مونتاژ به مثابه معماری سینما

سید مرتضی آوینی

■ مقدّمه:

بحثهایی نظیر این معمولاً با نقل اقوالی مشهور از تئوریسین‌ها یا فیلمسازهای صاحب‌نام آغاز می‌شود و بعد نویسنده به مذاق خویش یکی از قولها را برمی‌گزیند و بر آن شرحی مبسوط می‌نگارد... و البتّه از آنجا که وجود تاریخی انسانهای هر عصر از بسیاری جهات در امتداد وجود پیشینیان است، نباید آنچه را که گفتیم مذموم دانست و چه بسا به جای خویش ممدوح نیز باشد. امّا اجازه دهید که ما از این کلیشه پرهیز کنیم، به چند دلیل:

عوام النّاس غالباً به «من قال» می‌نگرند، نه به «ماقال»؛ اگرچه فرموده‌اند: «انظر ماقال ولا تنظر من قال». و البتّه در غالب موارد چاره‌ای هم جز این نیست. تشخیص حق از ناحق، «عقلِ تشخیص» می‌خواهد و آن کس را که از عقل بهره‌ای نیست، چاره‌ای نمی‌ماند جز آنکه به تقلید روی بیاورد.

تأثیر روانی «نامهای مشهور» معمولاً «عقل تشخیص» را می‌پوشاند و انسان را پیش از آنکه اصلاً فرصت قضاوت پیدا کند، در مقابل شهرتِ گوینده خاضع می‌سازد. می‌گویند: «فلان کس اینچنین گفته است»، و نام بلند آوازهٔ فلان کس قدرت تشخیص را از شنونده باز می‌گیرد... و امّا باز هم برای رفع هرگونه شبهه، جای این تذکّر باقی است که در «مقام عمل»، عموم مردم را چاره‌ای جز «تقلید از بزرگان» نیست و این حقیقت را انسان به حکم فطرت جمعی و فردی باز می‌یابد.

امّا بر ما تقلید از غربیها روا نیست، چرا که تاریخ ما در **امتداد تاریخ غرب** نیست. ما عصر تازه‌ای را در جهان آغاز کرده‌ایم و در این باب، اگرچه سینما یکی از موالید تمدّن غربی است، ولکن در نزد ما و در این سیر تاریخی که با انقلاب اسلامی آغاز شده «صورت» دیگری متناسب با اعتقادات ما خواهد پذیرفت. سینما در غرب، چیزی است و در این مرز و بوم، چیزی دیگر... و سینمای ما نمی‌تواند که در امتداد تاریخی سینمای غرب باشد، اگرچه «زبان سینما» یا «بیان مفاهیم به زبان سینما» قواعد ثابتی دارد فراتر از شرق و غرب. با علم به ثبوت این قواعد دستوری معیّن برای سینما، باز هم سخن ما همان است که گفتیم: ما نمی‌توانیم مقلّد غربیها باشیم و خودمان باید به «اجتهاد» برسیم چرا که از یک سو راهِ ما، راه دیگری است و از سوی دیگر، تعلیمات غربیها در باب تکنیک سینما مؤدّی به نوعی «فرهنگ محتوایی» است، متعارض با آنچه ما در جستجوی آنیم؛... و براستی «تکنیک» چگونه می‌تواند فارغ از «محتوا» تحقّق پیدا کند؟ تجزیهٔ نظری و تفکیکِ تکنیک و قالب از محتوا، خود ناشی از غربزدگی فرهنگی ماست؛ انسان مؤمن، جهان را یکپارچه و

■ اگر مونتاژ را به مثابهٔ معماری سینما اعتبار کنیم، علاوه بر آنکه صورت نهایی فیلم را تعیین می‌کند، بر تمام مراحل تولید نیز سایه می‌اندازد.

■ مونتاژ قبل از آنکه یک ضرورت تکنیکی باشد، ارزش گذاری است؛ ارزش گذاریِ اشیاء و اشخاص و حالات در جریانِ وقایع و حوادث سینمایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متّحد می‌بینند و اگر چه در مقام تفکّر فلسفی چاره‌ای جز انتزاع مفاهیم از یکدیگر وجود ندارد، امّا انسان مؤمن این انتزاعات و کثرات را اعتباری می‌داند و نهایتاً با وصول به وحدتی که ملازم با توحید است، از «کثرت بینی» می‌رهد.

اجتهاد در علوم رسمی ــ اعم از تجربی یا انسانی ــ نیز مساوی با تخصّص داشتن در علوم نیست. تخصّص شرط لازم اجتهاد علمی است، امّا شرط کافی نیست. شرط کافی اجتهاد در علوم، وجود معرفتی کافی و جامع نیست به اسلام است و بدون این شرط، اجتهاد محقّق نمی‌شود، چرا که کاربرد علوم در صحنهٔ عمل باید منتهی به غایاتی باشد که مورد نظر اسلام است و لاغیر.

لذا باید معنای «اجتهاد» و «تخصّص» را از یکدیگر تفکیک کرد و دانست که استفاده از تخصّص غربیها در علوم و صنایع، اگر در سایهٔ اجتهاد به معنایی که عرض شد نباشد، هرگز به غایاتی که مورد نظر ماست منجر نخواهد گشت. ما خود را بی‌نیاز از تجربیات غربیها نمی‌دانیم امّا برای این تجربیات، شأنی متناسب با آنها قائلیم. ما چاره‌ای نداریم جز آنکه سینما را یک بار دیگر در ادب و فرهنگ اسلام معنا کنیم. ما باید «قابلیتهای کشف ناشدهٔ سینما» را در جواب به «فرهنگ و تاریخ» خویش، پیدا کنیم... و چه کسی می‌تواند ادّعا کند که سینما دیگر قابلیتهایی ناشناخته ندارد؟

اقوال مشاهیر سینما نیز کاملاً متغایر و بعضاً حتّی متعارض با یکدیگر هستند و برای یافتن حق از میان آنها، چاره‌ای نیست جز بحثهای اصولی و ماهوی دربارهٔ سینما، یعنی همان که از آغاز مورد نظر ما بوده است.

●

واقعیت سینمایی یعنی واقعیتی که در فیلم عرضه می‌شود، چه در زمان و چه در مکان، از واقعیت معمول متمایز است. معماری این واقعیت نهایتاً در مونتاژ شکل می‌گیرد و اگر مونتاژ را بدین معنا بگیریم، دیگر منتهی به عمل تقطیع و سرهم‌بندی نماها نمی‌شود و با دکوپاژ و میزانسن نیز ارتباطی کاملاً فعال خواهد یافت. بدین معنا، مونتاژ دیگر عملی نیست که فقط به مونتور، آن هم بعد از پایان فیلمبرداری مربوط شود، بلکه مونتاژ اصلی توسّط کارگردان و در طول تمام مراحل تولید فیلم انجام می‌گردد. اگر کارگردان بتواند همه چیز را در فیلمنامه پیش‌بینی کند، دیگر کاری برای مونتور باقی نمی‌ماند جز عمل فیزیکی بُرش و سرهم کردن نماها... امّا مگر همه چیز قابل پیش‌بینی است؟

معمار، تصوّر اولیه‌ای را که در ذهن دارد رفته رفته

● کوکی ایوان، تارکوفسکی

پرورش می‌دهد و به فضای مورد نظر خویش شکل می‌بخشد و فیلمساز نیز اینچنین است: تصوّرات و تخیّلات ذهنی خویش را رفته رفته توسّط قواعد بیانی سینما، تعیّن خارجی می‌بخشد. فیلم همراه با کارگردان و تجربیات بیرونی و تحوّلات درونی او متکامل می‌شود و اگر مونتاژ را به مثابهٔ معماری سینما اعتبار کنیم، علاوه بر آنکه صورت نهایی فیلم را تعیین می‌کند بر تمام مراحل تولید نیز، از آغاز تا پایان، سایه می‌اندازد.

اگر عناصر تشکیل دهندهٔ واقعیت را از یکدیگر انتزاع کنیم: زمان، مکان، حوادث و شخصیتها... انگاه معنایی را که در جستجوی آن هستیم روشنتر خواهیم یافت. هیچ یک از این مفاهیم در سینما بدان معنایی نیست که ما در زندگی واقعی با آن روبرو هستیم. مکان در سینما، موجودیتی کمّی ندارد و فقط از آن لحاظ مورد توجّه قرار می‌گیرد که می‌تواند یک «فضای روانی» متناسب به وجود بیاورد. در سینما و مخصوصاً در سینمای مدرن، مکان به مثابهٔ یک امر کیفی موجودیت پیدا می‌کند؛ در فیلم «بلوآپ» ــ آگراندیسمان ــ «آنتونیونی» برای آنکه مکانها را هر چه بیشتر به آن کیفیت مورد نظر خویش نزدیک سازد، حتّی چمنها را رنگ سبز کرده است. در فیلمهای «تارکوفسکی» مکانها همواره جزئی از شخصیت انسانها هستند و یا به عبارت بهترگویی باطن شخصیتها در مکانها انعکاس یافته است. کم و بیش در آثار همهٔ فیلمسازان جدید، مکان معنایی اینچنین دارد و جز این هم توقّع نمی‌رفت که سینما گرها، رفته رفته در طول تاریخ سینما بر این امر وقوف پیدا کنند که همهٔ عناصر فیلم باید در خدمت خلق و ایجاد یک فضای روانی مطلوب قرار بگیرد؛ آن فضایی که بتواند انعکاس «اکسپرسیو» و با **سمبلیک از روح فیلمساز باشد و به ادامهٔ سیر دراماتیک فیلم کمک برساند.**

مکان در حیات واقعی ما هرگز به این مفهوم نیست که در سینما موجودیت پیدا می‌کند. ما غالباً در مکانهایی زندگی می‌کنیم که عواملی ناخواسته ما را ناچار از قبول آن کرده‌اند و بنابراین، مکان زندگی ما هرگز مبیّن روح ما نیست؛ هر چند در نهایت بین ما و فضایی که در آن زندگی می‌کنیم تأثیر و تأثّری متقابل وجود دارد و لااقل فضای داخلی خانه‌ها به نحوی از انحاء کم و بیش انعکاساتی از ارواح ما هستند. مثلاً باغچه‌های گلدانی درونِ اطاقها نشانهٔ تعلّق فطری ما

به طبیعت هستند؛ تعلّقی که با دور شدن تمدّن از طبیعت، بدین صورت تجلّی یافته است. شهرهای امروز نیز انعکاس باطن بشر امروز در خارج از خویش هستند. هندسهٔ تحلیلی «دکارت» اکنون جزئی از فرهنگ ما شده است و همین فرهنگ است که شهرها را شکل بخشیده؛ امّا این مسئله همواره در افراد و جزئیات مصداق ندارد و همان طور که عرض شد، زندگی شهری ما و معماری فضاهایی که در آن **زندگی می‌کنیم، در غالب موارد تابع عوامل ناخواسته‌ای است که ما را در جهات خاصّی می‌رانند.**

آنچه که معمار را هدایت می‌کند، تصوّری غایی است که از فضای موردنظر خویش در ذهن دارد. بسیار کم اتّفاق می‌افتد که در پایان کار، فضای ساخته شده، مطلقاً با آن تصوّر غایی معمار انطباق داشته باشد؛ امّا فضا و مکان در سینما ماهیتی مجرّد، مطلق، آرمانی و رؤیایی دارد و از این جهات به فضاهایی که در رؤیاها می‌بینیم، شباهت می‌یابد. مکانهای رؤیایی نیز همواره به کیفیات باطنی ما اشاره دارند و فی المثل صورت آرزوهای ما را گرفته‌اند.

کلمهٔ «فضا» را گاه به معنای مطلق مکان نیز استعمال می‌کنند. اگر چه مفهوم حقیقی آن، این نیست. در عبارتِ «فضای آنجا اینچنین حکم می‌کرد که ما سر در لاک خویش فرو بریم»، فضا به معنای «کیفیتی باطنی» است که زمان و مکان و حالات روحی انسان را نیز شامل می‌شود. خلق فضا در سینما با عناوین تخصّصی متعدّدی ارتباط یافته است: طراحی صحنه، طراحی دکور، نورپردازی، میزانسن و... امّا در نهایت، همهٔ مساعی باید در خدمت آفرینش فضایی به کار گرفته شود که «سیر دراماتیک» فیلم اقتضا دارد.

مفهوم «زمان» نیز در سینما کاملاً دگرگونه است. سینما قبل از هر چیز «تصویر متحرّک» است و «زمان» همراه با حرکت در فیلم وارد می‌شود. امّا «زمان سینمایی» توسّط مونتاژ است که از «زمان واقعی» تمایز می‌یابد. «حرکت» در فیلم، ناگزیر باید مقیاس واقعی را حفظ کند تا در نزد تماشاگر به مثابهٔ واقعیت پذیرفته شود و اگر نه، هرگز با یک تلقّی جدّی از جانب تماشاگر روبرو نخواهد شد. اعجاب تماشاگر در برابر تغییر سرعت حرکت در فیلم، استفاده از این موضوع ــ تغییر سرعت حرکت در فیلم ــ را محدود به مواردی خاص و استثنایی ساخته است؛ امّا توسّط مونتاژ می‌توان به مفهومی کاملاً تازه و بی سابقه از زمان دست یافت.

در سینما از زمان فقط به کیفیت باطنی آن توجّه می‌شود و به این دلیل کاملاً معقول و مقبول است اگر لحظه‌ای به قدر یک ساعت وسعت پیدا کند و یا سه میلیون سال در یک بُرش طی شود. کیفیت باطنی زمان همان است که ما در درون خویش از زمان دریافت می‌کنیم. زمان را اگر این گونه بنگریم، دیگر نمی‌تواند خود را چون امری مطلق، فراتر از دریافتهای ذهنی و حالات روحی و عاطفی ما نگاه دارد. چرا زمان بر آن کس که محکوم شکنجه‌ای روانی است بسیار بطیء می‌گذرد و بر دیگری که حواسّش مصروف کاری سروربخش است، بسیار سریع؟ جواب این سؤال هر چه باشد، مهم آن است که ما بدانیم زمان سینمایی نیز نمی‌تواند فارغ از «سیر دراماتیک فیلم»، «حالات روحی پرسوناژها» و «بیان سوبژکتیو» کارگردان وجود داشته باشد. زمان سینمایی، دریافت سوبژکتیو فیلمساز از زمان است و هیچ الزامی هم وجود ندارد که او «کمیّت اُبژکتیو» زمان را رعایت کند.

وقایع سینمایی تا آنجا که در یک پلان اتّفاق می‌افتد، ناچار باید مقیاس معمولی زمان را رعایت کند، **اگر نه انطباق با طبیعتِ زندگی بشر را از دست**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خواهد داد. امّا به محض آنکه پای مونتاژ، حتّی به ابتدایی‌ترین صورت آن، به میان آمد، زمان سینمایی صرورتاً از زمان اُبژکتیو متمایز خواهد شد. وقتی حرکت هجده فریم را در فیلمهای «چارلی چاپلین» و یا کمدیهای دیگر آن روزگار می‌بینیم، هر چند حرکتها «غیرطبیعی» جلوه می‌کنند، امّا از آنجا که محتوای فیلمهای کمدی نیز ایجاد فضاهای غیرطبیعی و اعجاب‌آور است، در واقع حرکت هجده فریم به صورتی سمبلیک به کمک محتوا می‌آید. امّا همین امر در فیلمهای مستند جنگ دوم جهانی بالعکس به تعارضی غیرقابل حل با محتوا منتهی می‌گردد، چرا که حرکات غیرطبیعی و سریعتر از معمول انسانها در فیلم، که خواه ناخواه «خنده‌آور» است، با اصل «جدّیت» در فیلمهای جنگی کاملاً مغایر است. تماشاگر از قیاس حرکت سریع ــ «فست موشن» ــ با زندگی طبیعی یا شرایط معمولی زندگی خویش دچار تعجّب می‌گردد و تعجّبی اینچنین مقدّمهٔ خنده است؛ و در اینجا اگر محتوای فیلم اقتضا دارد که تماشاگر بخندد، این حرکت به کمک آن می‌آید و اگر نه، حرکت سریع کاملاً غیرطبیعی و غیرجدّی جلوه خواهد کرد. امّا چون پای بُرش به میان آمد، دیگر تماشاگر نمی‌تواند مقیاس کمّی خویش را دربارهٔ زمان حفظ کند و به ناچار همه چیز را خواهد پذیرفت.

معمولاً عنوان می‌شود که با یک میزانسن مناسب می‌توان ضرورت مونتاژ را در فیلم از بین برد و غالباً فیلم «طناب» اثر «هیچکاک» را مثال می‌آورند؛ امّا در واقع هیچ چیز نمی‌تواند جانشین مونتاژ شود، به چند دلیل:

۱. مونتاژ شیوه‌ای است که سیر تاریخی سینما در جهت تکمیل تکنولوژی سینما بدان منتهی شده است. سینما این سیر تاریخی را مجرّد از انسان نپیموده است و بنابراین ضرورتهایی که تکنولوژی سینما را به صورت فعلی آن اکمال بخشیده، منشأ گرفته از بشر است. جزئی از این ضرورتها، نیازهای فطری و ذاتی بشر است و جزئی دیگر ناشی از پرستش اهواء نفس امّاره، زیاده‌طلبی و استکبار.

تکنیک سینما را فارغ از این تقسیم‌بندی که گفتیم نمی‌توان ارزیابی کرد. حقیر، پیش از این، در مقاله‌های مربوط به «جذابیت در سینما»، عرض کرده‌ام که جاذبیّت سینما در شرایط فعلی، در غالب موارد متّکی بر ضعفهای بشری، استکبار، زیاده‌طلبی، اخلاد الی الارض و هوابرستی است، امّا در عین حال باید اذعان داشت که قواعد مونتاژ، در اصول موضوعه، غالباً متّکی بر خصوصیّات ذاتی خلقت بشر است و نمی‌توان از آن اعراض کرد.

حرف درستی است اینکه انسان در جریان زندگی واقعی هرگز با دنیا آن گونه روبرو نمی‌شود که در جهان مونتاژ معمول است؛ امّا باید دید که این حرف می‌خواهد مؤدّی به چه نتیجه‌ای گردد؟ اگر این حرف بخواهد در مقام تأیید این مدّعا عنوان شود که حرکت مناسب دوربین در فضای سینمایی در میان اشیاء و اشخاص، واقعیتر از شیوهٔ تقطیع نماها و مونتاژ است، باید گفت که خیر، شیوهٔ مونتاژ بر خلاف تصوّر بیشتر به واقعیت نزدیک است.

مونتاژ قبل از آنکه یک ضرورت تکنیکی باشد، **ارزش گذاری است؛ ارزش گذاری اشیاء و اشخاص و** حالات در جریانِ وقایع و حوادث سینمایی. اضطراب و استیصال کودکی را که مادرش را در صحنه‌ای از فیلم گم کرده است، چگونه می‌توان نشان داد جز با درشت‌نمایی چشمهای کودک و اشکهایی که بر گونه‌اش فرو می‌ریزند؟ اگر اشتباهاً در اینجا، پلانی درشت از النگوی این کودک و یا کفشهایش نشان داده شود تماشاگر دچار چه توهّمی خواهد شد؟ مسلّماً او در پلان درشت النگو و یا کفشها در جستجوی علّت این درشت‌نمایی برخواهد آمد؛ در جستجوی آنچه مورد نظر فیلمساز بوده است. فرض بر این است که این پلان درشت سهواً به میان این صحنه راه یافته و بنابراین تماشاگر راه به جایی نخواهد برد و در سردرگمی رها خواهد شد. لذا اندازهٔ اشیاء و اشخاص و حالات و زاویهٔ دوربین نسبت به آنها، در تصاویر فیلم مبیّن شأن و ارزشی است که آنها در جریان واقعهٔ فیلم و در نزد فیلمساز دارا هستند. بر همین اساس است که فیلمساز یک واقعه را با عنایت به پیام آن در فیلم، به قطعه‌های متعدّد با ارزشهای متعدّد تقطیع می‌کند و هر قطعه را به صورتی متناسب با شأن و ارزش آن فیلمبرداری می‌کند.

مونتاژ بدین معنا جزئی لاینجزّا از «زبان سینما» است که باید فیلمساز از همان آغاز بداند و بر اساس قواعد آن، فیلم را به سوی شکل نهایی اش هدایت کند. بر این مبنا «دکوپاژ» نیز جزئی از عمل مونتاژ است، چرا که اگر در خود تصاویر قابلیّت لازم برای «پیوند خلاق» بین تصاویر موجود نباشد، آنچه که «آیزنشتاین»، «پیوند خلاق» نامیده است، ممکن نخواهد بود. لازمهٔ آنکه تصاویر از قابلیت کافی برای یک مونتاژ خوب برخوردار باشند آن است که از آغاز زمینهٔ کار در دکوپاژ فراهم شده باشد و لذا دکوپاژ و مونتاژ را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد.

لازمهٔ این ارزش گذاری انتقال بی‌واسطه از تصویری به تصویر دیگر است، نه یک حرکت پیوستهٔ دوربین. روح انسان نسبت به هیچ دو موضوع از موضوعات اطراف خویش واکنش روانی و عاطفی یکسان ندارد و مونتاژ در واقع بیان این واکنشهاست و باید حائز این تفاوتهای روانی یا عاطفی نیز باشد. در حرکتِ پیوسته، دوربین هنگام انصراف از یک شیء و توجّه به شیء دیگر، فاصله‌ای را طی می‌کند که غالباً اضافی است؛ جز در مواردی استثنایی.

۲. ضرورت حفظ حرکت پیوستهٔ دوربین و عدم امکان انتقال بی‌فاصله از یک چیز به چیز دیگر، حرکت دوربین را همواره در معنای فیزیکی حرکت محدود خواهد کرد، حال آنکه همان طور که عرض شد، واقعیت سینمایی یک واقعیت سوبژکتیو است و همه چیز: زمان و مکان، وقایع و شخصیتها، در آن از موجودیت واقعی خویش خارج می‌شوند و به نشانه‌ها یا سمبلهایی برای اشاره به معانی و پیامهایی خاص تبدیل می‌گردند. محدود کردن فضا و واقعیت سینمایی به میزانسن، بسیاری از قابلیتهای فعلی سینما را از آن باز خواهد گرفت و سینما ماهیتاً چیز دیگری خواهد شد مغایر با امروز. با مونتاژ، دروازهٔ «سوبژکتیویته» به روی بشر باز می‌گردد و این دروازهٔ هنر ــ به معنای مصطلح ــ است، چه که هنر امروز جز با «سوبژکتیویسم» تحقّق نمی‌یابد و حتّی در فیلمهای رئالیستی یا نئورئالیستی نیز، این فیلمساز است که خود را در واقعیت خارج از خویش جستجو

صحنه‌ای از چارلی چاپلین

می‌کند.

۳. حرکت در یک پلان پیوسته، همان طور که عرض شد، ناچار باید مقیاسهای کلّی و معمول زمان را رعایت کند و اگر نه صورتی غیرطبیعی یا غیرمعمول خواهد یافت و خنده‌آور یا اسرارآمیز خواهد شد. با مونتاژ است که زمانِ سینمایی از زمان به مفهوم اُبژکتیو و کمّی آن متمایز می‌گردد و با این تمایز، سینما از قابلیتهای گستردهٔ اکنونی خویش برخوردار می‌شود.

۴. برای از میان برداشتن فاصلهٔ بین ظاهر و باطن و خیال و واقعیت در سینما، ناچار باید روی به مونتاژ و امکانات آن آورد. آنچه که در آغاز توسّط فیلمسازانی چون «فلّینی» و ندرتاً در کارهایی چون «۸/۵ فلّینی» تجربه شد، اکنون به صورت شیوه‌ای معمول در اختیار تمام فیلمسازان درآمده است. اعتقاد بنده بر آن است که چه بسا شیوه‌ای را که امروز با عنوان «رئالیسم جادوئی» در آثار نویسندگانی چون «گابریل گارسیا مارکز» معمول است، نتوان فارغ از «تأثیرات جادوئی سینما» بر هنر و ادبیات امروز بشر بررسی کرد، هر چند خود واقف هستیم که اگر در بررسی ضرورتهای تاریخی به سخنانی از این دست اکتفا کنیم کار به مسامحه خواهد کشید و مطلب پوشیده خواهد ماند.

■ صحنه‌هایی از فیلم «طناب» / آلفرد هیچکاک.

به هر حال میزانسن اگر چه نمی‌تواند جانشین مونتاژ شود، امّا اگر به خدمت آن درآید عرصهٔ جدیدی از قابلیتها را به روی سینما خواهد گشود که در بسیاری از فیلمهای مدرن و از جمله در سکانس آغازین فیلم «غلاف تمام فلزی» کار «استانلی کوبریک» شاهد آن بوده‌ایم.

●

لفظ مونتاژ در فرهنگ مصطلحات سینمایی به **ایجاد پیوند بین** نماهای تقطیع شده اطلاق می‌شود. به صورتی که در نهایت، نتیجهٔ کار به آن طرح کلّی که از آغاز مورد نظر بوده است، منتهی شود. آن «طرح کلّی» از محدودهٔ «اختیار و مسئولیت مونتور» بیرون است و به فیلمساز یا کارگردان رجوع دارد، اگر چه در نهایت اگر مونتور نتواند در آن طرح کلّی با کارگردان به اشتراک نظر برسد و آن را ادراک کند، هرگز نمی‌تواند کار را در جهت مطلوب سوق دهد.

اگر برای مونتور در این میان «نقشی خلاقه» در نظر گرفته نشود، کار مونتاژ به عمل فیزیکی پیوند بین نماها منحصر خواهد شد. امّا بحث **ما در محدودهٔ** اختیار و خلاقیت مونتور نیست؛ مهم این است که فیلمساز قبل از آغاز فیلمبرداری ناچار است از آنکه فیلم را در ذهن خویش مونتاژ کند، اگر نه فیلمنامه هرگز به مرحله‌ای نخواهد رسید که قابلیت فیلمبرداری پیدا کند. فیلمساز ناچار است قبل از آغاز فیلمبرداری در «رابطهٔ بین سکانسها در طول فیلم و رابطهٔ پلانها با یکدیگر در هر سکانس» بیندیشد و هر نما را با توجّه به مجموعهٔ عناصر به صورتی فیلمبرداری کند که با آن «طرح کلّی آرمانی و مثالی» که در ذهن دارد مطابقت داشته باشد.

«خلاقیت فطری انسان» در معماری ظهوری تمام دارد و از این لحاظ لفظ «معماری» را به صورتی استعاری برای همهٔ «افعال خلاقه» به کار می‌برند، تا آنجا که حتّی آفریدگار متعال را «معمار هستی» می‌نامند و عمل خلقت را «معماری هستی». فیلمساز نیز دست‌اندر کار «خلق واقعیتی رؤیایی» است و از این لحاظ کار او با معماری قابل قیاس است. منتهی از آنجا که فیلم باید همهٔ اجزاءِ واقعیت را دارا باشد، کار فیلمساز فقط به خلق فضا ختم نمی‌شود؛ زمان، مکان، اشخاص و وقایع فیلم، مخلوقات فیلمساز هستند که از طریق نشانه‌ها و قواعدی خاص در فیلم ظاهر می‌شوند و با سمع و بصر دریافت می‌گردند. وجه المقایسه، «هندسهٔ معماری» است نه معماری به مفهوم عام. فلذا در این مقایسه، فیلمساز نیز به مثابهٔ فردی مورد مشاهده قرار می‌گیرد که: «برای ساختن مصنوع خویش طرح کلّی آرمانی آن را در نظر می‌آورد و رفته رفته، با اندیشیدن در

نسبتها، نسبت اجزاء با یکدیگر و نسبت اجزاء با کلّ مجموعه، به طرح خویش صورتی تفصیلی می‌بخشد». از این لحاظ، فیلمساز باید در این پنج مورد به نتیجه‌ای وافی دست یافته باشد تا بتواند کار را آغاز کند:

۱. طرح کلّی

۲. نسبت بین سکانسها در طول فیلم

۳. نسبت بین نماها در هر سکانس

٤. نحوهٔ قرارگرفتن عناصر در هر نما و چگونگی وضع و حرکت دوربین نسبت به آنها

۵. ریتم کلّی

این موارد همگی مربوط به «تصویر» هستند؛ افکت و موسیقی، احکامی خاصّ خویش دارند که باید به طور مجزّا مورد بحث واقع شوند. هر چند در اینجا تذکّر این نکته لازم است که در سینما همهٔ عناصر در خدمت «حیات بخشیدن به تصویر متحرک» درآیند و وجود آنها تا آنجا برجستگی پیدا کند که به این اصل «اصالت تصویر متحرک» لطمه‌ای وارد نیاید.

غایت فیلمساز از این خلق و صُنع، «بیان یا محاکات دریافتهای باطنی» خویش از جهان است و عمومیت این سخن هرگز، حتّی هنگامی که فیلمساز فقط برای تجارت فیلم بسازد نیز نقض نمی‌شود. واقعیت سینمایی یک واقعیت سوبژکتیو است و این مدّعا در همهٔ شرایط، حتّی در مورد فیلمهای مستند نیز صادق است. دستور زبان سینما از یک سو در جهت این «بیان یا محاکات» تنظیم گشته است و از سوی دیگر برای «جذب تماشاگر»؛ چرا که فیلم در واقع مخاطبه‌ای است که دو جانب دارد: فیلمساز و تماشاگر. دستور زبان سینما به طور اعم مجموعهٔ قواعدی است که برای «بیان با تصویر متحرّک» کشف شده است و البتّه لفظ «قواعد» نباید این توهّم را باعث شود که نگارندهٔ این سطور از سینما تعریفی کاملاً علمی و غیرهنری دارد. «دستور زبان» ادبی نیز «قواعدی ثابت» دارد، امّا ثبوت این قواعد راه را بر «جلوه‌های هنری» در ادبیات نمی‌بندد که هیچ، این «نظم» اصلاً «لازمهٔ تجلّی هنری» است.

قواعد مونتاژ فقط منحصر به قواعدی نمی‌گردد که برای پیوند بین نماها وجود دارد، و همان طور که پیش از این عرض شد، «استعدادِ پیوند خلاق بین نماها» باید در هنگام دکوپاژ و فیلمبرداری ایجاد شود، اگر نه از دست مونتور کاری برنمی‌آید. لذا برای مونتاژ باید مفهومی وسیعتر از آنچه معمول است در نظر گرفت تا آنجا که حتّی «قواعد بیان تصویری و سینمایی» را نیز شامل شود.

قواعد مونتاژ را اگرچه به صورت «قراردادهایی معمول» و بدون رجوع به «حکمت» آنها تعلیم می‌دهند، امّا باید دانست که ریشهٔ این قراردادها در شناختی است که رفته رفته نسبت به «زیبایی و بلاغت و جذابیت» در بیان سینمایی پیدا شده است. این شناخت محصول «تجربه»‌ای است ممتد در باب «تأثیرات فیلم بر مخاطبین در شرایط مختلف»، و اگرچه بسیاری از این قواعد بر ضعفهای نفسانی بشر اتکا یافته‌اند، امّا بسیاری نیز بر «فطرت و نظام ثابت و جهانی آن» بنا شده‌اند. زیبایی قواعد مونتاژ برای انسان عموماً ریشه در هماهنگ بودن آنها با فطرت ثابت بشر دارد و لذا اینکه انسان قواعد مونتاژ را با وجود غرابت آن، پذیرفته است بر سبیل «عادت» نیست و اگر میان این قواعد دستوری و روح انسان «رابطه‌ای ثابت» وجود نداشت، هرگز زبان سینما در سیر تاریخی خویش به این «نظم دستوری خاص» دست نمی‌یافت.

اگر ما واقعیت خارج را هرگز آنچنان که واقعیت سینمایی جلوه گر می‌شود مشاهده نمی‌کنیم سؤال اینجاست که پس چرا زبان مونتاژ را پذیرفته ایم وآن را به راحتی درک می‌کنیم؟ و چرا مثلاً روی به همان روشهای معمول در آغاز تاریخ سینما نیاورده‌ایم که همه وقایع در طول یک شات طولانی اتّفاق بیفتند؟ جواب این است که اگرچه ما در ظاهر، اطراف خویش را آنچنان که در سینما معمول است نمی‌بینیم، امّا در باطن، «کیفیت دیدن» ما همان است که در فیلم جلوه گر می‌شود. ما اطراف خویش را با «بصیرتی» می‌نگریم که از شناخت خویش نسبت به جهان یافته‌ایم. نحوهٔ عمل قوّهٔ باصره این نیست که مثلاً به هر چیز خیره می‌شود آن را بزرگتر ببیند، آن همه که تمام محوطهٔ دیدش را پُر کند؛ امّا «کیفیت باطنی دیدنِ ما» همان است که هنگام «خیره شدن» به یک شیء از دیگر اشیاء «انصراف» پیدا می‌کنیم و در اطراف خویش فقط به چیزهایی خیره می‌شویم که نظر ما را «جلب» می‌کنند. «تصویر درشت» از یک شیء در سینما در واقع بیانگر همین «جذب و انصراف» است؛ جذب چشم و ذهن به آن شیء و انصراف چشم یا ذهن از دیگر اشیاء.

ما در اطراف خویش برای هریک از اجزاءِ واقعیت، ارزشی متناسب با آن در ذهن قائل هستیم و «نگاه» ما نسبت به اشیاء «یکسان» نیست؛ در سینما همین «تفاوتها»ست که بیان می‌شود. یعنی در حقیقت، ما واقعیت اطراف خویش را نیز به صورتی «تقطیع شده» می‌بینیم و آنچه در درون ما این اجزاءِ منقطع را به یکدیگر «پیوند» می‌دهد، شناخت ما و بصیرتی است که آن شناخت به ما عطا کرده است. جذب و انصراف ما نسبت به اجزاءِ واقعیت اطراف‌مان با میزان علاقهٔ ما نسبت به آنها رابطه‌ای مستقیم دارد و ریشهٔ این علائق را نیز باید در معرفتمان نسبت به جهان، جستجو کرد.

نسبت بین نماها در فیلم نیز اگر «منطقی» نباشد، غیرمعمول و غیرطبیعی جلوه می‌کند. لفظ «منطق» را اگر به معنای عام و مصطلح آن به کار بریم در این جمله مصداق می‌یابد و اگر نه، چنانچه بخواهیم از منطق معانی خاصّی بگیریم، باید این جمله را به صورتهای دیگر اصلاح کرد. هرچه هست لاجرم پیوند بین نماها از «منطق فکری فیلمساز» تبعیت می‌کند و بنابراین، دریافتِ تماشاگر از فیلم را باید تا حدود بسیاری به «هماهنگی یا عدم هماهنگی منطقی» میان او و فیلم باز گرداند. اگر مونتاژ را به مثابهٔ معماری سینما بگیریم، همهٔ این قواعد را باید ذیل عنوان آن طبقه‌بندی کرد و اگر نه، چنانچه نخواهیم به مونتاژ این گونه نگاه کنیم، در واقع حقیقتِ آن را پوشانده‌ایم. مونتاژ، «اجزاء یا تکّه‌های منقطع واقعیت سینمایی» را براساس آن «طرح غایی» جمع می‌آورد و به فیلم «صورت» می‌بخشد؛ صورتی که مونتور به فیلم می‌بخشد باید «از قبل» تعبیه شده باشد تا مونتور بتواند آن را «شکوفا» کند و اگر نه مونتور قدرت «خلق الساعه» ندارد.

از جانب دیگر، اگر چه مونتور نیز نمی‌تواند از نتیجهٔ کار خویش فرار کند و یا قواعد دستوری زبان سینما را رعایت نکند، امّا نباید تصوّر کرد که راه تجربیات جدید بر فیلمسازان بسته است. گذشته از آنکه «سیر تکمیلیِ کشفِ این قواعد دستوری» هنوز به پایان نرسیده است، باید دانست که «حقیقت» همواره از طریق «قواعد ثابت» و در «نظامی معیّن» جلوه می‌کند که باید گفت: لازمهٔ تجلّی حق و ماهیت حقیقی انسان، همین است.

* «سوبژکتیویسم» و «اُبژکتیویسم» را در موارد مختلف به صورتهای گوناگون می‌توان ترجمه کرد؛ از جمله «سوژه» را به مُدرِک، موضوع ادراک، موضوع شناسایی، فاعل شناسایی، و «سوبژکتیویته» را به «موضوعیت نفسانی» و «سوبژکتیویسم» را به «مذهب اصالت وجود موضوعی» و «اُبژه» را به «متعلّق و مورد»، «اُبژکتیویته» را به «خارجیت» و «عینیت» ترجمه کرده‌اند (**«فلسفه عمومی»، پل فولکیه، انتشارات دانشگاه تهران ۱۱۷۳**). امّا به دو دلیل حقیر از ترجمهٔ کلمات خارجی پرهیز کرده‌ام:

۱. ترجمهٔ اصطلاحات فلسفهٔ غربی معمولاً نامفهوم و نامأنوس هستند و استفاده از آنها رواج پیدا نمی‌کند، حال آنکه خود اصطلاحات به همان صورت فرنگی، از عهدهٔ تفهیم مطلب به نحوی بهتر برمی‌آیند.

۲. ترجمهٔ اصطلاحات به زبان فارسی این خطر را به دنبال دارد که رفته رفته کلمات ترجمه شده، و به تبع آنها اصل اصطلاحات آنچنان با زبان درهم بیامیزند که بعد از سالها امکان تفکیک آنها از یکدیگر وجود نداشته باشد. آنچنان که در کشورهای عربی و آفریقایی شواهد بسیاری بر این مدّعا وجود دارد.

حال که در این «تعلّق فلسفی» چاره‌ای جز پرداختن به این مباحث وجود ندارد، بهتر آن است که در عین نقل اصطلاحات، حتّی المقدور ترجمهٔ آنها نیز ذکر شود تا از هر دو جانب اصالت زبان محفوظ بماند.