به طور مثال کیفیت پرکنتراست تصاویر سیاه و سفید، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های بصریِ فیلم‌های جنایی، گنگستری و جنگی را تشکیل می‌داد که در صورت به کارگیری رنگ، ماهیت وجودی خود را از دست می‌داد. (اگر چه بعد از سال‌های ۱۹۶۰، این نظام درهم ریخت و این فیلم‌ها نیز از رنگ استفاده کردند.)

نظام رنگی، اصول قاب‌بندی کلاسیک را نیز درهم می‌ریخت؛ چراکه با مطرح شدن هویت رنگی، هر رنگ به ضرورت تأثیر روانی‌اش در ایجاد تعادل و توازن قاب‌بندی کلاسیک مؤثر واقع می‌شد. اگر اشیای قرمز و سبز با قاب‌بندی متعادل کلاسیک در یک فیلم سیاه و سفید، متعادل جلوه می‌کردند، با همان قاب‌بندی در شرایط رنگی، از چنان تعادلی برخوردار نبودند؛ چراکه اگر چه میزان روشنی رنگ قرمز و سبز یکسان است ولی میزان جنسیت رنگی آن‌ها با هم یکسان نیست.

اما از طرفی بسیاری از ژانرها در برابر ظهور رنگ در سینما، بسیار سریع تحت تأثیر قرار گرفتند و از رنگ بهره بردند. در این میان، فیلم‌های موزیکال و ملودرام هالیوود مثال زدنی‌اند که حضور رنگ را در ترکیبات بصری ساختار خود ضروری و لازم احساس می‌کردند.

همهٔ موارد یاد شده سبب شدند سینمای کلاسیک در قبال پذیرش رنگ و به کارگیری آن، با احتیاط و استدلال عمل کند. از آن جاکه استقبال سلیقه‌های عام از رنگ، به عنوان پدیده‌ای بدیع، غیرقابل انکار بود و عاملی مهم در راستای تنوع بخشیدن به ماهیت بصری تصاویر فیلم به شمار می‌رفت و از همه مهم‌تر، خصلت واقعی‌تر به تصاویر غریب سیاه و سفید می‌بخشید، سینمای کلاسیک، پذیرای آن شد؛ و با وجود آن که ژانرهایی مثل جنایی و گنگستری، در طول حیات سینمای کلاسیک، هیچ گاه به نحوی چشم‌گیر به استقبال آن نرفتند، ولی سرانجام رنگ در سینمای کلاسیک، به پدیده‌ای کاملاً حساب شده، مبدل شد.

از آن‌جاکه یکی از مهم‌ترین دلایل پذیرش رنگ در سینمای کلاسیک، تلاش برای از بین بردن تمایزهای آشکار میان دنیای رنگین واقعی و دنیای واقع‌نما، اما بی‌رنگ فیلم کلاسیک بود، کاربرد رنگ در این سینما با تعریف‌ها و محدودیت‌های خاصی همراه شد. مطابق با چنین خط‌مشی‌ای، سینمای کلاسیک از هر نوع اشباع و اغراق در ارایهٔ ترکیبات رنگی تصاویر خود می‌پرهیزد تا از ایجاد احساس‌ها و تنش‌های روانی ناخواسته‌ای جلوگیری کند که تماشاگر را به نحوی ناخودآگاه تحت تأثیر قرار می‌دهند و سبب انحراف تمرکز مخاطب می‌شوند. بر این اساس مهم‌ترین ویژگی بصری فیلم‌های رنگی کلاسیک را عموماً ترکیبات رنگی ساده و ملایمی تشکیل می‌دهند که در تطابق با تجارب بصری دید آدمی از رنگ در دنیای واقعی‌اند. بدین ترتیب رنگ در سینمای کلاسیک، تنها کاربردی ضمنی جهت تزیین و زیبایی عناصرِ موجود در دنیای فیلم دارد. رنگ در سینمای کلاسیک بیانگر مفهوم خاصی نیست و به قصد القای احساس‌ها و تنش‌های روانی نیز ـ مثلاً آن طور که در فیلم‌های هیچکاک [مثل مارنی (۱۹۶۴) و سرگیجه (۱۹۵۸)] شاهدیم ـ به کاربرده نمی‌شود. رنگ در این سینما هویتی ملموس و عینی دارد که فقط مطابق با اصول و طرز

تفکرات هنر کلاسیک به کار گرفته می‌شود. در چنین وضعیتی است که تعادل رنگی، نسبت‌ها، تیرگی‌ها و روشنی‌ها، و... کلیتی یکپارچه از مفهوم رنگ ارایه می‌کنند که دنیای واقع‌نمای فیلم کلاسیک را هر چه دیدنی‌تر و واقعی‌تر جلوه می‌دهند. ❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی