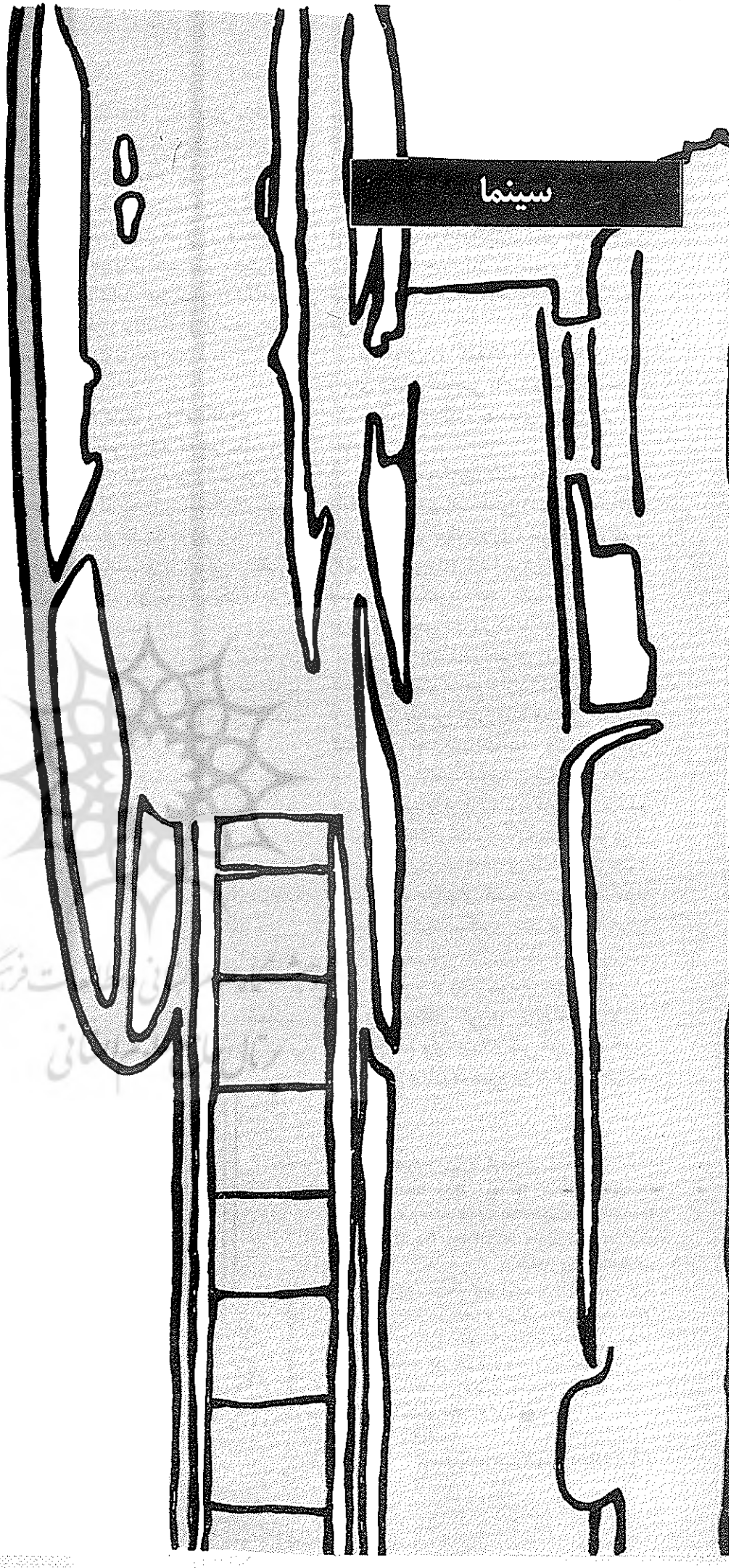


# زبان فیلم

● گریم ترنر
ترجمهٔ: شاهرخ بهار

**فرهنگ و زبان**

فرهنگ که تعریف آن به‌طور دقیق همیشه دشوار بوده، که یک فرآیند پویاست که رفتارها، اعمال، نهادها و مفاهیمی را پدید می‌آورد که هستی اجتماعی ما را شکل می‌دهند. فرهنگ شامل فرآیندهایی است که به زندگی معنی می‌بخشند. نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی که علی‌الخصوص به (علم نشانه‌شناسی) استناد کرده‌اند چنین استدلال نموده‌اند که زبان یک مکانیسم عمده است که از طریق آن فرهنگ مفاهیم اجتماعی را تولید می‌کند و نیز به بازتولید آنها می‌پردازد. تعریف زبان که در این سنّت فکری گسترش یافته است از تعریف عادی زبان به منزلهٔ یک پدیدهٔ شفاهی یا مکتوب فراتر می‌رود

از نظر نشانه‌شناسانی همچون رولان بارت (۱۹۷۳) «زبان» شامل همهٔ آن دستگاههایی است که از آنها می‌توانیم عناصری را گزینش و ترکیب کنیم تا بدین‌وسیله به ایجاد ارتباط با دیگران بپردازیم. بنابراین لباس می‌تواند یک زبان باشد. ما با تغییر مُد لباسها (یعنی انتخاب و ترکیب آنها و در نتیجه انتخاب و ترکیب مفاهیمی که فرهنگ آنها را مربوط به لباس می‌داند)، می‌توانیم آنچه را که لباسهایمان دربارهٔ ما و جایگاه ما در درون فرهنگ «می‌گویند» تغییر دهیم.

فردینان دوسوسور، عموماً بنیانگذار نشانه‌شناسی در اروپا محسوب می‌شود. وی استدلال کرد که زبان، آنگونه که پنداشته می‌شود، یک دستگاه نامگذاری نیست. ما برای اشیاء هنگام مواجهه با آنها، به سادگی نامی اختراع نمی‌کنیم. اگر کار زبان صرفاً نامگذاری اشیاء می‌بود، ترجمه از زبانی به

زبان دیگر به هیچ‌وجه مشکل نبود. امّا ترجمه امری دشوار است زیرا فرهنگها در برخی از مفاهیم ذهنی و پاره‌ای از اشیاء با یکدیگر اشتراک دارند، نه در همهٔ آنها. اسکیموها واژه‌های فراوانی به معنای برف در زبان خود دارند زیراکه برف در جهان طبیعی و اجتماعی آنها دارای اهمیت فراوان است. زبانهای بومیان استرالیایی دارای هیچ واژه‌ای به مفهوم پول نیست زیراکه عملکردی که پول در خدمت آن است در درون فرهنگهای اصلی آنان وجود خارجی ندارد و هر تماشاگر فیلمهای وسترن می‌داند که سرخپوستان امریکایی نمی‌توانستند معنای دروغ را بفهمند -یعنی زبانشان به آنان امکان نمی‌داد که به دروغ بیندیشند یا دربارهٔ آن سخن گویند- عبارت «مرد سفیدپوست با زبان چنگال‌مانند سخن می‌گوید» نتیجهٔ همین امر است. حتی فرهنگهایی که دارای یک زبان واحد هستند از عناصر دقیقاً واحدی تشکیل نشده‌اند و در نتیجه استرالیاییها، امریکاییها و بریتانیاییها به عناصر تشکیل‌دهندهٔ دنیاهای متعلق به خود به شیوه‌های مختلف اهمیت و معنی می‌بخشند.

دستگاه زبانی یک فرهنگ دارای نظام اولویتهای همان فرهنگ است و مجموعهٔ ارزشهای ویژهٔ آن، و ترکیب جهان طبیعی و اجتماعی خاص همان فرهنگ را در خود دارد.

کار زبان، ساختن واقعیت برای ماست نه برچسب زدن بر واقعیت موجود. ما بدون زبان نمی‌توانیم بیندیشیم، از این‌رو تصور اشیایی که «بیندیشند» دشوار است زیراکه زبانی برای آنها نمی‌شناسیم. ما از طریق زبان به اعضای فرهنگ خود مبدّل می‌شویم و از طریق زبان حسّ هویت شخصی خود را به‌دست می‌آوریم و بازهم از طریق زبان، نظامهای ارزشی راکه به‌وسیله زبان به زندگی ما ساختار می‌بخشد، ذاتی و درونی خویش می‌سازیم. ما به‌منظور ایجاد مجموعه‌ای از مفاهیم خاص خود که تماماً از نظام فرهنگی مستقل باشند، نمی‌توانیم به بیرون از زبان قدم بگذاریم. با وجود این، برای گفتن چیزهای تازه، بر زبان راندن مفاهیم جدید و درهم آمیختن اشیاء تازه استفاده از زبان امکان‌پذیر است. امّا ما چنین کاری را از طریق اصطلاحات و مفاهیم موجود، و از طریق واژگانها و مفاهیم موجود در زبان به انجام می‌رسانیم. یک شیء جدید را ممکن است به‌وسیلهٔ پیوند دادن آن به اشیای موجود و شبیه به آن تعریف کرد و یا می‌توان اندیشه‌های جدید را با کوشش در جهت تعریف مجدد اصطلاحات جاری زیر سؤال برد.

همهٔ آنچه در بالا گفته شد در مورد زبان فیلم نیز مصداق دارد. زیرا زبان فیلم زبانی است شفاهی.

تصاویر نیز مانند واژه‌ها معانی عاطفی در خود دارند. تصویر فیلمبرداری‌شدهٔ یک مرد دارای بُعدی است که از مفهوم مستقیم و عادی برخوردار است. چنین تصویری به مفهوم ذهنی «مرد» مرتبط است. لیکن تصاویر دارای بار فرهنگی هم هستند. زاویهٔ به‌کار برده‌شدهٔ دوربین، وضعیت قرار گرفتن آن مرد در داخل قاب (فریم)، استفاده از نورپردازی جهت شدت بخشیدن به برخی از جنبه‌ها، هرگونه تأثیر ناشی از رنگ یا تهرنگ، یا پردازش، همگی دارای توانی است جهت رساندن مفهومی اجتماعی.

هنگامی که با تصاویر سروکار داریم، به‌ویژه آشکار است که ما نه تنها با شیء یا مفهومی که شیء نمایندهٔ آن است در ارتباط هستیم، بلکه با شیوهٔ ارائهٔ آن نیز سروکار داریم. برای ارائهٔ بصری نیز یک زبان وجود دارد یعنی مجموعه‌هایی از رمزها و قراردادهای متعارف که بیننده برای آنکه به آنچه تماشا می‌کند معنی بدهد، به آنها متوسل می‌گردد.

برای ما ضروری است که درک کنیم این دستگاه زبان مانند، چگونه عمل می‌کند. روش شناسیهایی که تنها با زبان گفتاری یا نوشتاری سروکار دارند کاملاً مناسب و مقتضی نیستند. از این‌رو مفید آن است که یک دستگاه تحلیل به‌کار گرفته شود که با زبان گفتاری آغاز و آنچنان گسترش یابد که شامل آن دسته از عملیات دیگر که معنای اجتماعی به‌بار می‌آورند شده باشد. کار همهٔ این اعمال معنی‌آفرینی نامیده می‌شود و روش‌شناسی آن نیز «نشانه‌شناسی» نام دارد. ما هنگامی که مقدمات اولیهٔ نشانه‌شناسی را درک کنیم، می‌توانیم آنها را در مورد اعمال خاص معناآفرینی فیلم به‌کار ببریم و این مقدمات انواع گوناگون رسانه‌ها و تکنولوژیهایی است که معنای فیلم از طریق آنها پدید می‌آید.

نشانه‌شناسی معنای اجتماعی را محصول روابط تکوین‌یافته میان «نشانه‌ها» می‌بیند. «نشانه» واحد اساسی ایجاد ارتباط است و می‌تواند یک عکس، یک علامت راهنمایی، یک واژه، یک صوت، یک شیء، یک رایحه و هرآن چیزی باشد که فرهنگ، آن را دارای مفهوم می‌یابد. در فیلم می‌توانیم از لحن نشانه‌وار کوسه در «آرواره‌ها» یا چهرهٔ وودی آلن به‌عنوان یک نشانه سخن بگوییم. ما همچنین می‌توانیم دربارهٔ شیوهٔ کار

**فیلم البته یک زبان نیست، امّا مفاهیم خود را از طریق سیستمهایی (از قبیل سینماتوگرافی، تدوین صدا و غیره) ایجاد می‌کند که مانند زبان عمل می‌کنند. برای درک اینکه چگونه چنین اندیشه‌ای ممکن است در تحلیل فیلم به ما کمک کند و نیز برای پی‌بردن به حدود و رسم این اندیشه، ناگزیریم که به برخی از اصول بسیار بنیادی بپردازیم. نخستین گام آن است که فیلم را به منزلهٔ یک وسیلهٔ ارتباطی مشاهده کنیم. دوّمین گام آن است که ارتباط فیلمی را در یک نظام وسیع‌تر بگنجانیم تا معنای خود فرهنگ را پدید آوریم. آنچه در پی می‌آید خلاصه‌ای است از مقاله Film Languages بخشی از کتاب** Film as a Social practice

دستگاههای متفاوت معنی‌آفرین (صوت، تصویر) سخن بگوییم تا نشانه‌های آنها را در پیامی پیچیده‌تر در یکدیگر بیامیزیم.

از لحاظ نظری، نشانه را می‌توان به دو بخش کرد. "نشانه‌گر" (Signifier) قالب فیزیکی نشانه است که تصویر یا واژه یا عکس از آن جمله است. "نشانه‌یافته" (Signified) مفهوم ذهنی مورد اشاره است. این دو روی هم نشانه را تشکیل می‌دهند. عکس یک درخت یک نشانه‌گر است. هنگامی چنین چیزی تبدیل به یک نشانه می‌شود که آن را با نشانه‌یافته یعنی مفهوم ذهنی درخت پیوند دهیم.

نشانه‌گرها (معنادهنده‌ها) دارای بار عاطفی هستند. علم‌نشانه‌شناسی در زمینهٔ تبلیغ و آگهی به تحقیق پرداخته است تا نشان دهد که چگونه گزیده‌ای از معنادهنده‌ها با بارهای عاطفی مثبت (اسکی روی آب، استراحت در کنار یک استخر) در آگهیهای تجارتی به‌کار می‌روند تا این روابط را به روی یک فرآوردهٔ تبلیغ‌شدهٔ همراه آن نظیر سیگار و غیره منتقل کنند. نشانه‌یافته‌ها (معنی‌شده‌ها) نیز مفاهیمی اجتماعی در بطن خود دارند. شما با توجه به عقایدی که دربارهٔ موقعیت سیاسی بحث‌انگیز فلان شخصیت دارید در مقابل تصویری از وی واکنش نشان خواهید داد. چنین تصویری، زنجیره‌ای نه‌چندان به‌هم پیوسته از مفاهیم فرهنگی را از طریق نشانه‌گرهای ویژه‌ای که به‌کار رفته‌اند و اندیشه‌هایی که از هم اکنون دربارهٔ آن شخص در ذهن داریم ما را برای مدت یک ثانیه بی‌تحرک وا می‌دارد. همین سطح دوّم معناست که در اینجا با آن سروکار داریم زیرا در اینجاست که کار معناآفرینی در فیلم به‌وقوع می‌پیوندد، و آن سازماندهی شیوهٔ ارائهٔ مفهوم است به‌منظور آنکه احساس ویژه‌ای برای مخاطبانی ویژه پدید آید.

روایات درون فیلمها نظامهای نشانه‌گر خویش را گسترش داده‌اند. فیلم دارای رمزها، شیوه‌های اثرگذار در تثبیت مفاهیم اجتماعی یا روایی خویش است و قراردادهای متعارف خاص خود را دارد که عبارتند از مجموعه‌ای از قواعد که بینندگان با رعایت آنها موافقند و این مجموعه قواعد به ما اجازه می‌دهد که فقدان واقع‌گرایی در یکی از سکانس‌های معمول در یک فیلم موزیکال را نادیده بگیریم (هنگامی که در یک فیلم یک ارکستر خواننده‌ای را همراهی می‌کند ما انتظار نداریم که آن ارکستر را در قاب تصویر فیلم ببینیم زیرا که این ارکستر در فیلم وجود خارجی ندارد و تنها صدای آن است که روی نوار صدای فیلم ضبط شده است). در سطح نشانه‌گر، فیلم مجموعه‌ای غنی از رمزها و قراردادها پدید آورده است. هنگامی‌که دوربین حرکت می‌کند و به یک نمای درشت می‌رسد، دلالت بر وجود یک عاطفهٔ شدید یا یک بحران دارد. "نماهای متقابل" یک تمهید قراردادی جهت نشان دادن گفتگو بین افراد است. استفاده از موسیقی جهت نشان دادن عواطف نیز یک سنّت قراردادی است، فصلهای با حرکت آهسته نیز معمولاً جهت زیباسازی به‌کار می‌روند تا معنی را زیبا بسازند و آن را در شخصیتهای خود بگنجانند. صحنه‌های مرگ به‌صورت حرکت آهسته در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ در فیلم‌هایی نظیر «بانی کلاید» و «این گروه خشن» رواج بسیار داشت. هدف تنها شاعرانه جلوه دادن مرگ نبود بلکه قصد آن بود که این مرگهای خاص حالت اسطوره‌شناسانه به خود بگیرند و برای این منظور اهمیت و قدرت اضافی به درون آنها تزریق می‌شد «ژانرها» از مجموعه‌هایی از روایات و قراردادهای سینمایی ترکیب شده‌اند. تماشاگران برای درک و شناخت آنها باید از یک نظر آن مجموعهٔ قواعد را به همراه خود به درون سالن سینما بیاورند که البته در قالب دانش و اطلاع فرهنگی دربارهٔ آن که یک فیلم وسترن و یا یک فیلم موزیکال چیست قرار دارد. نقش تماشاگر در مشخص ساختن مفهوم را نمی‌توان از آنچه هست بزرگتر جلوه داد.

### فیلم به‌منزلهٔ یک عمل نشانه‌گر

فیلم، یک نظام لجام‌گسیخته نشانه‌گری همانند نوشتن نیست. فیلم تکنولوژیهای جداگانه و روایات دوربین، نورپردازی، تدوین، طراحی صحنه و صدا را درهم می‌آمیزد و هرکدام از این عناصر به سهم خود مقداری از معنا را ارائه می‌دهد. زندگی خانوادگی واپس‌زدهٔ «مری تیلرمور» در فیلم «مردم عادی» از طریق معناسازیهای چهرهٔ بس گریم‌کردهٔ وی، دکورِ خانه، یا ترکیبی از علائم سمعی و بصری و در کنار هم قرار دادن نماهای آروارهٔ به‌شدّت منقبض‌شدهٔ او ارائه می‌شود. هیچ دستگاه ایجادکنندهٔ مفهومی به تنهایی در فیلم عمل نمی‌کند. قهرمان عصیانگر «ماکس دیوانه» که در امریکا با نام «جنگجوی جاده» به نمایش درآمد، به کمک نوار صدای خاص فیلم، انتخاب زوایای دوربین (مِل‌گیبسون به‌طور مستمر از زاویهٔ پایین فیلمبرداری شده است تا در قدرت وی مبالغه شود)، ابعاد حماسی کارگردانی هنری و نیز به‌کمک روابط درونی میان همهٔ اینها ساخته و پرداخته شده است.

اکنون زمان آن فرار رسیده که کیفیت مقایسه‌ای که تاکنون میان فیلم و زبان به‌عمل آمده مشخص شود. زبانهای نوشتاری و گفتاری دارای یک دستور زبان هستند که نظامهایی رسماً آموزش داده شده و به رسمیت شناخته شده محسوب می‌شوند و انتخاب و درآمیختن واژه‌ها و تبدیل آنها را به عبارات معنی‌دار مشخص می‌کنند و نیز تکوین یافتن نشانه‌ها و مفاهیم را تنظیم می‌نمایند. در فیلم چنین نظامی وجود ندارد. در فیلم معادلی برای ساختمان نحوی جمله وجود ندارد و هیچ نظام تنظیم‌کننده‌ای هم در فیلم نیست که مشخص سازد نماها چگونه به‌صورت فصلهای فیلم با هم ترکیب شوند. میان عملکرد یک نمای واحد در یک فیلم و یک واژه یا جمله در ارتباط نوشتاری یا گفتاری هیچگونه توازی وجود ندارد. یک نما می‌تواند دقایقی به طول انجامد در طول آن گفت‌وگویی نیز گنجانده شود و شخصیتهای فیلم در آن به حرکت درآیند و بدینسان می‌توان در روابط اعمال نفوذ کرد تا بدین‌وسیله یک مکان و موقعیت طبیعی یا تاریخی اجمالاً مشخص گردد. چنین چیزی ممکن است معادل یک فصل کامل از یک رمان باشد.

اگر برای فیلم نیز دستور زبانی وجود داشته باشد این دستور زبان در کمترین حدّ است و بدین‌شرح عمل می‌کند: نخست آنکه هریک از نماها در ارتباط با نماهایی است که مجاور آن قرار دارند. ما هنگامی که فیلمی را تماشا

می‌کنیم غالباً درک یک نما را به تعویق می‌اندازیم تا آنکه نمای بعدی را ببینیم. ثانیاً، برخلاف دستور زبان نوشتاری که به صورتی صراحتاً فرهنگی تنظیم شده است، روابط میان نماهای یک فیلم ناگزیر است که با عبور از خلال مجموعه‌های بی‌ثبات تری از قراردادها ایجاد گردد. خیلی چیزها نه تنها به «شایستگی‌های» تماشاگر (یعنی تجربه وی یا مهارت او در خواندن فیلم) بستگی دارند، بلکه همچنین به مهارت فیلمساز در ایجاد هرگونه رابطه‌ای که قرارداد بر آنها حکمفرما نیست نیز مربوط می‌شود.

ساختن یک رابطه میان نماها ممکن است نخستین لحظهٔ درک یک فیلم داستانی باشد. لیکن فرآیند کار به این آسانیها که به نظر می‌رسد نیست. ما می‌دانیم که اینها متقابلاً منفرد از یکدیگر نیستند و هر دونوع روابط توسط فیلمسازان ایجاد گردیده‌اند و توسط تماشاگران تفسیر می‌شوند.

**دستگاههای معنی‌آفرین یا نشانه‌گر**

ارزیابی زیر یک طبقه‌بندی کامل نیست (چون برای مثال به تیتراژ یا جلوه‌های ویژه پرداخته نشده است)، لیکن مبنایی برای کارکردن در حال حاضر و مطالعهٔ بیشتر در آینده فراهم می‌آورد:

**دوربین**

احتمالاً پیچیده‌ترین مجموعهٔ عملیات در تولید فیلم متضمن نوع استفاده از خود دوربین فیلمبرداری است. نوع فیلمی که به‌کار رفته است، زاویهٔ دوربین، عمق میدان فوکوس، قطع و اندازهٔ پرده (برای نمونه سینماسکوپ یا وایداسکرین)، حرکت، و کادربندی، عملکردهای مشخصی در فیلمهای خاص دارند و همگی نیز تا اندازه‌ای به توضیح و توجه نیاز دارند.

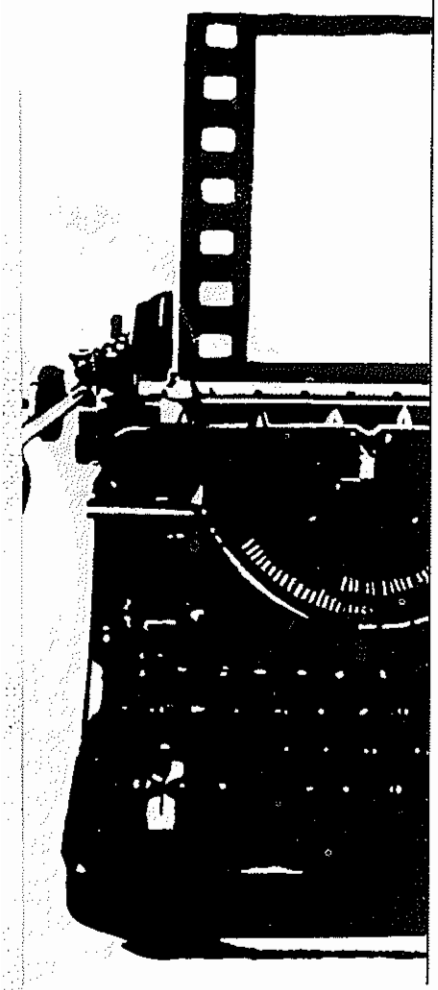
باید خاطرنشان ساخت که انواع متفاوت فیلمها با خصوصیات شیمیایی متفاوتشان و تأثیرات بصری نتیجتاً در درون مجموعه‌های متفاوتی از قراردادها گنجانده شده‌اند. غالباً از فیلم سیاه‌وسفید جهت رساندن معنای زمان گذشته استفاده می‌شود. چنانکه در فیلم استرالیایی «جبهه خبری» برای آنکه فیلم مستند نموده شود و در فیلم «مانهاتان» اثر وودی آلن، جهت آنکه ادای دینی نوستالژیک به گذشته شود. در حال حاضر، تصویر سیاه‌وسفید چندان رایج نیست تا از قدرت آن به‌عنوان یک تأثیر ویژه استفاده شود. اما از آن در برنامه‌های ویدئویی موزیکال استفادهٔ فراوان می‌شود. این نوع فیلم حساسیت بسیار دارد، یعنی می‌توان در شرایطی که نور اندکی وجود دارد به‌وسیلهٔ آن فیلمبرداری کرد، غالباً درشت‌دانه و دارای وضوح اندک است و بدینسان ما را به یاد فیلمهای خبری و یا مستند قدیم می‌افکند.

توسعه و بهبود چنین فیلم تأثیری مهم بر تاریخ سینما نهاده است. فیلم مشهور «همشهری کین» به‌وسیلهٔ استفاده از بهترین جنس فیلم و از طریق آزمایش روشنهای مختلف نورپردازی، از وضوح و عمق میدان در حد انقلابی برخوردار گردید (کلّ تصویر از پیش زمینه تا دورترین پس‌زمینه کاملاً فوکوس بود).

وضعیّت دوربین احتمالاً مشهودترین عمل در بین عملیات و تکنولوژیهایی است که در ساختن یک فیلم سهم دارند. نماهای از بالا یا نماهایی که می‌توانند فیلم را به یک هنر نمایشی مبدل سازند، هنری که در چشم‌اندازی که به تماشاگر ارائه می‌دهد به تعالیٰ می‌رسد.

استفادهٔ کمتر نمایشی از زوایای دوربین نیز بر تجربه و مفهوم یک فیلم تأثیر دارد. دوربین را می‌توان مستقیماً از روبه‌رو و یا به‌طور مورّب در مقابل موضوع فیلمبرداری قرار داد به‌طوری که چرخش دوربین در طول محور عمودی آن Panning، حول محور افقی آن Tilting، و یا محور جابه‌جاشوندهٔ آن Rolling امکان‌پذیر باشد. اگر یک دوربین از بالا به سوژهٔ خود نگاه کند وضعیت دوربین وضعیت شخصیتی مقتدر است. در «همشهری کین» یک درگیری میان کین و همسر دومش سوزان در یک الگوی نماهای متقابل روی می‌دهد. در این صحنه سوزان یا دوربین، برای مخاطب قرار دادن کین در یک نما به بالا نگاه می‌کند و در نمای بعدی کین یا دوربین برای مخاطب قرار دادن سوزان به پایین می‌نگرد. زاویهٔ دوربین سوزان را مظلوم و زیردست نشان می‌دهد حال آنکه مقام و منزلت کین

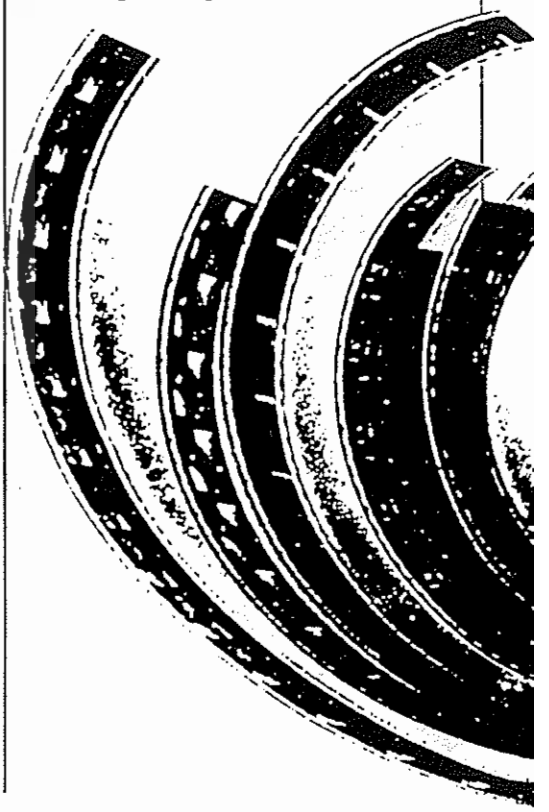
**فیلم مجموعهٔ پیچیده‌ای از نظامهای معناآفرین است و معناهای آن محصول آمیختگی این نظامها هستند.**



بزرگ جلوه داده می‌شود. در این سکانس به‌کارگیری زوایای دوربین ابزار عمده‌ای است که تماشاگر به‌وسیلهٔ آن از رابطهٔ متغیر میان دو شخصیت آگاه می‌گردد.

زوایای دوربین می‌تواند یک نما را با دیدگاه شخصیت هم‌ذات و یکی نماید، یک نمونهٔ ناب از این دست، فیلم «طلسم‌شده» اثر هیچکاک است که در آن دوربین نظرگاه شخصیتی را به خود می‌گیرد که قرار است با اسلحه به سوی خود شلیک کند. هنگامی که تپانچه شلیک می‌کند، پردهٔ سینما سفیدرنگ می‌شود.

نماهای نظرگاهی برای برانگیختن تماشاگر اهمیت دارند و همچنین برای کنترل کردن جنبه‌های هم‌ذات پنداری تماشاگر با کاراکترها نیز مهم هستند. این واقعیت که تماشاگر تحت فشار قرار گرفته است تا از دیدگاه دوربین وقایع را «ببیند» به شیوه‌های مختلف مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. در فیلم «آرواره‌ها» نماهای متعددی دربارهٔ قربانیان از دیدگاه کوسه در زیر آب نشان داده می‌شوند. سردرگمی ما که معلول مقاومت ما نسبت به قرارگرفتن در این نقطهٔ دید است و همچنین اطلاع ما دربارهٔ نزدیک بودن کوسه به قربانی، برتنش و احساس ناتوانی ما می‌افزاید و احساس ما را در مورد آسیب‌پذیری قربانیان شدت می‌بخشد.



ارتفاع دوربین و فاصلهٔ آن از سوژه نیز می‌تواند بر مفهوم یک نما تأثیر داشته باشد. یک وسیلهٔ متعارف برای خاتمه دادن به داستان آن است که دوربین به آرامی عقب عقب برود تا آنکه سوژه در محیط اطراف خود از نظرها ناپدید گردد. چنین تمهیدی می‌تواند ابهام واکنش عاطفی را شدّت بخشد و یا تماشاگر را دعوت کند که احساسات و عواطف خود را آشکار سازد. دلیل به‌وجود آمدن این تأثیرات آن است که چنین کاری نشانهٔ از بین رفتن توجه دقیق ما و پایان روایت است.

حرکت کردن دوربین حول محور افقی تقلیدی است از حرکت چشمان ناظرانی که به صحنهٔ اطراف و گرداگرد خود نظر می‌افکنند. غالب اوقات چنین حرکتی دیدگاه یک شخصیت را القاء می‌کند. پیش‌درآمد یک نبرد مسلحانه در یک فیلم وسترن غالباً به‌وسیلهٔ یک حرکت دورانی آهسته در اطراف خیابانها ارائه می‌شود، تا موقعیت افراد مسلّح کمین کرده و پنهان شده مشخص گردد، یا گریختن و کنار رفتن اهالی بزدل شهر نشان داده شود و همچنین حالت تعلیق به دراز بکشد و احساس ما دربارهٔ انزوا و آسیب‌پذیری قهرمان داستان به نقطهٔ اوج برسد.

حرکت موزّب دوربین این توهّم را در بیننده به‌وجود می‌آورد که دنیا، عملاً یا به‌طور استعاری، به یک سو خم شده یا به پهلو کج شده است. این کار غالباً به‌صورت نمای نقطهٔ نظر به انجام می‌رسد تا دلالت بر این داشته باشد که شخصیت در حال سقوط است، یا براثر مصرف دارو تخدیر شده است و یا حالت تهوع دارد و یا اصولاً به دلیلی دنیا را به این حالت عجیب مشاهده می‌کند. این تمهید در صحنه‌های عملیات محیرالعقول و جلوه‌های ویژه و گاهی نیز برای به‌وجود آوردن تأثیرهای مضحک به‌کار می‌رود.

رول کردن دوربین در آشکارترین حدّ خود به جهانی اشاره می‌کند که به نحوی از انحا از حالت و وضع عادی خود خارج شده است.

حرکت ظاهری دوربین، چنانکه فرضاً در یک نمای درشت رخ می‌دهد، می‌تواند از طریق کاربرد لنزهای ویژهٔ تله فتو یا آنچه معمولاً لنز زوم نامیده می‌شود، حاصل گردد. حرکت واقعی دوربین می‌تواند در تشدید هم‌ذات پنداری تماشاگران با تجربیات شخصیت فیلم بسیار مؤثر واقع شود.

تغییر متناوب فوکوس، عملکردی معنی‌آفرین دارد. در اکثر فیلمها قصد آن است که همهٔ اشیاء از عمق میدان گرفته تا نزدیکترین چیز واضح و دقیق ثبت شوند. امّا عدول از این امر و تغییر فوکوس با هدفهای خاصّی به انجام می‌رسد. یک فوکوس ملایم روی یک شخصیت یا پس‌زمینه چه بسا تأثیری شاعرانه یا غنایی برجا می‌گذارد، چنانچه در «الویرا مدیگان» اثر «بووایدربرگ» شاهد آن هستیم. یک هاله گرداگرد چهرهٔ یک ستاره، که به‌وسیلهٔ کاربرد فوکوس یا نورپردازی و یا قرار دادن وازلین یا پارچهٔ توری روی لنز پدیده آمده باشد، تأثیری رمانتیک و رؤیاگونه در حدّی اغراق‌آمیز به‌وجود می‌آورد.

فوکوس «رک» (rack) برای آن به‌کار می‌رود تا توجه تماشاگران از یک شخصیت به شخصیت دیگر جلب شود. این تأثیر به این نحو حاصل می‌شود که چهرهٔ یک شخصیت در فوکوس قرار می‌گیرد و چهرهٔ شخصیت دیگر تار و مبهم می‌گردد.

ترکیب تصاویر در محدودهٔ فیزیکی نما، یعنی (فریم) مستلزم توجّه دقیق است، و عملکرد آن خواه در محدود و بسته ساختن فضای اطراف تصاویر روی پرده و یا خواه در گسترش و بازکردن آن نیز حائز اهمیت است. اشکال و عناصر دیگر را می‌توان در داخل قاب به این سو و آن سو چنان حرکت داد که تأثیر عظیمی برجا بگذارد. در فیلم «همشهری کین» هنگامی که چارلز فاستر کین هنگام جروبحث با سوزان به‌سوی او حرکت می‌کند، سایه‌اش به روی او می‌افتد، که نشانهٔ تسلّط بر اوست.

در صحنهٔ دیگری، کین، مغلوب می‌شود، لیکن تماشاگر به تدریج به نیروی مقاومت او پی می‌برد، و آن به این طریق حاصل می‌شود که کین از پس‌زمینه تا مرکز پیش‌زمینه حرکت می‌کند و بر همهٔ کسانی که در دو طرف او هستند سیطره پیدا می‌کند.

در برخی از مواقع، قاب فیلم نیز خود در

**موسیقی نخستین شکل صدا بود که وارد سینما شد، نه کاربرد اصواتی که ناشی از اعمال و رویدادهای درون داستان بود.**

ماجرا مشارکت می‌کند، و تنها دربرگیرندهٔ ماجرای فیلم نیست. در سکانس افتتاحیهٔ «جویندگان» تیتراژ فیلم به سطحی ظاهراً سیاه ختم می‌شود که روی آن این عنوان ظاهر می‌شود: «تکزاس، ۱۸۶۸» آنگاه این تصویر با گشوده شدن یک در تغییر می‌کند و در آن وقت ما متوجّه می‌شویم که آن سطح سیاهرنگ در واقع داخل یک محوطهٔ بستهٔ تاریک است و خانه‌ای است که ما از طریق گشوده شدن در آن خانه، یک بیابان را می‌بینیم.

کنار هم قرار گرفتن یک تصویر از بیابان و دنیای بسته و داخلی خانه، آغازگر زنجیره‌ای از تضادهاست که از نظر زمینه و ساختاری، هستهٔ مرکزی فیلم را تشکیل می‌دهد.

### نورپردازی

می‌توان گفت که دو هدف عمده در نورپردازی فیلم وجود دارد. یک هدف تبیین‌کننده است، یعنی حالت عاطفی خاصی پدید می‌آورد و به فیلم نوعی «ظاهر» می‌بخشد. چنانکه در فیلم «رام کردن زن سرکش» اثر زفیرلی که اکثر تصاویر و زمینه‌ها به رنگ قهوه‌ای مایل به طلائی هستند و یا در فیلم مه‌آلود «ارابه‌های آتش» اثر هیوهادسن مشاهده می‌شود.

هدف دیگر نورپردازی کمک به جزئیات داستان نظیر شخصیت فیلم و انگیزهٔ اعمال او است. در فیلم «جویندگان»، لحظه‌ای است که در آن «اثان ادوارز» (جان‌وین) رو به دوربین می‌کند و شدت مشغلهٔ ذهنی خود را نمایان می‌سازد. سایهٔ کلاهش چهره او را در تاریکی قرار داده است، جز آن‌که ستونی از نور از چشم وی منعکس می‌گردد. این صحنه احساس شوم بودن وضع را منتقل می‌کند و زنگ خطر را به صدا در می‌آورد.

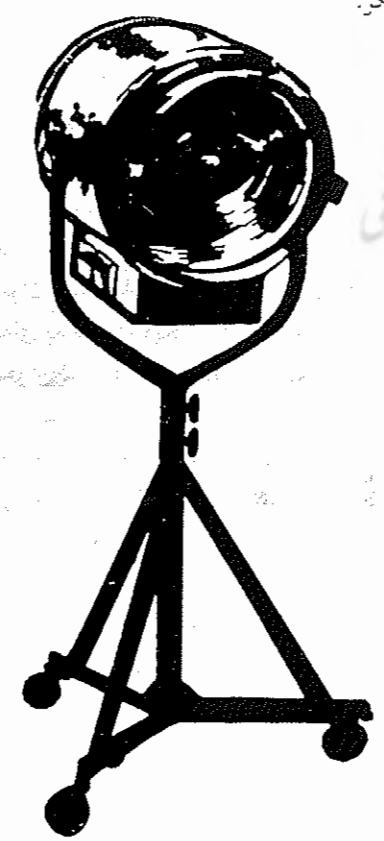
کل یک فیلم می‌تواند از نورپردازی به شیوه‌ای مؤثر بهره‌مند باشد. تاریکی اندوهبار «بلیدرانر» نشانهٔ انحطاط اخلاقی، روحی و بی‌اطمینانیهایش است که خط طرح داستان را پیگیری می‌کند، (کدام شخصیت‌ها نسخه‌های شبیه به اصل هستند؟) رنگ خاکستری، آبی تکنولوژی پرزرق‌وبرق و نور لامپ الکتریکی لحن مسلط بر فضای این فیلم است که رنگ صورتی بیمارگونهٔ چهره‌ها و رنگ سرخ روشن روژ لب از شدت آن می‌کاهد. وقتی که قهرمان مرد و قهرمان زن داستان به فضای باز روستا می‌گریزند، هجوم‌ناگهانی رنگهای طبیعی از این نظر اهمیت دارد که شک و تردید قابل درک تماشاگر دربارهٔ آیندهٔ آن زوج را از بین می‌برد. این فیلم تا حد بسیار مدیون فیلمهای اکسپرسیونیستی است که به‌صورت سیاه‌وسفید فیلمبرداری شده‌اند، (از قبیل «متروپولیس»)، و نیز مدیون «فیلمهای سیاه»، سام اسپید در دههٔ ۱۹۴۰ که در آنها نیز نورپردازیهای ملایم و متغیر مشابهی به‌کار رفته بود که نشانهٔ انگیزه‌های پنهان و تیره‌ای بود که در درون شخصیت‌ها درکارند.

واقع‌گرایی دوّمین هدف نورپردازی است. این تمهید رایج‌ترین و غیرآشکارترین هدف نورپردازی در فیلم است. اگر این تمهید موفقیت‌آمیز از کار درآید، اشیاء آنچنان طبیعی نورپردازی می‌شوند که تماشاگران متوجه نورپردازی به منزلهٔ یک تکنولوژی جداگانه نمی‌شوند.

در نورپردازی سنّتی که نور کلیدی بسیار شدید است، ما شاهد صحنه‌های روشن و شفاف هستیم که قسمتهای سایه‌دار در آن به‌ندرت به چشم می‌خورد. در عین‌حال نورپردازی بسیار مؤثر و گویا، سعی بر آن دارد که از وجود سایه‌ها بهره‌برداری کند و تنها به بخشی از کادر نور بدهد تا احساس ابهام یا تهدید پدید آید. این کار «نوردهی با شدّت کم» (Low- key lighting) نامیده می‌شود. این نوع نورپردازی از نورهای پرکننده به مراتب کمتر استفاده می‌کند و از این‌رو دارای سایه‌های مشخص و عمیق است. نورپردازی با شدّت کم غالباً نور کلیدی را از جایگاه سنّتی خود برمی‌دارد و آن را به یک سوی شیء موردنظر انتقال می‌دهد تا تنها نیمی از چهرهٔ شخصیت آشکار باشد و یا زاویهٔ نور را شدت می‌بخشد تا چهره از زیر روشن شود و در نتیجه از حالت عادی خارج‌شده، تهدیدآمیز جلوه‌گر شود.

به‌طور کلّی نورپردازی با شدت زیاد واقع‌گرایانه است، حال آنکه نورپردازی با شدت کم گویا و مؤثر است. اینها سنّتهای قراردادی هستند امّا همین دو نوع نورپردازی عناصر مهمّ تشکیل‌دهندهٔ مفهوم یک نما و در بسیاری از موارد کلّ یک فیلم هستند.

لازم است به این که چگونه نورپردازی، عناصری را در داخل قاب برمی‌گزیند و بر آنها تأکید می‌ورزد نیز توجه شود. چنین چیزی مخصوصاً طی نماها و فیلمبرداریهای طولانی مصداق دارد. در اینگونه صحنه‌ها یک شخصیت می‌تواند وارد سایه شود و از آن خارج گردد و وارد مواضع مسلّط یا تحت تسلّط گردد و آن هم تنها از طریق حرکت از یک قلمرو نورپردازی به قلمرو نورپردازی دیگر.



**ما از طریق زبان به اعضای فرهنگ خود مبدل می‌شویم و از طریق زبان حس هویت شخصی خود را به‌دست می‌آوریم و بازهم از طریق زبان، نظامهای ارزشی را که به‌وسیله زبان به زندگی ما ساختار می‌بخشد، ذاتی و درونی خویش می‌سازیم.**

### صدا

عجیب اینجاست که به نقش صدا در سینما توجه اندکی شده است. گفت‌وگو در فیلم ممکن است کم‌اهمیّت‌تر از تصویر باشد و در بسیاری از موارد به‌نظر می‌رسد که بیشتر جهت تثبیت مفهوم تصویر به‌کار می‌رود تا به‌منظور مشخص ساختن خود شخصیت. با این‌حال صدا در فیلم مهم است. صدا می‌تواند وظیفهٔ روایت فیلم را برعهده بگیرد (همانگونه که قطعهٔ موسیقی نواخته شده توسط سفینهٔ فضایی در «برخورد نزدیک از نوع سوّم» چنین عملکردی را برعهده دارد). صدا مبنای فیلمهای موزیکال است و می‌تواند یک همراهی‌کنندهٔ‌نیرومند عاطفی در نقطه‌های اوج فیلم باشد. از همه مهمتر، صدا از طریق بازسازی اصواتی که شخص به‌طور عادی آنها را به اعمال و رویدادهایی که به‌طور بصری تولید می‌شوند نسبت می‌دهد بر واقع‌گرایی فیلم می‌افزاید.

موسیقی نخستین شکل صدا بود که وارد سینما شد، نه کاربرد اصواتی که ناشی از اعمال و رویدادهای درون داستان بود، هرچند که این نوع دوّم بنیادی‌ترین کاربرد صدا به‌شمار می‌رود.

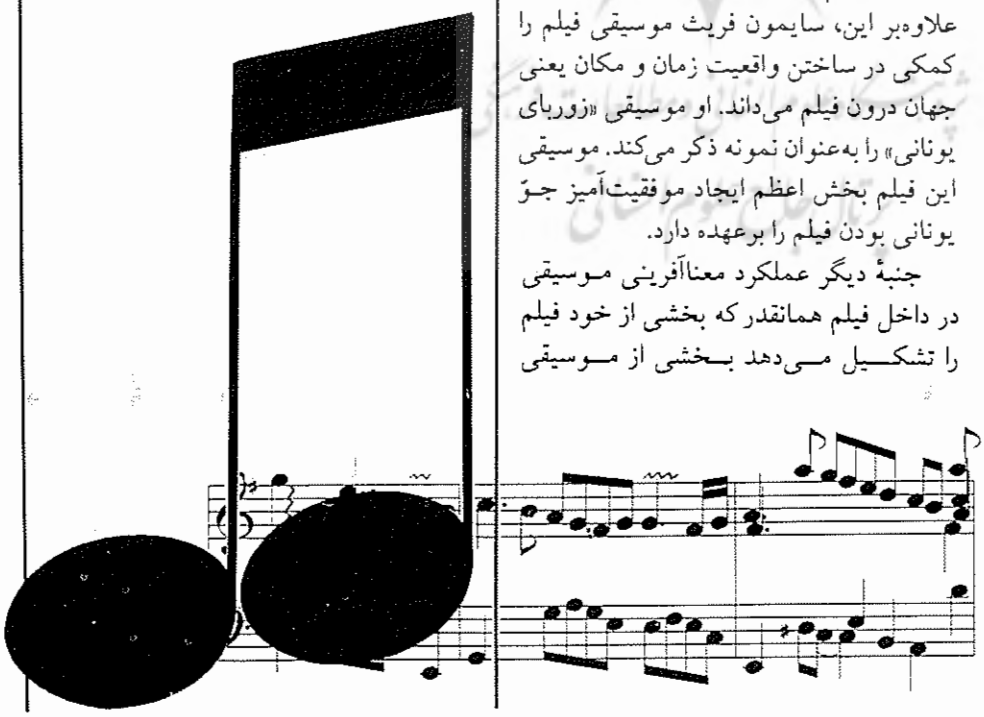
صدا عملکردهای دیگری نیز دارد. از صدا می‌توان به‌عنوان ابزاری جهت انتقال از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر استفاده کرد. در فیلم «همشهری کین» غالباً یک گفتار در یک صحنه تا اوایل صحنهٔ بعد ادامه پیدا می‌کند. روی هم افتادن پایان یک صدا و شروع صدای دیگر آنچه راکه یک روایت، از هم گسیخته است به یکدیگر پیوند می‌دهد.

امروز موسیقی به نحوی فزاینده نقشی مهم در نوارهای صدای روی فیلم ایفا می‌کند. موسیقی را می‌توان به‌عنوان بخشی از ساختمان دنیای درون فیلم به منزلهٔ منشأ و منبع جوّ داستان فیلم و یا در حکم یک نقطهٔ توجه به‌کار برد. با وجود این موسیقی برخلاف اصوات دیگر فیلم که مربوط به اعمال و رویدادهای واقعی داخل فیلم هستند، معمولاً در فیلمها غیرواقع‌گرایانه است، زیراکه ما منبع اصوات موسیقی را در کادر فیلم و یا حتی درون جهان فیلم مشاهده نمی‌کنیم.

«سایمون فریت» چنین استدلال می‌کند که موسیقی واقع‌گرایانه واقعیتی متفاوت را توصیف می‌نماید یا به آن اشاره می‌کند که با واقعیتی که تصاویر بصری آن را توصیف می‌کنند و به آن اشاره می‌نمایند متفاوت است. او می‌گوید که موسیقی حالت عاطفی یا جوّ فیلم را از آنچه هست بزرگتر جلوه می‌دهد و نیز می‌کوشد تا اهمیّت عاطفی یک صحنه یعنی احساسات حقیقی و واقعی شخصیت‌های درگیر در آن را القا کند. وی این پدیده را «واقعیت عاطفی» موسیقی فیلم می‌نامد. هدف از آن عمیق حسّ واقع‌گرایی فیلم است تا بدین‌وسیله بافت عاطفی به فیلم افزوده شود وگرنه فیلم فاقد چنین بافتی خواهد بود. مثلاً موسیقی «رای کودر» چنین نقشی در فیلم «پاریس، تگزاس» ایفا می‌کند. علاوه‌بر این، سایمون فریث موسیقی فیلم را کمکی در ساختن واقعیت زمان و مکان یعنی جهان درون فیلم می‌داند. او موسیقی «زوربای یونانی» را به‌عنوان نمونه ذکر می‌کند. موسیقی این فیلم بخش اعظم ایجاد موفقیت‌آمیز جوّ یونانی بودن فیلم را برعهده دارد.

جنبهٔ دیگر عملکرد معناآفرینی موسیقی در داخل فیلم همانقدر که بخشی از خود فیلم را تشکیل می‌دهد بخشی از موسیقی مردم‌پسند را نیز تشکیل می‌دهد. آن پیشینهٔ فرهنگی که تماشاگران برای فیلمهایی نظیر «فلش دنس»، «باران ارغوانی» یا «کارآموزان کاملاً مبتدی» می‌آورند، در دید آنان نسبت به آنچه می‌بینند و می‌شنوند تعیین‌کننده است. آن زمینهٔ فرهنگی طیفی از رویدادهای موسیقیایی را علاوه‌بر رویدادهای سینمایی مشخص می‌سازد.

این نغمه‌ها که در لحظه‌های سرنوشت‌ساز فیلمها به گوش می‌رسند می‌توانند بر رقابت میان دستگاهای نشانه‌گر مؤثر باشند. پایان فیلم «یک افسر و یک آقای محترم» بخش اعظم قدرت خود را از توانهٔ «ما را از روی زمین به جایی ببرید که به آن تعلق داریم» به‌دست می‌آورد. آنچه که سراسر فیلم «سرمای بزرگ» را فراگرفته است از افتادن به ورطهٔ احساسات‌گرایی به‌وسیلهٔ پویایی و سرزندگی موسیقی متن خود، نجات می‌یابد.

برخی از آلات موسیقی نیز موقتاً منبع تأثیرات خاصی می‌شوند. صدای دستگاه سینتی سایزر

**تصویرها نیز مانند واژه‌ها معانی عاطفی در خود دارند. تصویر دارای بُعدی است که از مفهوم مستقیم و عادی برخوردار است و چنین تصویری به یک مفهوم ذهنی مرتبط است.**

عجیب بودن «بلیدرانر» را شدت می‌بخشد.

موسیقی و تصاویر به‌عنوان رسانهٔ ارتباطی وجوه مشترک بسیار دارند. تماشاگران آنها را نه به شیوه‌ای مستقیم و خطی بلکه به صورتی غیرعقلانی، عاطفی و فردی درک می‌کنند. «لوی اشتراوس» می‌گوید که موسیقی تنها توسط دریافت‌کنندهٔ آن درک می‌شود.

موسیقی فیلم، همانند تصویر فیلم، می‌تواند تأثیرات فیزیکی داشته باشد. این نوع موسیقی ستون‌فقرات تماشاگر را به لرزه در می‌آورد و یا باعث می‌شود که تماشاگر پاهای خود را به زمین بکوبد. گفته شده است که موسیقی فیلم «به جای ما احساس می‌کند» به ما می‌گوید که یک لحظهٔ حساس و نیرومند فرا رسیده است و باید با توجه به حالت عاطفی موسیقی چه احساس خاصی نسبت به آن لحظه داشته باشیم.

### صحنه‌پردازی

یکی از جنبه‌های سردرگم‌کنندهٔ مبانی فیلم کاربرد صحنه‌پردازی به‌عنوان اصطلاحی جهت توصیف یک نظریه دربارهٔ دستور زبان فیلم است. یعنی توصیف شیوهٔ فیلمبرداری و تولید و توصیف این اصطلاح اختصاری برای «هر چیزی که در قاب» یک نما وجود دارد. تاکنون دربارهٔ اینکه دوربین در صحنه‌آرایی سهم دارد سخن گفته‌ایم. سایر جنبه‌های تصویر که باید بر اهمیت آن تأکید شود عبارتند از: طراحی صحنه، لباس، تنظیم و حرکت بازیگران، روابط مکانی (اینکه چه‌کسی در تاریکی نشان داده می‌شود و چه کسی در موضع مسلّط قرار گرفته است)، و قراردادن اشیایی که در روایت فیلم اهمیّت پیدا کرده‌اند (اسلحهٔ قاتل، نامهٔ سرّی، انعکاس در آینه).

ما از صحنه‌پردازی به‌طور ناخودآگاه خیلی چیزها می‌آموزیم. زمانی که فضای داخلی یک محل مسکونی را به‌عنوان فضایی متعلق به طبقهٔ متوسط، خشک و رسمی و اندکی منسوخ و از مد افتاده تشخیص می‌دهیم، در واقع سرگرم خواندن علایم دکور هستیم تا بدین‌وسیله به این علایم مجموعه‌ای از مفاهیم اجتماعی ببخشیم.

تماشای یک فیلم مهیّج قتل و جنایت متضمن توجه دقیق به همهٔ نقاط تصویر است تا بدین‌وسیله سرنخهای واقع در صحنه‌آرایی به‌دست آیند، فیلم «بیمار روانی» (در ایران: «روح») اثر آلفرد هیچکاک از همین موضوع بهره‌برداری می‌کند و چیزهایی را در قالب نماهای مطلوب نشان می‌دهد که حاکی از آنند که مادرِ «نورمن» هنوز زنده است و بدین‌شیوه توجه ما از واقعیت منحرف می‌شود. در فیلمهایی برخوردار از ابعاد حماسی نظیر «گاندی»، وفور اطلاعات موجود در داخل قاب به خودی خود می‌تواند چشمگیر و تماشایی باشد. تشییع جنازه در آغاز فیلم گاندی شامل نماهایی از فراز سر یک جمعیت انبوه است. این نماها خودشان را نشان می‌دهند و با این کار مقیاس تصاویر، تراکم جزئیات محیط، امکان‌ناپذیر بودن درک آنها در زمان خودشان روی پردهٔ سینما را بزرگ جلوه می‌دهند. بسیاری از فیلمهای تاریخی بدینسان عمل می‌کنند و از صحنه‌آرایی برای بزرگداشت قدرت این میانجی به‌منظور بازآفرینی رویدادهای واقعی با چنین قدرت و صلابتی و همچنین با چنین اصالتی استفاده می‌کنند.

در اینجا به اقتضای امر، ذکری از نشانه‌گری ستارهٔ فیلم به میان می‌آوریم. یک ستارهٔ سینما عملکردی خارج از یک فیلم خاص دارد که این عملکرد تنها تا اندازه‌ای در داخل آن فیلم گنجانده می‌شود. بازیگران تنها ارائه‌دهندهٔ شخصیت‌ها نیستند تا بدین‌ترتیب وجود خودشان به‌کلّی نامرئی شود. برعکس، شخصیت‌ها از طریق بازیگران مرئی می‌گردند و همواره اهمیت دارد که آن مفاهیم ویژهٔ مربوط به افراد بازیگر که به بخشی از شخصیت مبدل می‌شوند درک گردد. ستارگان می‌توانند معنا و مفهوم خود را آنقدر از دست بدهند تا حدّاقلی از شخصیت در داستان را ایجاب نمایند. تماشاگران آنان را به‌خاطر خودشان تماشا می‌کنند نه به‌خاطر آنکه یک شخصیت توصیف‌شده در روی کاغذ را معرفی می‌نمایند. هرچند که این نکته امروز کمتر صدق می‌کند، امّا در گذشته اندام برخی از ستارگان زن فیلمها وسیلهٔ مهمّی برای کشاندن تماشاگران مرد به سینما بود. کمتر کسی برای تماشای فیلمهای مریلین مونرو به‌خاطر زندگی بخشیدن وی به شخصیت‌ها به سینما می‌رفت؛ اکنون نیز کمتر کسی «بودرک» را به‌خاطر خودش تماشا می‌کند. ستارهایی نظیر مریلین مونرو یا «بودرک» اکنون کمتر به‌چشم می‌خورند، زیرا که ما گرایش به آن داریم که «مریل استریپ» یا «جین فوندا» را به منزلهٔ بازیگران شخصیت‌آفرین تماشا کنیم. در عین‌حال، رویداد تماشای «انتخاب سوفی» هنوز معادل رویداد دیدن بازی مریل استریپ (یعنی اینکه مریل استریپ چه می‌کند) است، نه آنکه مریل استریپ چگونه خود را به زیر آب می‌برد. نهایت آنکه چهرهٔ یک ستاره بخشی از صحنه‌پردازی است.

### تدوین

در اینجا به قلمرو مونتاژ می‌رویم. که عبارت است از ساختن رابطه میان نماها. ما نباید اهمیت تدوین را در انتقال احساسات قدرت دست‌کم بگیریم. علیرغم قدرت مونتاژ، اکنون از چنین چیزی وسیعاً استفاده نمی‌شود. چنین تمهیدی غالب اوقات به‌عنوان ابزاری برای نشان دادن یک حالت عاطفی (کات کردن به نماهای دریا، کوهستان و یا خیابانهای پرازدحام شهر) و یا به‌منظور حذف کردن به قرینه در داستان استفاده می‌شود. در اینگونه

«نشانه»
**واحد اساسی ایجاد ارتباط است و می‌تواند یک عکس، یک علامت راهنمایی، یک واژه، یک صوت، یک شیء، یک رایحه و هر آن چیزی باشد که فرهنگ، آن را دارای مفهوم می‌یابد.**

**در فیلم معادلی برای ساختمانهای دستوری زبان فیلم وجود ندارد و هیچ نظام تنظیم‌کننده‌ای هم درفیلم نیست که مشخص سازد نماها چگونه به‌صورت فصلهای فیلم با هم ترکیب شوند.**

صحنه‌ها بخشهایی از داستان نیاز به خلاصه کردن سریع دارد نه به دراماتیزه کردن کامل. در برخی از موارد این دو عملکرد با یکدیگر ادغام می‌شوند. در مدّت زمان میان فرار آن دارودسته از ایالات متحده و ورود آنها به امریکای جنوبی در یک رشته تصاویر ثابت خلاصه می‌شود که برخورداری این گروه از لذایذ شهر نیویورک را تصویر می‌کند. این سکانس شکاف داستان را پر می‌کند و حالت عاطفی فارغ‌البال بودن را تداعی می‌نماید که با ورود آنان به کشور عقب‌ماندهٔ بولیوی به‌طور ناگهانی به پایان می‌رسد.

هنگامی که واقع‌گرایی شیوهٔ مسلّط تولید فیلمهای سینمایی شد، تدوین ضرورت بیشتر پیدا کرد تا به آن وسیله این توهم به‌وجود آید که فیلم به‌طور طبیعی در حال بسط یافتن است و فیلمساز هیچگونه مداخله‌ای در آن ندارد. به‌طورکلّی هنرتدوینگر در فیلمهای واقع‌گرایانه آن است که وجودش نامرئی باقی بماند و حس نشود و نماها را برطبق اصول زیباشناختی واقع‌گرایانه به یکدیگر متصل کند. در واقع جست‌وجو برای واقع‌گرایی موجب پیدایش فیلمهایی آوانگارد گردیده است که در آنها از تدوین یا مونتاژ هیچگونه استفاده‌ای نشده است. در برخی از فیلم‌های «اندی وارهول» از تدوین پرهیز می‌شد تا به دوربینها اجازه داده شود که واقعیتها را بدون میانجی ثبت کنند. برخی از کارگردانان مدعی هستند که «عمل مونتاژ را در داخل دوربین» انجام می‌دهند. این بدان معناست که صحنه‌هایی را به‌صورت فصل فصل فیلمبرداری می‌کنند و حرکت را در لحظهٔ مساعد، قطع می‌کنند تا بدین‌وسیله نمای بعدی آغاز شود، این کار هم دشوار است و هم غیرمعمول.

فنون تدوین، بیشمارند. علاوه‌بر «فیداوت» و «دیزالو»، «وایپ» تکنیک دیگری است که در آن یک تصویر جایگزین تصویر دیگر می‌شود امّا قبل از آن یک خط «پاک‌کننده» یا زداینده از این سوی پرده به آن سو حرکت می‌کند و به‌دنبال خود تصویر را عوض می‌کند. رایج‌ترین شیوه در این روزها

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قطع ساده از یک نما به نمای دیگر است. روی‌هم افتادن پایان یک صدا و آغاز صدای دیگر در نمای بعدی، استفاده از انگیزه‌ها در نمای نخست که ما را به نمای بعد می‌برد (از قبیل یک نمای پرتحرک و یا پرحادثه که از دیدن آن تماشاگر رغبت می‌کند نتیجهٔ آن را ببیند). از جملهٔ تمهیداتی هستند که برای انتقال از یک صحنه به صحنه دیگر به‌کار می‌روند.

اکثر فیلمهای واقع‌گرایانه از قطعهای ناگهانی پرهیز می‌کنند مگر آنکه از این قطعها جهت ایجاد تأثیرات نمایشی بهره‌برداری شود. یک قطع ناگهانی غیرمنتظره است و ایجاد وحشت و یا گسیختگی می‌کند، هنگامی که قرار است هویت «قاتل- مادر» فاش شود، دوربین از پشت صندلی وی به سوی صندلی حرکت می‌کند. هنگامیکه صندلی به دور خود می‌چرخد، و حضور یک اسکلت را روی آن آشکار می‌سازد، نما به یک (کلوزآپ) از چهرهٔ اسکلت قطع می‌شود. این قطع ناگهانی شوک وارد بر تماشاگر را تشدید می‌کند.

قراردادها و فنون متعددی در تدوین وجود دارند که به فیلمساز و تماشاگر کمک می‌کند تا از فیلم مفهوم دریافت کنند. علاوه‌بر شات ریورس شات، سایر تمهیدات جاافتاده در این زمینه عبارتند از، کاربرد نماهای کوتاه تثبیت‌کنندهٔ بر فراز یک لوکیشن جدید تا بدینوسیله داستان در یک محیط طبیعی و محسوس قرار گیرد؛ استفاده یک خط فرضی در سراسر فیلم که دوربین هرگز از آن جا تخطی نمی‌کند. (قاعدهٔ ۱۸۰ درجه)

همچنین تدوین‌گران متبحر می‌توانند از زمانبندی کاتهای خود، خواه جهت افزایش نیروی عمل و خواه جهت کند کردن آن استفاده کنند. فصلهای پرتحرک می‌توانند حالت دراماتیک عظیم‌تر و نیز پیچیدگی بیشتری به خود بگیرند مشروط بر آنکه قطعها در درون لحظات حاوی اعمال پرهیجان به وقوع بپیوندند. و یا یک قطع در یک لحظه سکون نسبی می‌تواند عمل را کُند کند و روایت را به تأخیر اندازد و ابهاماتی را موجب شود.

سرعت و آهنگ تدوین نیز حائز اهمیّت است. فیلم مستند معمولاً تدوین کمتری می‌برد تا فیلم داستانی و فیلمهای اجتماعی واقع‌گرا نیز معمولاً در آهنگ مونتاژ خود از فیلم مستند تقلید می‌کنند. آهنگ تدوین می‌تواند بر صحنه‌های منفرد تأثیر دراماتیک باقی گذارد. نشان دادن این نکته با استناد به یک نمونه آسان می‌شود. در «ماکس دیوانه» (شمارهٔ ۲) که عنوان دیگر آن «جنگجوی جاده» است، یک صحنهٔ تعقیب وجود دارد که در آن قهرمان داستان کامیون بزرگ مخزن‌دار متعلق به ماکس مورد تعقیب هواداران «هامانگوس»، شخصیت شریر فیلم، قرار می‌گیرد. ماکس تپانچه‌ای با دو گلوله به همراه دارد و یک کودک ده‌ساله نیز به همراه وی سفر می‌کند. طی یک نبرد شدید و مذبوحانه با «وس»، دشمن اصلی، که از کامیون ماکس بالا آمده است، گلوله‌های تپانچه از میان شیشهٔ شکستهٔ کامیون به بیرون پرت می‌شوند و روی کاپوت کامیون می‌افتند. با وجود آنکه «وس» با ضربه خوردن از کامیون بیرون می‌افتد و ناپدید می‌شود اما ماکس هنوز به آن گلوله‌ها نیاز دارد. او کودک همراه خود را به دنبال این گلوله‌ها به روی کاپوت کامیون می‌فرستد و در آن حال صحنهٔ تعقیب با سرعت بسیار ادامه دارد. موسیقی متن محو می‌شود و جای خود را به صدای باد که بر چهرهٔ کودک می‌وزد می‌دهد و به همراه آن نیز صدای ضربان یک قلب شنیده می‌شود. در فواصل منظم که به تدریج شتاب می‌گیرند یک رشته نماهای متوالی از گلوله‌های روی کاپوت کامیون به چهرهٔ کودک و بالعکس به چشم می‌خورد. از نظر ریتم، نگاهمان مدام از سوی کودک به سوی گلوله‌ها و بالعکس حرکت می‌کند. یک‌بار که صحنه از چهرهٔ کودک به کاپوت کامیون قطع می‌شود چهرهٔ شیطانی «وس» روی قسمت جلوی کاپوت ظاهر می‌شود که در نمایی کاملاً درشت جیغ می‌کشد و کات بعدی چهرهٔ کودک را نیز در حال جیغ‌زدن نشان می‌دهد و این لحظهٔ هولناکی است. غیرمترقبه بودن ظهور «وس» از آن لحاظ شدت بیشتری به خود می‌گیرد که تناوب میان نماهای چهرهٔ کودک و گلوله‌ها نوعی انتظار خاصّ در تماشاگر را موجب شده است. آمیختگی تغییر در نوار صدای فیلم و مهارت تدوین‌گر موجب این تأثیر دراماتیک شده است.

این نکته مهم است؛ فیلم مجموعهٔ پیچیده‌ای از نظامهای معناآفرینی است و معناهای آن محصول آمیختگی این نظامها هستند. این آمیختگی را می‌توان از طریق نظامهایی حاصل کرد که یا مکمل یکدیگرند و یا در تضاد با یکدیگر. هیچ نظام واحدی مسؤول کلّ تأثیر یک فیلم نیست و همهٔ نظامهایی که تاکنون سرگرم ارزیابی آنها بوده‌ایم، چنانکه دیده‌ایم، مجموعه‌های جداگانهٔ قراردادهای متعارف خود را دارند که شیوه خاص آنها در نمایش است. ■