زیبایی‌شناسی و شکل شناسی برش در عصر تدوین دیجیتالی

دکتر احمد ضابطی جهرمی*

(تاریخ دریافت ۸۷/۵/۱، تاریخ پذیرش ۸۷/۹/۲۲)

چکیده

«نوئل بورچ»[1] نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی است که طبقه‌بندی‌اش در زمینه شکل‌های برش تصویر فیلم در چهار دهه گذشته معتبرترین و پراستنادترین طبقه‌بندی بوده است. این مقاله، با توجه به تحولات و ابداعاتی که در دو دهه اخیر با پیدایش تدوین دیجیتالی در عرصه زیبایی شناسی تدوین پدید آمده است، لزوم بازنگری در نظریه شکل‌شناسی بورچ را یادآور می‌شود و پس از طرح ویژگی زیبایی‌شناختی شکل‌های سنتی برش از دیدگاه تطبیقی، شکل جدیدی از برش را به حیطه ساختارشناسی تدوین معرفی می‌کند که از دستاوردهای نسبتا بدیع تدوین دیجیتالی است و در این مقاله «تدوین نسبیت»[2] نامیده شده است.

واژه های کلیدی: برش،تدوین، شکل‌شناسی برش، ساختارشناسی تدوین، زیبائی شناسی تدوین، تدوین نسبیت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما (دانشیار،رشته پژوهش هنر)
Email:Ahmad_Z_Jahromi@yahoo.com

1.Noel Burch
2.Montage of Relativity

مقدمه

در اواسط دهه ۱۹۶۰، گروهی از نظریه‌پردازان اروپایی سینما متوجه شدند که نظریه‌ای واحد (ازجمله نظریه‌های قبلی) به تنهایی جواب‌گوی همه جنبه‌های زیبایی‌شناختی سینما نیست و این هنربه نظریه‌ای عمومی‌تر یا جامع‌تر نیاز دارد که مزایای چندین نظریه مقتدر را داشته باشد. آنها در واقع به دنبال طرح یک «نظریه بزرگ[1]» و فراگیر برای سینما بودند تا نهایتا به نظریه ترکیبی و تکثرگرای ساختارگرایی[2] رسیدند و آن را برای توجیه ویژگی‌های هنری و ظرفیت‌های زیبایی شناختی سینما مناسب تشخیص دادند.از معروف‌ترین این نظریه پردازان می توان به«کریستین متز»، «پیتر وولن»، «یوری لوتمن» و «نوئل بورچ» اشاره کرد.

به طور خلاصه، نظریه‌پردازان ساختارگرا معتقد بودند که ساختارها در خلق مفهوم یا معنا موثرند: ساختارهایی چون زبان، اجتماع، نهادها، نشانه‌ها و خود مولف که عمده‌ترین و موثرترین عوامل ایجاد شکل و در نتیجه خلق معنا هستند.این زمان نیز تقریبا مقارن است با ورود نظریه فرانسوی «مولف» یا «مشی مولف[3]» به دومین مرحله تحول خود که ورود به حوزه ساختارگرایی است.

«نوئل بورچ»، معروف‌ترین نظریه‌پرداز ساختارگرا در حیطه تدوین، در کتابش با عنوان نظریه سینمای عملی(۱۹۶۷)[4] اعلام کرد: «زمان آن فرا رسیده است که دیدگاهمان را درباره ماهیت برش به منزله وسیله ای برای ایجاد ارتباط بین نماها و نیز به منزله ابزاری برای فصل‌بندی و سازمان‌دهی فیلم، تغییر دهیم». (بورچ ،۱۹۷۳: ۱۱)

«بورچ» این تغییر دیدگاه را بر مبنای زیبایی شناسی ساختارگرا با طبقه‌بندی انواع برش در تصویر فیلم با محور دوگانه زمان و فضا انجام داد.او شکل‌های کلی برش را بر محور زمان به پنج گونه و بر محور فضا به سه گونه طبقه‌بندی کرده[5] و در ادامه اضافه نموده است: «هر برشی دارای دو متغیر است، یکی زمانی و دیگری فضایی.» (همان)

از زمان ارائه این طبقه‌بندی پردوام، علمی، و معتبر بورچ، دقیقاً چهار دهه می‌گذرد. اما در دو دهه اخیر، با تحول بسیار عمیق و دگرگونی عظیمی که فناوری دیجیتال در عرصه تصویر و تدوین

1.Grand/ Major theory
2.Constructivism
3.Auteur theory/politique

۴. عنوان اصلی Praxis du Cinema و عنوان ترجمه انگلیسی در سال ۱۹۷۳: Theory of film practice.

۵. در صفحات ۶ تا ۱۵ ترجمه نخست کتاب بورچ به زبان انگلیسی (۱۹۷۳)، انواع برش‌های زمانی و فضایی فیلم شرح داده شده است (کتاب مذکور با این مشخصات به فارسی نیز ترجمه شده است: بورچ ،نوئل (۱۳۶۳) مکان و زمان در سینما. ترجمه حسن سراج زاهدی، تهران: انتشارات اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی، صفحات ۲۴ تا ۲۸).

ایجاد کرده است، اکنون لزوم نوعی بازنگری زیبایی‌شناختی در مورد متغیرهای تدوین و شکل‌های اصلی برش فیلم، احساس می‌شود، زیرا چندین سال است که در تدوین فیلم‌های سینمایی، به ویژه تدوین برخی از برنامه‌های تلویزیونی، به شکل جدید و تقریبا کم‌سابقه‌ای از برش برمی‌خوریم که نشان می‌دهد در شیوه طبقه‌بندی و متغیرهای تدوینی مورد نظر بورچ برای معرفی و توضیح شکل‌های عمده برش باید بازنگری شود. البته هدف و نتیجه بازنگری ما این نیست که طبقه‌بندی پراستفاده، علمی و قدرتمند بورچ را کاملا ناکارآمد، غیر معتبر، یا صرفاً دارای ارزش تاریخی اعلام کنیم، بلکه تحولات اخیر زیباشناسی تدوین در جنبه شکل‌شناسی برش- تا آنجا که به تجربه‌های جدید تدوین دیجیتالی یا تدوین غیرسنتی فیلم مربوط می‌شود- باعث شده است که طبقه بندی بورچ و متغیرهای تدوینی آن را امروزه ناکافی و ناقص اعلام کنیم.

درحقیقت، امروزه شیوه عملکرد و برخورد تدوین دیجیتالی با پارامترها یا متغیرهای فضا و زمان نه فقط شکل جدیدی از برش را به ما معرفی کرده- شکلی که در واقع باید آن را «تدوین نسبیت» نام گذاشت- بلکه متغیرهای زیبایی‌شناختی برش را از دو به سه متغیر افزایش داده است.به عبارت دیگر، اکنون (در عصر تدوین دیجیتالی) فضا و زمان تنها متغیرهای دوگانه تدوین نیستند، بلکه متغیر «حرکت» را نیز باید به آن دو اضافه کرد (در انتهای مقاله، این شکل جدید برش را پس از برشمردن ویژگی‌های عمده زیبایی‌شناختی شکل‌های سنتی و شناخته شده برش در پیش از دوره پیدایش تدوین دیجیتالی، معرفی خواهیم کرد). درعین حال، از نظریه و شیوه طبقه بندی بورچ (بر اساس دو متغیر موردنظر او) به عنوان روشی مبنایی یا نظریه‌ای کمکی سود خواهیم جست تا سرانجام به این نتیجه برسیم که نظریه او (طبقه بندی دو متغیره بورچ برای شکل‌شناسی برش) امروزه کاملا کارآمد نیست، بلکه به منظور بسط و تعمیق بیشتر (سازگاری با اقتضائات و تحولات امروزی زیبایی‌شناسی تدوین) باید در مدل نظری آن بازنگری شود. پیش از ورود به بحث اصلی، ضروری است خاطرنشان کنیم که در حیطه زیبایی‌شناسی تدوین، طی تاریخ تحولات آن از دوره تدوین دستی فیلم در دوره سینمای صامت تا کنون که عصر تدوین دیجیتالی یا تدوین رایانه‌ای نام‌گذاری شده است، طبقه‌بندی انواع برش‌های فیلم و شیوه پیوند و یا انتقال[1] نماها که در حوزه ساختارشناسی یا مورفولوژی تدوین قرار می‌گیرد، در ادوار مختلف سینما وتلویزیون امری معمول و ضروری بوده و این ضرورت تاریخی غالبا ناشی از تاثیری است که فناوری تدوین بر زیبایی‌شناسی آن داشته و دارد.

پرتال جامع علوم انسانی

1. transition

تعریف، بررسی، و بحث

برای اتصال و انتقال نماها در تدوین، دو شیوه اساسی و عمده وجود دارد:

۱- برش[۱]

۲- انتقال‌های تصویری یا بصری[۲]

در دوره تدوین سنتی فیلم (دوره پیش از پیدایش تدوین دیجیتالی) که از دوره صامت اغاز می‌شود و طی دهه ۱۹۹۰ رفته‌رفته پایان می‌پذیرد، برش‌های موجود در فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی به سه گونه زیر قابل تقسیم‌بندی هستند:

۱- برش معمولی[۳] (برش عادی یا برش ساده)

۲- برش انطباقی[۴] (برش جور)

۳- برش پرشی[۵] (برش ناجور)

کلیه برش‌های موردبحث بورچ- هر هشت گونه برش موردنظر او در کتاب **نظریه سینمای عملی**-نهایتا به یکی از سه گونه اصلی و متفاوت برش‌های سه‌گانه بالا مربوط می‌شوند و یا یکی از انواع برش‌های فوق هستند.

برش معمولی

در تعریف برش معمولی می‌توان گفت، هرگاه موضوع[۶] دونما به کلی متفاوت باشد آن برش را برش معمولی می‌نامیم، فرضا برش نمای پرنده‌ای در حال پرواز به نمایی از قفسی خالی، یا برش نمای نزدیکی از دستی در حال نوشتن به نمای ساعت دیواری.

در این نوع برش، تدوینگر هر نقطه یا هر فریم دلخواه از نما را که اراده کند می‌تواند قطع کند، بی‌آنکه نقطه قطع[۷] یا محل برش، وابستگی خاصی به نمای قبل یا بعد از خود داشته باشد. به عبارت دیگر، تنها ملاحظه زیبایی‌شناسی تدوین در این نوع برش، انتخاب طول متریک نما یا تأثیر ریتمیک آن است براساس میزان اطلاعاتی که در ترکیب‌بندی یا در فضای بصری آن نما موجود است و یا تاثیری که به لحاظ عملکرد دراماتیک، عاطفی یا ذهنی باید بر مخاطب داشته باشد.

تدوینگر در به کارگیری برش معمولی، برخلاف دوگونه دیگر برش، پیچیدگی زیباشناختی (به ویژه گرافیکی و حرکتی) و یا شکل خاصی را در نقطه اتصال به نماهای همجوار هدف قرار نمی‌دهد.

---

1. cut
2. Visual transitions
3. Ordinarty cut
4. Match cut
5. Jump cut
6. subject
7. Cutting point

به همین سبب، برش معمولی را «برش بی‌شکل»[1] نیز می‌توان خواند، در حالی که دو زیرگونه دیگر برش (برش انطباقی و برش پرشی) برش‌های شکل‌دار هستند. تدوینگر در برش معمولی، از بین اصول متعدد زیبایی‌شناسی تدوین، تنها از یک اصل کلی و اساسی پیروی می‌کند و آن انتخاب دقیق نقطه برش است که پیامدهای مهم آن عبارت‌انداز:

الف: تعیین طول متریک و درنتیجه تاثیر ریتمیک نما به مفهوم هنر زمان‌بندی[2] یا ریتم برش؛

ب: تطبیق قوی‌ترین نقطه حرکت در آخرین فریم نمای برش خورده یا تطبیق قوی‌ترین نقطه موردتوجه تماشاگر در ترکیب‌بندی گرافیکی و بصری نمای اول با نمای دوم در لحظه برش.[3]

این نوع برش که در مبحث زیبایی‌شناسی ساختارهای تدوین، زیرگونه‌ای از «تدوین دونمای متجانس» است- به دلیل عدم تجانس کامل فیزیکی و گرافیکی دونما- بیشترین کاربرد را در تدوین دارد. به عبارت دیگر درصد بالایی از برش‌هایی که در تدوین فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی به کار می‌رود، از نوع برش معمولی است.

از آنجا که این زیرگونه برش، به متن و مضمون فیلم وابسته است، در کلیه ساختارهای روایتی و غیرروایتی، آنجا که هدف نمایش علت و معلول و یا کنش و واکنش است- بیشترین کاربرد را در مقایسه با دیگر گونه‌های برش دارد. به همین دلیل،در برنامه‌های روایتی تلویزیون و فیلم‌های داستانی، بیشترین برش‌ها برای خلق تداوم ایده‌ای و پیشرفت داستان و یا توصیف موقعیت‌ها در فیلم‌های غیرداستانی (مستند)، از نوع برش معمولی است.

به علاوه، این گونه برش به علل زیر نیز معمولا پراستفاده‌ترین برش در تدوین فیلم‌های سینمایی، برنامه‌های روایتی و غیرروایتی تلویزیون است.

۱. برش معمولی از لحاظ وحدت فضا و زمان می‌تواند دیدگاه راوی یا ساختار روایت را عمیقا دستخوش تغییر و تحول کند، چون این نوع برش، تواما می‌تواند هم فضا و هم زمان را شکاف دهد، جابه‌جا کند، یا قطعاتی از این دو بعد را با هم توالی و تداوم بخشد. بر این اساس، برش معمولی هم می‌تواند برش در فضا و درهمان حال نیز برش در زمان[4] محسوب شود.

۲. از آنجا که یکی از اهداف اصلی هنر تدوین، خلق تاثیری توهم‌وار از تداوم عمل یا رویدادی با ارائه اطلاعات تصویری «فاقد تداوم» است و این نوع تداوم را فقط و فقط تدوین می‌تواند خلق کند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Formless cut
2. timing
۳. هرقدر پرده نمایش فیلم و یا صفحه تلویزیون بزرگ تر باشد، پارامتر دوم اهمیت بیشتری می‌یابد (چه ترکیب‌بندی متحرک و چه ساکن باشد). رعایت این جنبه در انتخاب نقطه برش دو نمای متوالی، مهم‌ترین دغدغه زیبایی‌شناسی در برش‌های معمولی است.
4. Temporal-spatial cut

نه میزانسن (اسمیت، ۳:۲۰۰۵). بنابراین، برش معمولی که هم در حیطه ساختار تدوین تداومی[1] و هم در ساختار تدوین غیرتداومی[2] کاربرد یکسان دارد، ازلحاظ بنیادهای شناختی[3] یا فلسفی می‌کوشد به مخاطب توضیح دهد که مقوله روانشناختی «تداوم» که یکی از مهم‌ترین مباحث هنر تدوین است، ادراکی توهمی، اما قابل تعمیم در فضا و زمان به شمار می‌آید و این پدیده‌ای است که فلاسفه و روانشناسان از آن با عنوان ثبات وجود[4] یاد می‌کنند. همین خاصیت دوگانه (فضایی- زمانی) برش معمولی باعث شده است که این نوع برش از یک سو توجه مخاطب را از شیئی به شی دیگر، از عملی به عمل دیگر، و از «فضا-زمانی» به «فضا- زمان» دیگر منحرف یا معطوف کند (درنتیجه برش در فیلم احساس و ادراک شود) و از سوی دیگر چون برش معمولی بین نماهایی که به صورت زنجیره‌ای طبیعی از روابط علت و معلول‌ها، کنش و واکنش‌های منفک از یکدیگر- منفک از لحاظ بصری- توالی، تداوم، و ارتباط ایجاد می‌کند، «منطق تدوین» را که نمایش معنادار و هدفمند موقعیت‌های بصری متفاوت و متمایز از یکدیگر است، با تغییر کامل فیزیک موضوع تصویر، توجیه می‌کند و در این جنبه- علی‌رغم «عدم ثبات وجود شی» در فضا و زمان قبلی- تماشاگر «تداوم» را نه به عنوان مقوله‌ای صرفا توهمی، بلکه به منزله پدیده‌ای «واقعی» می‌پذیرد. درنتیجه، برش معمولی این تعریف را از تدوین به دست می‌دهد: تدوین فرایندی است که رابطه ای معنادار، بین نماهای منفک و متمایز ازلحاظ فضایی، زمانی و موضوعی به وجود می‌آورد. تلقی «رودلف آرنهایم»، نظریه‌پرداز کلاسیک آلمانی سینما، از مفهوم تدوین، بیشتر متوجه استفاده از این گونه برش (برش معمولی) بوده آنجا که نوشته است: «تدوین، هنر پیوند خلاقه تصاویری است که در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون ضبط شده‌اند.» (آرنهایم، ۱۳۵۵: ۸۰).

۳. پذیرش این نوع برش، در مقایسه با برش انطباقی و برش پرشی، سهل و ممتنع است، زیرا از یک سو رویکردی به واقعیت‌گرایی برش انطباقی دارد (از این رو در مقایسه با برش پرشی پذیرفتنی‌تر و طبیعی‌تر است) و از سوی دیگر به واقعیت‌گریزی برش پرشی تمایل دارد، چون به هستی و استمرار حضور موضوع تصویر یا شی حاضر در فضا- زمان قاب فیلم پایان می‌بخشد و به شی کاملا متفاوت دیگری، در فضا- زمانی جدید، امکان «وجود» یا «حضور» می‌دهد. از لحاظ تاریخی نیز سابقه استفاده از این نوع برش از دو نوع دیگر خیلی بیشتر است، گرچه وجود (و نه به کارگیری آگاهانه) برش پرشی در آغاز تاریخ سینما امری اجتناب‌ناپذیر و ناخواسته بوده است، چون به عنوان اراده‌ای هنری یا نیتی زیبایی‌شناختی نزد فیلم‌سازان اولیه در فیلم‌ها به کار گرفته نمی‌شد، باید سابقه برش معمولی را به عنوان پدیده‌ای که تجلی آگاهانه‌ای در ساختارهای بصری

1. Continuity editing
2. Discontinuity editing
3. cognitive
4. Existence constancy

فیلم‌های روایتی و غیرروایتی اولیه دارد، کهن‌تر به شمار آورد.[۱] مقاومت فیلم‌سازان و تماشاگران اولیه تاریخ سینما در برابر پدیده ناخوشایند، خشن و گیج‌کننده برش، بیشتر به این گونه مربوط می‌شد که برش‌های زمانی را برای آنها گیج‌کننده و برش‌های فضایی را، درهمان حال، برایشان حیرت‌آور، ناممکن یا غیرقابل قبول جلوه می‌داد.

پیش از این اشاره شد که خاصیت دوگانه برش معمولی، آن را در اتحاد با دوگونه برش ظاهرا ناسازگار یا معارض با یکدیگر (برش انطباقی و برش پرشی) قرار داده است، زیرا به علت خاصیت تداوم‌دهنده‌اش (در ایجاد تداوم ایده‌ای یا مضمونی) از یک سو در تعامل و همکاری با تدوین تداومی قرار می‌گیرد و از سوی دیگر، با تدوین غیرتداومی نیز می‌تواند سازگاری و اتحاد ایجاد کند، چون فقط یک ضابطه کلی و اصلی (به شرحی که قبلاً آمد) در اجرای آن موردتوجه تدوینگر است. بنابراین، برای سکانس‌ها یا فصل‌هایی که تدوین نماهای آنها به شیوه غیرتداومی انجام می‌گیرد، به ویژه به منظور سرعت دادن به ریتم برش این نوع سکانس‌ها، مستعدتر و منعطف‌تر است. می‌دانیم که طبیعت تدوین غیرتداومی، سریع‌تر و پویاتر از تدوین تداومی است. از این روست که برش معمولی در اتحاد و همکاری موثری با تدوین غیرتداومی که از برش پرشی و جلوه‌های «مونتاژ» (خلق تصویر ذهنی) استفاده می‌کند قرار می‌گیرد. چنانچه در ساختارهای تدوین فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی (چه روایتی و چه غیرروایتی) دقیق شویم، متوجه خواهیم شد که در سکانس‌های سریع و پویا، برش انطباقی بسیار نادر، و درمقابل، برش معمولی و برش پرشی بسیار زیاد است. مثلا در کلیه «سکانس‌های مونتاژ» فیلم‌های هالیوودی، جلوه‌های مونتاژی معروف به «سبک مونتاژ روسی»[۲] (به ویژه سبک مونتاژ آیزنشتاین در دروه سینمای صامت)، فصل‌های به اصطلاح معروف به «سکانس‌های اکشن»، آنونس‌ها و تیزرهای تلویزیونی و سینمایی (فیلم آگهی‌های تبلیغات تجاری تلویزیون)، پیش‌پرده‌ها[۳]، فیلم‌ها، ویدئو موزیک‌ها، و پیش‌آگهی پخش سریال‌ها و مجموعه های تلویزیونی، ویدئوکلیپ‌ها، فیلم‌های مستند سیاسی، تهییجی یا پروپاگاندایی (به ویژه مستندهایی که با مواد آرشیوی ساخته شده‌اند)، میان برنامه‌های (یا به اصطلاح «وله»های) تلویزیونی و فیلم‌های تجربی کوتاه، کمیت بالایی از برش‌های این قبیل ساختارها یا برنامه‌ها را برش معمولی و برش پرشی تشکیل می‌دهند و در ژانرهایی چون فیلم‌های حادثه‌ای، جنگی، علمی- تخیلی،همچنین فیلم هایی که امروزه مشخصات سبک بصری وموضوعی

---

۱. شرح مفصل‌تری از سابقه تاریخی این نوع برش در کتاب زیر آمده است:
ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۴) **زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم**. انتشارات دانشکده صدا و سیما (فصل یازدهم)

۲. منبعث از جلوه معروف به جلوه کولشوف (Kuleshov Effect)

3. coming soon

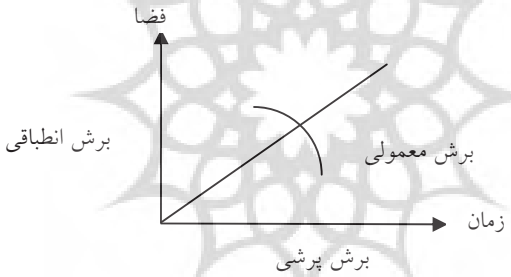
شان آنان رادر گروه فیلم‌های پست مدرن قرار می‌دهد، این قضیه صادق است.[۱] به طور کلی بـرش معمولی، از هر دو متغیر اصلی در تدوین سـنتی فـیلم (متغیرهـای فـضا و زمـان) برخـوردار اسـت. برخورداری از این دو ویژگی دوگانه، انعطاف، امتیاز و کاربرد وسیعی به این نوع برش در تدوین داده شده است. اما برش‌های پرشی و انطباقی هریک منحصراً دارای یک متغیرنـد. بـرش معمـولی غالبـا تابع شکل نیست، اما دو برش دیگر مقید به شکل‌اند (برش بی‌شـکل معمـول ترکیبـی اسـت کـم و بیش از ویژگی‌های آن دو).

برش انطباقی و برش پرشی

ویژگی‌های زیبایی شناختی این دو گونه برش را که دارای خصوصیات ظاهراً متضادند، بایـد بـه طورهم‌زمان مورد مطالعه، مقایسه و بررسی قرار داد، زیرا در مهم‌ترین جنبه‌ها، آنچه در مـورد یکـی صادق است، در مورد دیگری صدق نمی‌کند.

پیش از ارائه تعاریف کلی باید مقدمتاً خاطرنشان کنیم که اصول تنظیم و یا اصول دستکاری در فضا و زمان فیلم از طریق تدوین، مبتنی بر این دو نوع برش است. از این رو، ایـن دو بـرای زبـان و تکنیک تدوین، و درنتیجه برای زبان و ساختار فیلم، بسیار اهمیت دارند.

برش انطباقی برشی است در فضا و برعکس آن، برش پرشی است که برشی است در زمان.



نمودار۱: تدوین سنتی

۱. البته ساختارهایی چون تیزرهای تلویزیونی از عناصر تدوینی و غیرتدوینی تواما استفاده مـی‌کننـد؛ عناصـری چـون: جلوه‌های بصری ویژه که بسیار متنوع و متعددند و در مقیاس وسیع به کار گرفته می‌شوند، ضرباهنگ یـا ریـتم سـریع تدوینی (که لازمه‌اش استفاده از برش پرشی است). موسیقی ریتمیک (موسیقی سریع، ضربدار، و پرشتاب)، گفتار متن کوتاه و موجز با لحنی ترغیب کننده، برانگیزنده و گاه آمرانه، گرافیـک متنـوع رایانـه‌ای (CIG/Computer Image Generation)، ویدئوگرافیک و استفاده از نوشته به صورت زیرنویس و یا کپشن.

طی برش انطباقی، دو نمای فیلم (غالبا دو برداشت متفاوت از حرکتی واحد یا یکسان) که در آن ، موضوع تصویر در حال گذر از فضایی (یک زاویه دید) به فضای دیگر (زاویه دید دیگر) دیده می‌شود، مرتبط و پیوسته می‌شوند. در این برش که در حقیقت نوعی تدوین گرافیکی[۱] است (برش براساس تشابه شکل و یا تشابه حرکت موضوع تصویر)، توجه مخاطب به فضای بازی بازیگر یا فضای حرکت موضوع جلب می‌شود.

این نوع برش، نه تنها اهمیت فضای سینماتوگرافیک را برجسته می‌کند، بلکه، فراتر از آن، نشان می‌دهد که عنصر جوهری یا ذاتی فیلم – حرکت- تا چه اندازه در ساخت ترکیبی فضای سینمایی اهمیت دارد، زیرا با توسل به این برش، غالبا حرکت بهانه‌ای برای اتصال یکدست قطعات فضا در فیلم می‌شود. بهتر است در این مورد، تجربه بصری ناشی از پیوند یا اتصال معنادار قطعات فضاهای کاملا جدا از هم را از «برش‌های شکل‌دار بین سکانسی» فیلم‌های کلاسیک مثال آوریم: برای نمونه، برش معروف نمای پرتاب قطعه استخوان به هوا به نمای حرکت سفینه فضایی در فیلم «اودیسه فضایی» (۱۹۶۹) ساخته «استانلی کوبریک»، یا برش بین دو سکانس آخر فیلم «شمال از شمال غربی» (۱۹۵۹) «آلفرد هیچکاک» که در یک نما، قهرمان مرد دست قهرمان زن را که در حال سقوط از صخره‌ای در کوهستان است می‌گیرد و او را بالا می‌کشد. این نما برش می‌خورد به نمایی (تقریبا در همان زاویه و قاب‌بندی) در فضایی کاملا متفاوت که در آن این بار قهرمان مرد دست زن را به بالای کوپه قطار می‌کشد.

در مجموعه تلویزیونی مستند بازسازی زندگی «لئوناردو داوینچی»، ساخته کارگردان برجسته ایتالیایی «رناتو کاستلانی»، وقتی راوی فیلم در فضای مربوط به قرن۱۶ دست دراز می‌کند تا کتاب خاطرات داوینچی را در کارگاه نقاشی او بردارد، در برش به نمای بعد ،کتابی (همان کتاب) را از کتابخانه‌ای مدرن مربوط به قرن بیستم برمی‌دارد.[۲]

برعکس برش انطباقی، برش پرشی است که اهمیت زمان را فراتر از دو متغیر حرکت و فضا نشان می‌دهد. این نوع برش با حذف بخشی از تداوم زمانی یک نما، مجددا همان موضوع را در همان مکان، اما در وضعی متفاوت نمایش می‌دهد. این جهش یا پرش موضوع، هیچ دلیل عقلی یا توجیه منطقی ندارد. اما شکل ناب برش پرشی لزوما دلالتی بر وقفه زمانی نیست، چون این نوع

---

۱. ویژگی‌های زیبایی‌شناختی (تدوین گرافیکی) را در مقاله زیر تشریح کرده‌ام: **تدوین گرافیکی در فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی** - فصلنامه رادیو تلویزیون، نشریه علمی- پژوهشی دانشکده صدا و سیما، سال سوم، شماره ۲، بهار ۱۳۸۵.

۲. نمونه‌های بیشتر و متنوع‌تر این قبیل اتصالات فضایی در تدوین (انطباق‌های گرافیکی نماها براساس تشابه حرکت و شکل) از فیلم‌ها و مجموعه‌های تلویزیونی معروف را می‌توانید درهمان مقاله **تدوین گرافیکی در فیلم‌های سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی** ببینید.

برش اساسا دید ایستایی از جهان را بازتاب می‌دهد، چرا که شیئی یا بازیگری که موضوع تصویر است، بدون انجام حرکت و صرف زمان، ناگهان به فضا یا موقعیتی جهش می‌کند (پرتاب می‌شود) که قبلا هم در آنجا حضور داشته است! به همین علت، پذیرش این پدیده، غیرعقلانی و دست کم شگفت‌انگیز است (البته برش پرشی انواعی دارد و با تکنیک‌های تدوینی گوناگونی حاصل می‌شود)[۱].

وظیفه اصلی برش پرشی در روایت، حذف بخشی (بخش غیرضروری برای نمایش) از رویداد است. «فیلم‌برداری با وقفه زمانی»[۲] نیز درحقیقت نوعی پرش فریم به فریم به منظور فشرده کردن زمان یا متراکم کردن یک دوره زمانی است و می‌توان آن را نه فقط جلوه‌ای از حرکت سریع[۳] به شمار آورد، بلکه گونه‌ای از برش پرشی تلقی کرد (اما لزوماً اجرای این تکنیک فیلم‌برداری، جهش در تصویر به نظر نمی‌رسد). حذف زمان احتمالا مهم‌ترین ابداع در هنر تدوین (به ویژه در سینمای داستانی) به شمار می‌آید، زیرا بدون آن ،زمان واقعی و زمان نمایشی (زمان دراماتیک) یکی خواهند شد و در این صورت، خلق ساختارهای سینمایی پیچیده برای روایت مقدور نخواهد بود. به طور بالقوه هر برشی، نوعی وقفه- گاه کوتاه و غالبا طولانی- در زمان محسوب می‌شود، زیرا دوربین در فاصله فیلم‌برداری دو برداشت یا دو نما، متوقف می‌شود. اما شناخت و به کارگیری قواعد تدوینی انطباق دو نما (اصول تدوین تداومی) به ما در جبران یا چیرگی بر این وقفه‌ها یاری می‌رساند. به علاوه، هنجارهای روایت نیز به ما دردرک تفاوت‌های زمانی کمک می‌کند.

برش پرشی درحقیقت از آغاز تاریخ سینما تاکنون با ما بوده است؛ از نخستین آثار «ملیس»، تا آخرین فیلم‌های «اسکورسیسی»، به ویژه در «گاو خشمگین» (۱۹۸۰) و «دسته نیویورکی ها» (۲۰۰۲) و «عصر معصومیت» (۱۹۹۳) ،تا آثار «لارس فون تریه» (پایه‌گذار جنبش سینمایی «دوگما ۹۵» در دانمارک)، به ویژه در فیلم‌های «۱۲ مانع»، «۵ گزیده»، و «رقصنده تاریکی». ما سالهاست که به گونه‌های متعارف و پراستفاده‌ای از برش در فیلم‌ها عادت کرده‌ایم، زیرا تعدادی از جلوه‌های برش پرشی اساسا خصلت منفصل کننده[۴] ندارند. اگر بخواهیم انواع اصلی و پراستفاده برش پرشی را معرفی کنیم، باید اضافه کنیم که دو نوع کلی از آن وجود دارد: نوعی که حذف زمانی مختصر ایجاد می‌کند و آن در مواقعی است که دوربین هیچ حرکتی نمی‌کند و یا هیچ حرکتی ندارد [بیشترین جلوه این نوع برش پرشی را در فیلم «ازنفس افتاده» (۱۹۵۹)، ساخته «ژان لوک گودار» می‌توان دید] و نوع دیگر که به واقع جهش در فضاست و موقعی در فیلم روی

---

۱. معرفی و شرح انواع برش‌های پرشی و تکنیک‌های تدوینی مرتبط با آن را در کتاب: **زیباشناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین**، صفحات ۲ تا ۴ آورده‌ام.

2. Time laps photography
3. Fast motion
4. disruptive

می‌دهد که دوربین جابه‌جا شود، یعنی پس از توقف فیلم‌برداری، تغییر زاویه دهد، اما این تغییر زاویه کمتراز ۳۰ درجه نسبت به زاویه مجانب یا محور بصری زاویه نمای قبلی باشد.

به طور کلی ، برش پرشی را در فیلم‌های داستانی بیشتر به منظور حذف «زمان‌های مرده» به کار می‌برند تا سرعت رویداد فیلم افزایش یابد (این دو نوع متفاوت از برش پرشی به دفعات در فیلم «ازنفس افتاده» به کار رفته است). نکته مهمی که باید در مورد برش پرشی خاطرنشان کرد این است که به کارگیری آن خود به خود اهمیتی ندارد، بلکه مهم استفاده از آن توام با تاثیرات دراماتیک و جلوه‌های زیبایی‌شناختی است. به عبارت دیگر ، مهم آن است که در کجای ساختار فیلم و با چه انگیزه و تاثیری به کار گرفته شود. «دیوید بوردول» (۱۹۸۴) یادآور می‌شود که گرچه برش پرشی یکی از انواع برش‌های محسوس است، منتقدان، تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان سینما آن را پیش از فیلم «ازنفس افتاده» نادیده می‌گرفتند. «بوردول» مدعی است که یکی از دلایل تمجید ناگهانی منتقدان از استفاده از برش پرشی به منزله ویژگی یا روش سبکی در تدوین ، به این سبب بوده است که توجه تماشاگران را به مولف جلب کنند. (اورپن، ۷۰:۲۰۰۳)

البته این اظهار نظر می‌تواند به مقوله «مولف» یا «نقد مولف» ربطی نداشته باشد. فرضا تعدادی برش جالب پرشی در فیلم «بادکنک قرمز» (۱۹۵۶) ساخته «آلبرت لاموریس» و یا «آتش درون» (۱۹۶۳) ساخته «لوئی مال» دیده می‌شود که این دو فیلم‌ساز فرانسوی نه پیرو «مشی مولف» بودند، نه از «نقد مولف» جانبداری می‌کردند و نه در زمره موج نو فرانسوی به شمار می‌آیند.[۱]

حال ضروری است که بحث درباره برش پرشی را موقتا متوقف کنیم و به برش انطباقی بازگردیم. در تاریخ تحولات تدوین، برش انطباقی تا اوایل دهه ۱۹۶۰، مخصوصاً در فیلم‌های هالیوودی، بر انواع دیگر برش چیرگی داشت. اما در آغاز تاریخ سینما، بیست سالی طول کشید تا مهارت های فیلم‌سازان در اجرای این نوع برش، و درنتیجه پذیرش تماشاگران، به‌تدریج افزایش یابد. تقریبا ازاوایل دوره ناطق که اصول تدوین تداومی تحقق یافت، این نوع برش نیز در دوره سینمای کلاسیک (تا سینمای اواخر دهه ۱۹۵۰) همواره مورد استقبال بود. اما از دهه ۱۹۶۰ که سینما با بحران هویتی (به مفهوم زیباشناختی آن) مواجه شد، همچنین تلویزیون از لحاظ تجاری بر سینما سیطره یافت، توازن به نفع برش پرشی به هم خورد واز اواسط دهه ۱۹۸۰ که عصر پست مدرنیسم در سینما (به ویژه در سینمای هالیوود) فرا رسید، همچنین با رشد و تنوع ساختارهای موضوعی و زیبایی‌شناختی برنامه‌های تلویزیونی، ازجمله رواج ویدئو- موسیقی و تیزرهای شبکه‌های

---

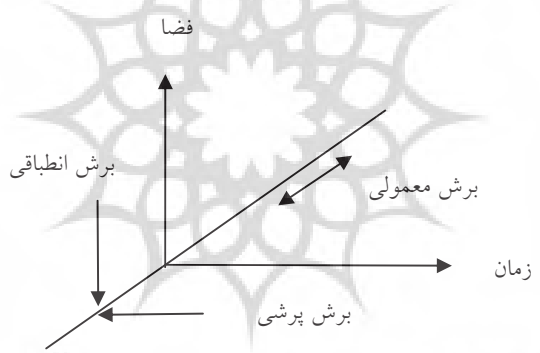
۱. پیش از آن نیز بارها در تاریخ سینما، حتی در دوران سینمای اولیه تا اواخر دوره سینمای صامت، این نوع برش در فیلم‌ها به کار گرفته می‌شد؛ مثلا «ژرژ ملیس» از آن به منظور تغییر شکل‌های جادوئی و تخیلی استفاده می‌کرد. در سبک مونتاژ روسی در دوره سینمای صامت نیز از این نوع برش برای اهداف آموزشی واقعیت‌گرایانه (در دهه ۱۹۲۰) استفاده می‌شد.

تجاری، رشد به کارگیری برش پرشی نیز سرعت سرسام‌آوری در فیلم‌ها، به ویژه در تولیدات غیرروایتی و ساختارشکن تلویزیون به خود گرفت.

تلویزیون در دهه ۱۹۸۰، به عنوان رسانه‌ای «زنده» توانست جاذبه‌های سینما را با کارکردهای رادیو درآمیزد. تولید فیلم‌های بلند ویدئویی و سریال‌های تلویزیونی در فضاهای شهری و محیط‌های غیراستودیویی (خانه، محیط کار، طبیعت و خیابان) که عمدتاً در مورد زندگی پرشتاب و وقایع روزمره در شهرهای بزرگ و پرجمعیت صنعتی بود به ریتم و ضرباهنگ فیلم‌ها و سریال‌ها افزود و درنتیجه ،کمیت برش‌های انطباقی آرام فیلم‌ها که جوابگوی این شتاب نبود، روبه نزول گذاشت. به علاوه در ساختار اغلب این تولیدات جدید ویدئویی، تداوم روایتی نیز اهمیت چندانی نداشت. درنتیجه، این عامل نیز به رشد کمی برش پویا و پرشتاب پرشی کمک کرد. در سریال‌ها و فیلم‌های سینمایی پست مدرن، پرش از مضمونی به مضمون دیگر، از سبکی به سبک متفاوت دیگر، همچنین برش آزادنه از نمایی به نمای دیگر، حتی اگر هر دو نما به یک مکان تعلق داشته باشند، امری معمول شد. تدوین فیلم‌های سینمایی «الیور استون» نظیر: «وان استریت» (۱۹۹۰)، «جی.اف.کی» (۱۹۹۱)، «یوترن» (۱۹۹۷)، و «مخمل آبی» (۱۹۸۶) ساخته «دیوید لینچ» و «بلیدرانر» (۱۹۹۳/۱۹۸۳) ساخته «رایدلی اسکات» نمونه‌هایی از آثار پست مدرن، موردنظر ماست. یکی از ویژگی‌های تدوین این قبیل فیلم‌ها این است که تصاویر زندگی و لحظات تاریخ را غالبا به طور فشرده، گسیخته، و پرش‌دار به نمایش می‌گذارند. از این رو، برش‌های فیلم پست مدرنیستی اغلب ضد تداومی، آشکار و محسوس‌اند و با پرش‌های متوالی، تمرکز بصری و ذهنی تماشاگر را به هم می‌زنند و ذهن را آشفته می‌سازند. از دیگر ویژگی‌های این گروه از فیلم‌ها، شیوه روایت و رابطه آن با ساختاری است که تدوین برای فضا و زمان روایت خلق می‌کند. به علاوه، این فیلم‌ها نمایش دهنده ناسازگاری احساس شخصیت‌هابافضاها،عدم تجانس رویا،وناهماهنگی امیال درونی شخصیت های فیلم با واقعیت‌های عینی پیرامونی نیز هستند. درنتیجه، تصاویر فضا و زمان نیز باید به شیوه‌ای ناهمگون تدوین شود و به نمایش درآید: هرجا نمایش پراکندگی، آشفتگی، ناهمگونی، تکثرگرایی، پویایی،و سرعت در فیلم‌ها بیشتر شود، تدوین غیرتداومی که لازمه‌اش استفاده از برش پرشی است سیطره می‌یابد و برعکس آن، برش انطباقی است که در ساختار تدوین تداومی بیشتر به کار می‌آید تا همگونی، وحدت، یکپارچگی، ایستایی، آرامش، و جامعیت را نمایش دهد (درواقع، همان اندازه که خصوصیات زیبایی‌شناختی نمای نزدیک و نمای دور در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، این نکته در تقابل برش پرشی با برش انطباقی نیز صادق است).

درهرحال، پیروزی تاریخی برش پرشی بر برش انطباقی مقوله‌ای است که به ظهور و رشد تلویزیون، پیدایش فناوری دیجیتال و به کارگیری قابلیت‌های رایانه در تدوین مربوط می‌شود، به ویژه رشد انفجارگونه تیزرها، ویدئوکلیپ‌ها، و ظهور ویدئوآرت از دهه ۱۹۸۰ تا امروز این پیروزی را تضمین کرده است.

اما در این میان نیز اتفاق عجیبی روی داده: برش پرشی سیر رشد شگفت‌آور خود را در تـدوین ویدئوکلیپ‌ها ادامه داده است، درحالی که برش انطباقی با تبدیل شدن به واریانت یا بـدیل دیگـری درتدوین، به نحو متفاوتی، به ویژه در تیزرها و کلیپ‌ها، به حیـات خـود ادامـه داده اسـت. مـثلاً در برخی از ویدئوکلیپ‌های آوازی، خواننده را در حال رقص و آواز در مکان‌هـا و زمـان‌هـای گونـاگون می‌بینیم. او در حالی که می‌خواند و می‌رقصد ،لباس‌هـایش بـا بـرش‌هـای انطبـاقی دقیقـی عـوض می‌شود، از فضایی به فضای دیگر و از زمانی به زمان دیگر، موقعیت‌های بصری (نماهـای) خواننـده تغییر می‌کند، اما درهمان حال نیز برش انطباقی (براساس حرکات رقص او) نماها را پیوسته منطبق و یکپارچه نشان می‌دهد و این در حالی است که طی نماها، آرایش و لباس خواننده تغییر می‌کنـد. به این ترتیب، دراین دوره از تـاریخ تحـولات تـدوین (عـصر تـدوین دیجیتـالی) شـاهد همزیـستی مسالمت‌آمیز برش پرشی با برش انطباقی هستیم، در حالی که پیش از این به ندرت احتمال داشت که اتحاد و اجماع این دو نوع برش را در بین برخی از سکانس‌های فیلم‌های سینمایی و یـا در آثـار کوتاه مستند یا فیلم‌های تجربی ببینیم [چند نمونه جالب توجه و استثنایی از اتحـاد آنـی ایـن دو گونه برش در دو اثر «بـرت هانـسترا»، مـستندساز معـروف هلنـدی، وجـود دارد یکـی در مـستند «باغ‌وحش» (۱۹۶۲) و یکی هم در بین دو سکانس از فیلم مستند «دیگر دریایی نبود» (۱۹۶۵)].



نمودار۲: تدوین دیجیتالی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

۱. تلویزیون در سال‌های اخیر در زیبایی‌شناسی تدوین دو رویکرد متفاوت از این دو نوع برش را که قبلا سینما آنها را معارض و ناسازگار اعلام کرده بود (رویکرد سورئالیستی رومانتیک برش انطباقی و رویکرد اگزیستانسیالیستی- ساختار شکن برش پرشی) با اتخاذ رویکردی جدید و در پیش گرفتن شیوه سومی، متحول کرده است. این سبک یا این شیوه جدید در تدوین، سبکی غیرعقلانی (منطق‌گریز) و شهودی است، به این معنا که این شیوه جدید تدوین (برش) اجازه نمی‌دهد تماشاگر بتواند بعد فضا و بعد زمان رابه عنوان دو مقوله جدا ازهم (همچون جهان فیزیک نیوتونی) تجربه کند، بلکه به او امکان می‌دهد که این دو بعد را به طور پیوسته (همچون جهان فیزیک انیشتینی) تواما و باهم به تجربه و ادراک درآورد. به عبارت دیگر، بعد فضا و بعد زمان را پیوستاری[1] واحد قلمداد نماید. درنتیجه، این نوع تدوین جدید را می‌توانیم «تدوین نسبیت»[2] نام‌گذاری کنیم.

۲. تدوین دیجیتالی، پارامتر یا متغیرسومی به دو متغیر قبلی تدوین سنتی افزوده است و آن متغیر «حرکت» است که برای اجرای برش انطباقی، هنگامی که نماهای انطباق‌پذیر[3] از لحاظ مکانی، زمانی ،و تداوم موقعیت‌ها یا وضعیت‌های فضایی اشیا و دکور صحنه (ازجمله لباس بازیگر و نور) پرش دارند، به کار می‌رود. این متغیر تدوینی می‌تواند برش‌های پرشی و برش‌های انطباقی سکانس‌های فیلم را، وقتی پشت سرهم می‌آیند، در اتحاد و سازگاری جالب توجهی قرار دهد.

منابع فارسی:

۱. آرنهایم، رودلف (۱۳۵۵) **فیلم به عنوان هنر**. ترجمه فریدون معزی مقدم، تهران: امیرکبیر.

منابع انگلیسی:

1. Burch, Noel (1973) **Theory of Film Practice**. Translated and edited by Helen R. Lane, London: Secker and Warburg.
2. Orpen, Valerie (2003) **Film Editing, the Art of the Expressive**. London: Wall flower.
3. Smith, Tim (2005) **An Attentional Theory of Continuity Editing**. England: University of Edinburgh Press.

پرتال جامع علوم انسانی

1. continuum
2. Montage of Relativity
3. Match frames/match shots

زیبایی‌شناسی انتقال‌های تصویری در تدوین

امیر بوالی*

(تاریخ دریافت ۸۷/۳/۲۹، تاریخ پذیرش ۸۷/۸/۳۰)

چکیده

تدوین نماها از رهگذر دو شیوه‌ی کلان تحقق می‌یابد: برش[1] و انتقال‌های تصویری[2]. این مقاله به مورد اخیر، یعنی انتقال‌های تصویری (ترانزیشن‌ها) می‌پردازد.

در این مقاله سعی شده است تا به سوال اساسی زیر پاسخ داده شود: کارکردهای زیباشناختی و دراماتیک انواع مختلف ترانزیشن چیست؟ پاسخ درخور به چنین سوالی مستلزم بررسی چهار نوع ترانزیشن است: دیزالو[3]، فید[4]، آیریس[5]، و وایپ[6]، در بخش‌هایی جداگانه، کارکرد هریک از ترانزیشن‌های مذکور در سینما و تلویزیون مورد بررسی قرار گرفته است.

علاوه بر ترانزیشن‌های مذکور، ده‌ها نوع دیگر ترانزیشن نیز وجود دارد که به ندرت به کار برده می‌شوند. این نوع ترانزیشن‌ها در این مقاله با عنوان «ترانزیشن‌های مهجور» مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

واژه‌های کلیدی: ترانزیشن، دیزالو، فید، آیریس، وایپ، ترانزیشن‌های مهجور، زیبایی‌شناسی تدوین.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* کارشناس ارشد تولید سیما
Email:amirbavali@gmail.c

1. cut
2. Visual transitions
3. Dissolve
4. Fade
5. Iris
6. Wipe

مقدمه

کارگردانان سینما و برنامه‌سازان تلویزیون، برای پیوند نماها دو راه کلان پیش رو دارند: برش و انتقال تصویری. واژه «ویژوال»[1] در زبان پارسی به معنای «دیداری» و «بصری» است. «ترنزیشن»[2] نیزمعانی ای چون «انتقال» و «گذار» رابه ذهن متبادر می‌سازد. بنابراین، «ویژوال ترانزیشن»[3] به معنای «گذار دیداری» یا «انتقال تصویری» است. در ادبیات سینمایی و تلویزیونی، برای اختصار، معمولا از واژه ویژوال چشم می‌پوشند و به «ترانزیشن» بسنده می‌کنند. از آن جا که در دوره استیلای لابراتوار، ترانزیشن‌ها با دستگاه «اوپتیکال پرینتر»[4] (چاپ‌گر نوری) اجرا می‌شدند، گاهی به جای لفظ «ترانزیشن» واژه «اپتیکال» مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در اصطلاح تلویزیونی، ترانزیشن واژه‌ای عام است که تمامی شیوه‌های انتقال به جز انواع برش را دربرمی‌گیرد. برش، انتقال بی‌واسطه نماهاست. اما در ترانزیشن‌ها، میان دو نما همواره واسطه‌ای (عاملی دیداری) وجود دارد. برای نمونه، نمای نخست مانند یک «در» گشوده می‌شود و نمای دوم از دل آن بیرون می‌آید. در این مصداق، انتقال برپایه نوعی واسطه (جلوه در) بنا گشته است که یکی از ترانزیشن‌های بصری به شمار می‌رود.

معروف‌ترین ترانزیشن‌ها عبارت‌اند از: دیزالو؛ فید؛ آیریس؛ وایپ سنتی (خطی). «غلبه بر ناهمواری پیوند» و «تفکیک صحنه‌ها و سکانس‌ها» کارکرد عام و کاربرد سنتی تمام ترانزیشن‌هاست. به کمک انتقال‌هایی چون دیزالو و فید می‌توان تغییرات مکانی و گذرهای زمانی را به شکلی آشکار نمایش داد تا تماشاگر از تغییر ناگهانی فضا و زمان، سردرگم نگردد. از دیگر سو، هنگامی که نماها به یکدیگر مچ[5] نمی‌شوند (و پیوند، ناپیدا نیست) می‌توان به ترانزیشن پناه آورد و به پیوندی هموار رسید.

امروزه، چنین کارکردهای کهنی، کهنه شده و فیلم‌سازان ترجیح می‌دهند صحنه‌ها را با برش به یکدیگر پیوند دهند. از دیگر سو، کارگردانان ترجیح می‌دهند صحنه‌ها را با دکوپاژی دقیق، پرداخت کنند تا نماها مچ شوند و نیازی به ترانزیشن نباشد. پس در روزگار ما ،حضور «انتقال‌های تصویری» نه برای وصله پینه کردن پیوندهای ناهموار است و نه برای نقطه‌گذاری متن سینمایی/ تلویزیونی. چنین تمهیداتی تنها زمانی موجه‌اند که بر غنای شکلی (فرمی) بیفزایند یا یاری کننده معنا و پیش برنده درام باشند. ایجاز در بیان (و فشرده‌سازی رویداد)، بیان ضمنی کنش (به جای بازنمود صریح آن) و آشکار ساختن مناسبات گرافیکی از مصادیق این معناست.

1. visual
2. transition
3. Visual transition
4. Optical printer
5. match

در این نوشتار ابتدا به زیباشناسی و کاربردهای دراماتیک ترانزیشن‌های معروف (دیزالو، فید، آیریس و وایپ) می‌پردازم و در انتها، سایر ترانزیشن‌ها رابه صورت کلی با عنوان «ترانزیشن‌های مهجور» بررسی خواهم کرد.

ترانزیشن‌های مهجور[1] به دلیل خودنمایی، بیرون زدن از بافت برنامه و تغییر شکل (دفرمه سازی) تصویر کاربرد چندانی ندارند، بنابراین مهجور مانده‌اند و در آثار جدی به کار نمی‌روند.

الف) دیزالو

دیزالو در لغت به معنای «ناپدید شدن» است. در سینما و تلویزیون، شیوه‌ای از انتقال است که در آن نمای نخست به تدریج محو می‌شود و نمای دوم به آرامی پدیدار می‌شود. بنابراین، در میانه فرایند دیزالو، برای مدتی، دو تصویر روی یکدیگر قرار می‌گیرند. کاربردهای زیباشناختی و کارکردهای دراماتیک دیزالو را می‌توان حول ده محور سامان بخشید:

۱. الف) نقطه‌گذاری

در سینمای صامت دیزالو به منزله نشانه‌ای برای گذشت زمان، تغییر مکان (و در نگاه کلان، تفکیک صحنه‌ها) به کار نمی‌رفت. «اصولا چون این موارد با میان‌نوشته اعلام می‌شد، برای این منظورها به دیزالو نیازی نبود.» (بورچ، ۵۶:۱۳۶۵)

به جز دلیلی که بورچ مطرح می‌کند (میان‌نویس‌ها)، یک محدودیت فنی نیز باعث می‌شد تا در سینمای صامت، کارکرد دیزالو به محدوده «دورن صحنه‌ای» محدود بماند:در آن روزگار، دیزالو درون دوربین انجام می‌شد. این امر مشکلاتی را در پی داشت. فرض کنید صحنه A و C در شهر «الف» رخ می‌دهد و صحنه B و D در شهر «ب». اگر قرار باشد تمامی این صحنه‌ها با دیزالو به یکدیگر پیوند خورند، گروه فیلم‌برداری مجبور است پس از ضبط صحنه A (در شهر «الف») به شهر «ب» برود (تا بتوانند در دوربین این دو صحنه را به یکدیگر دیزالو کند). سپس باید به شهر «الف» بازگردد (تا صحنه B را روی C دیزالو نماید) و دوباره به شهر «ب» برود (تا C را روی D دیزالو کند). توصیه پودوفکین[2] گویای همین نکته است:

> «لازم است به سناریست هشدار داده شود که بیش از حد از دیزالو استفاده نکند. از لحاظ فنی، برای ساختن دیزالو، فیلم‌بردار پس از گرفتن یک نما باید بلافاصله نمای دیگری را بگیرد که همیشه ممکن نیست. اگر مثلاً در سناریو، رویداد به این صورت عنوان شده

---

۱. مانند جلوه curtain

2. pudovkin

باشد: برج اسپاسکایا (مسکو) میکس به کلیسای ایساکی یفسکی (لنینگراد)... فیلم‌بردار پس از گرفتن برج [در مسکو] باید به لنینگراد سفر کند.» (پودوفکین، ۶۵:۱۹۷۴).

وجود میان‌نویس از سویی و محدودیت‌های فنی از سوی دیگر، باعث شد که رواج دیزالوهای بین صحنه‌ای تا دهه‌ی ۱۹۳۰ و ظهور سینمای ناطق به تاخیر بیفتد. در این سال‌ها با توسعه امکانات لابراتواری، امکان انجام دیزالو در لابراتوار فراهم گشت. همچنین با گویا شدن سینما، میان‌نوشته‌ها رخت بربستند. به این ترتیب، حضور دیزالو به مثابه نشانه‌ی تفکیک صحنه‌ها از یکدیگر هم ضروری شد و هم ممکن.

به مدت سه دهه (۱۹۳۰، ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰)، صحنه‌ها با دیزالو به یکدیگر پیوند می‌خوردند با این پیش‌فرض که اگر صحنه‌های مختلف (با مکان‌ها، موضوع‌ها و زمان‌های گونه گون) را به یکدیگر کات کنیم، تماشاگر از تغییر ناگهانی زمان و مکان گیج می‌شود. درحقیقت، دیزالو برای درک بهتر مخاطب، با جدا ساختن پاراگراف‌ها (صحنه‌ها) از یکدیگر، متن پیوسته سینمایی را نقطه‌گذاری می‌کرد.

نمونه‌ای از «جویندگان» (جان فورد، ۱۹۵۶) نشان دهنده این رهیافت است: «ایتان» سه سال پس از پایان جنگ‌های داخلی به مزرعه برادرش بازمی‌گردد. با فرارسیدن شب ،اهل خانه به بستر می‌روند. «ایتان» بیرون کلبه چوبی می‌نشیند و به دوردست می‌نگرد. دیزالو به صحنه بعدی که در روز می گذرد: گروهی سوارکار به سمت خانه می‌آیند. جان فورد با این دیزالو بر گذشت زمان (سپری شدن شب، فرارسیدن روز) و تغییر صحنه تأکید می‌کند و با نقطه‌گذاری، این دو پاراگراف (صحنه) را از یکدیگر جدا می‌سازد.

تنها پس از پیدایش سینمای مدرن (در دهه ۱۹۶۰) و رواج تلویزیون، این گونه دیزالوها کنار گذاشته شد و صحنه‌ها با برش مستقیم (کات) به یکدیگر متصل شدند.

۲. الف) گذشته نما[1]

در ادبیات داستانی، گذشته با افعال ماضی به تصویر کشیده می‌شود و از رویدادهای زمان حال جدا می‌گردد. اما در سینما و تلویزیون، هرچه می‌بینیم متعلق به زمان حال است. همه چیز (حتی رخدادهای گذشته) در لحظه (و در حال) رخ می‌دهد. بنابراین، چه تضمینی وجود دارد که مخاطب سردرگم نگردد و دریابد که در زمان گذشته سیر می‌کند؟

در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰، صحنه‌های فلاش‌بک با دیزالو قاب گرفته می‌شدند: صحنه حال با دیزالو به گذشته پیوند می‌خورد، فلاش‌بک نشان داده می‌شد و در انتها، دوباره با دیزالو به زمان حال می‌رفتیم. گاهی اوقات نیز شکل پیچیده‌تری از دیزالو، با نام دیزالو مواج[1] به کار می‌رفت.

1. flashback

«در این شیوه، واپسین نمای زمان حال، به تدریج محو و لرزان می‌شد. گویی بر سطح تصویر، روغن یا نفت پاشیده‌اند. این تصویر موج‌دار، دیزالو می‌شد به نخستین نمای گذشته (که آن هم مواج و محو بود). بیشتر فلاش‌بک‌های دهه ۱۹۴۰ با دیزالو موج‌دار قاب گرفته می‌شد.» (روزن‌بام، ۱۹۷۹:۱۴۱؛ کینگزبرگ، ۱۳۷۹:۷۲۳).

میان مفهوم فلاش‌بک و شکل ظاهری دیزالو شباهت انکارناپذیری وجود دارد: وقتی به یاد خاطره‌ای می‌افتیم، آرام آرام از جهان مادی اطرافمان جدا و درگذشته غرق می‌شویم. خاطره، تمام ذهن ما را اشغال و اشیا و اشخاص اطراف را (علی‌رغم واقعیت فیزیکی‌شان) محو می‌کند. غلبه تدریجی گذشته و کم‌رنگ شدن حال، در دیزالو نمودی آشکار دارد: هنگامی که نمای دوم (گذشته) روی چهره فردی دیزالو می‌شود، این احساس به وجود می‌آید که خاطره‌ای در ذهن راوی در حال شکل گرفتن است. با ادامه یافتن دیزالو، خاطره پررنگ‌تر می‌شود و تمامی تصویر را فرامی‌گیرد. در میانه دیزالو (قرار گرفتن دو تصویر روی یکدیگر) میان جهان عینی (حال) و دنیای ذهنی (گذشته) توازن وجود دارد. آرام آرام (با محو تدریجی تصویر نخست) از جهان عینی جدا می‌شویم و به درون ذهنیت راوی قدم می‌گذاریم.

۳. الف) گذشت زمان

«وقتی زمان‌ها و مکان‌های متفاوت دریکدیگر دیزالو می‌شوند، توهم گذشت بی‌وقفه زمان و مکان از بین می‌رود زیرا تنها چیزهایی که از نظر زمان و مکان از هم مشخص هستند می‌توانند در یکدیگر دیزالو شوند، نه چیزهایی که در زمان به دنبال یکدیگر می‌آیند یا در مکان، کنار هم قرار دارند.» (آرنهایم، ۱۳۶۱:۱۰۵)

مصداقی از «سگ‌های پوشالی» (پکین‌پا، ۱۹۷۱): «دیوید» و «ایمی» روبه روی هم نشسته‌اند. نمای نزدیک ایمی(روی صندلی) برش می‌شود به تصویر دیوید (که روی صندلی نشسته). این نما دیزالو می‌شود روی نمای بعدی: ایمی در آشپزخانه. تماشاگر برای آخرین بار، ایمی را در هال و روی صندلی و سپس در یک نمای کوتاه چند ثانیه‌ای، دیوید را دیده است. بنابراین، انتظار دارد که در نمای بعدی نیز ایمی را در هال و روی صندلی ببیند. تماشاگر نمی‌تواند با پرش آنی و بی‌مقدمه ایمی از هال به آشپزخانه کنار بیاید. به همین دلیل، «پکین‌پا» از دیزالو استفاده می‌کند. دیزالو نشان دهنده گذر زمان است و به تماشاگر می‌گوید که میان نمای تک نفره شوهر و ایمی در آشپزخانه، زمانی سپری شده است واین دو نما به هم پیوسته نیستند. درخلال این زمان، ایمی فرصت کافی داشته تا از هال به آشپزخانه برود.

1. Ripple dissolve

اگر بتوان از دیزالو به عنوان نشانه گذشت زمان استفاده کـرد، پـس بـا چنـد دیزالـو پـی‌درپـی می‌توان درنهایت ایجاز، مسیری طولانی و دشوار را در چند ثانیه خلاصه نمود. در «سینما پارادیزو» (تورناتوره، ۱۹۸۸) دیزالو دارای چنین کارکردی است: «بوچا» برای رساندن حلقه نخست به سـینما پارادیزو باید مسیری طولانی را با دوچرخه بپیماید. در چند نمای کوتاه، حرکـت بوچـا در جـاده‌ای بیرون روستا به تصویر کشیده می‌شود. در انتهای تمامی این نماها، بوچا از کادر خـارج مـی‌شـود و قاب برای چند لحظه خالی می‌ماند. به دلیل خالی بودن کادر (و عدم حضور «بوچا» در انتهای نمـا) به راحتی می‌شد به نمای بعدی کات کرد (و بوچا را در مکانی دیگر نشان داد). این برش‌هـا از نظـر اصول فنی تدوین، درست و بی‌نقص‌اند، اما پیوند سریع نماها با کات، این احساس را در تماشاگر بـه وجودمی آورد که بوچابه سرعت ودرزمانی کوتاه ازسینمای قدیمی به سینما پارادیزو رسید و این بـا منطق دراماتیک صحنه در تضاد است، چرا که در میانه راه، بوچا از خستگی بر زمین مـی‌افتـد. بـه همین دلیل، «تورناتوره» علی‌رغم خالی بودن کادر، تمام نماها را با دیزالو به هم پیوند می‌دهد. هـر دیزالو، نشان دهنده‌ی گذشت زمان است و توالی دیزالوها از گذشت زمانی دراز (و طولانی بودن راه) خبر می‌دهد و خستگی بوچا را منطقی می‌نمایاند.

۴.الف) وهم، جادو

با دیزالو، نمای نخست به تدریج محو می‌شود. این محو تدریجی، دیزالو را بستری مناسب بـرای کیفیت‌های جادویی (ظاهر شدن، غیب گشتن) نموده است: مردی در برابر آبشاری ایستاده، دیزالـو به: تصویر آبشار اما این بار بدون مرد (همان زاویه، همان اندازه، همان لنز). در هنگام دیزالو، تـصویر مرد (نمای نخست) روی نمای دوم قرار می‌گیرد، آرام‌آرام کم‌رنگ می‌گردد تـا اینکـه درانتهـا محـو می‌شود. چون باقی عناصر این دو نما یکسان بوده‌اند، در هنگام دیزالو هیچ اتفاقی در این بخـش‌هـا رخ نمی‌دهد و ما فقط شاهد محو شدن تدریجی مرد هستیم: مردی در برابر آبـشار، محـو تـدریجی مرد، آبشار (بدون مرد). از نمونه‌های موفق این رویکرد می‌توان به «نوسفراتو» (مورنا، ۱۹۲۱) اشـاره کرد: نوسفراتوی تابوت به دست، همچون شبحی از دری بسته می‌گذرد!

به هنگام دیزالو، برای چند لحظه، دو نما روی هم قرار می‌گیرند. بنـابراین، بـا تـصویری مواجـه می‌شویم که مابه‌ازایی در جهان عینی و بیرونی ندارد. به همین دلیـل، مـی‌تـوان از ایـن ترفنـد در لحظه‌های کابوس و رویا یا هنگام وهم و خیال اسـتفاده کـرد. نمونـه درخـشان ایـن کـارکرد را در «قاچاق» (سودربرگ، ۲۰۰۰) می‌بینیم. در مهمانی‌ای، چند جـوان مـشغول اسـتفاده از موادمخـدر هستند. «سودربرگ» برای اینکه نشئه بودن این جوان‌ها را نشان بدهد، به طرز گسترده‌ای از دیزالو استفاده کرده است: در این صحنه ۳ دقیقه‌ای، با ۲۵ دیزالو مواجه می‌شویم. تماشاگر به طور پی در پی شاهد قرار گرفتن نماها روی یکدیگر، درهم رفتن آن ها ،و خلق تـصاویری اسـت کـه در جهـان

عینی، مجال حضور ندارند. «سودربرگ» با این دیزالوهای پی‌درپی، منطق روزمره تصاویر را درهم می‌ریزد و جهان و همناک افیون را به نمایش می‌گذارد.

۵. الف) دیزالوهای گرافیکی

وقتی دو نما که ساختار کمپوزیسیونی مشابهی دارند، به یکدیگر برش می‌شوند، شباهت‌های بصری آنها چندان محسوس و عینی نیست. حال آنکه در میانه دیزالو، دو تصویر روی یکدیگر قرار می‌گیرند و این لحظه، مجال مناسبی است برای مقایسه عناصر بصری آن دو با یکدیگر و کشف شباهت‌های گرافیکی.

«دراکولا» (کوپولا، ۱۹۹۲) یکی از شاخص‌ترین آثار تاریخ سینما در این زمینه است که در آن بسیاری از نماهای فیلم با دیزالوهای گرافیکی به یکدیگر پیوند خورده‌اند: نمای درشت یک چشم، تمامی کادر را می‌پوشاند. نمای بعدی، تصویر یک جام است. گردی مردمک روی طرح دایره‌وار جام قرار می‌گیرد و دیزالو گرافیکی درخشانی به وجود می‌آید.

دیزالوهای گرافیکی، زمانی به وجود می‌آیند که عنصر (یا عناصر) هر دو نما از نظر طرح، اندازه، و مکان قرارگیری در کادر، همانند باشند. در نمونه پیشین ،اگر مردمک چشم با جام هم‌اندازه نبود، یا اگر هر دو در میانه تصویر قرار نداشتند، در هنگام دیزالو این‌سان منطبق بر یکدیگر نبودند. «کوپولا» حتی رنگ رومیزی (زیرجام) را قهوه‌ای انتخاب کرده تا با رنگ پوست دختر که اطراف چشم او (اطراف کادر) را پر کرده است، همسان باشد.

دیزالوهای گرافیکی، بسیار خودنما هستند و از تمرکز مخاطب روی داستان می‌کاهند. وقتی مردمک چشم روی جام قرار می‌گیرد، تماشاگر از دنبال کردن روایت باز می‌ماند و بر کشف شباهت شکلی این دو عنصر متمرکز می‌شود. تماشاگر در وهله نخست از خود نمی‌پرسد که با این پیوند، چه پیشبردی در روایت به وجود آمد، بلکه از غنای فرمی پیوند به وجد می‌آید. از این منظر، دیزالوهای گرافیکی بیش از آنکه تمهیدی درخدمت روایت باشند، ترفندی فرمالیستی‌اند و حضورشان در شاخه‌های غیرروایتی (مانند تیتراژسازی) موجه‌تر است.

۶. الف) دیزالو دیالکتیکی

گاهی در میانه دیزالو (قرار گرفتن دو تصویر روی هم) مفهوم تازه‌ای ایجاد می‌شود؛ معنایی که به شکل مجزا در هیچ‌کدام از تصاویر وجود نداشته است. برای نمونه، در صحنه‌ای از «کوهستان سرد» (مینگلا، ۲۰۰۳) دیزالو به بسط معنا کمک کرده است: در میانه جنگ، «اینمن» تیر می‌خورد و بر خاک می‌افتد. دوربین گرد او می‌گردد. سپس با دیزالو به صحنه بعدی می‌رویم: گذشته؛ کبوتری در کلیسا گیر کرده است. اینمن او را در دست می‌گیرد و آزاد می‌سازد. «والتر مرچ» (تدوین‌گر) به گونه‌ای این دو نما را در هم دیزالو کرده است که در میانه دیزالو (قرار گرفتن نماها روی هم) پنجره نورانی کلیسا بر چهره اینمن قرار بگیرد و آن را نورافشانی کند. با این دیزالو ساده،

مرج معنای صحنه را گسترش داده و اینمن را به هالـه‌ای مقـدس مـزین نمـوده اسـت. در انتهـای صحنه نیز، پرواز آزادانه کبوتر در آسمان، روی چهره درخون غلتیده اینمن دیزالو می‌شود (نمادی از رها گشتن روح او).

گاه دیزالو در خدمت نمایش ضمنی رویداد است: اگر چهره یک مرد را روی گوری خالی دیزالـو کنیم، بیننده متوجه مرگ مرد می‌شود (بی‌آنکه نیازی به نشان دادن لحظه در گور فرو رفتن باشد) .در صحنه‌ای از «دیگران» (آمنابار، ۲۰۰۱) «گریس» از مستخدمش می‌خواهد که کتاب مردگـان را بسوزاند. «آمنابار» به جای نمایش مستقیم سوزاندن کتاب، نمای درشتی از کتاب را روی شعله‌های شومینه دیزالو می‌کند و بیننده به طور ضمنی متوجه سوختن کتاب می‌شود.

۷. الف) لطافت شاعرانه

چرا هیچ‌گاه در صحنه‌های اکشن و رویدادهای پرتحرک از دیزالو استفاده نمی‌شود؟ در کات، دو نما بی‌واسطه و به سرعت به یکدیگر پیوند می‌خورند، اما دیزالو، انتقال تـدریجی دو نماسـت: نمـای نخست به آرامی روی تصویر دوم قرار می‌گیرد، به آرامی محو مـی‌شـود، و نمـای دوم جـایگزین آن می‌گردد. این آرامش و روند تدریجی با ماهیت صحنه‌های اکشن (سـرعت) در تـضاد اسـت، امـا بـا صحنه‌های شاعرانه، هماهنگ است. دیزالو و جامپ‌کات دو سوی یک طیـف هـستند: جامـپ‌کـات، خشن‌ترین شیوه پیوند نماها به یکدیگر است و دیزالو، آرام‌ترین نحوه اتصال دو نما به هم.

بررسی آثار مارتین اسکورسیزی از این منظر آموزنده اسـت: «گـاو خـشمگین» (۱۹۷۹) دربـاره زندگی مشت‌زنی حرفه‌ای با نام «جک لاموتا»ست. سراسر این اثر را روابط مافیایی و ضـرب و شـتم بی‌رحمانه فراگرفته است. در تمامی این فیلم ۱۲۹ دقیقـه‌ای، حتـی یـک دیزالـو وجـود نـدارد! امـا «کوندون» (۱۹۸۹) اثری آرام و اشراقی است که در مشرق زمین ساخته شده است و به شرح حـال «دالای‌لامای» می‌پردازد. حال و هوای تغزلی در بسیاری از سکانس‌های این اثر جاری و ساری است وحجم قابل ملاحظه‌ای از نماهای آن با دیزالو به هم پیوند خورده‌اند.

۸. الف) این‌همانی

وقتی چهره پیرمردی به تصویر کودکی برش می‌شود، هیچ ارتباط عینی‌ای میـان نماهـا وجـود ندارد و کمتر تماشاگری درمی‌یابد که تصویر دوم، کودکی پیرمرد است. اما چون در دیزالـو، دو نمـا روی هم قرار می‌گیرند، رابطه نماها عینی می‌گردد و این تصور ایجاد می‌شود که این کودک، همـان پیرمرد است.

«اویتا»[1] (الن پارکر، ۱۹۹۶) در قالب اثری موزیکال، زندگی یک زن مبارز آرژانتینی (اوا پرون) را به تصویر می‌کشد. فیلم از انتهای ماجرا (مرگ پرون) آغاز می‌شود. تصویر او (در تابوت) دیزالو می‌شود روی چهره غمگین دختربچه‌ای سیاهپوش، «پارکر» با دیزالو، این‌همانی می‌کند و تماشاگر درمی‌یابد که این دختر بچه، کودکی «پرون» است. این گونه دیزالوها، زمانی مؤثرند که روابط گرافیکی نماها نیز هماهنگ باشد.

۹. الف) ایجاز

در «عصر معصومیت» (اسکورسیزی، ۱۹۹۳) نمایی هست که در آن دوربین از روی چهره «آرچر» تیلت می‌کند تا به دست او برسد که سر سیگار برگی را می‌کند. «تلما شومیکر» [تدوین‌گر] احساس می‌کند این نما کند است. به همین دلیل ،دیزالو کوتاهی وسط آن می‌گنجاند تا به سرعت درست برای آن لحظه برسد (کرای‌تندن، ۱۹۹۵:۱۵۲)

یکی از توانایی‌های دیزالو، حذف زمان مرده است: گاهی وقت‌ها قسمتی از یک نما، زائد است. مثلاً در نمای واحد، فردی رامی‌بینیم که از ماشین پیاده و وارد خانه‌ای می‌شود که در انتهای کوچه قرار دارد. ممکن است تدوین‌گر حس کند حرکت مرد از ماشین به خانه بسیار آرام بوده و زمان زیادی را هدر داده است. بنابراین ،بدیهی است که بخواهد این لحظه‌های بی‌اثر را حذف نماید. راه حل این است که لحظه‌های زاید را حذف کنیم و بخش‌های مفید نما را به کمک دیزالو به هم پیوند دهیم: مردی از ماشین پیاده می‌شود، دیزالو به: مرد در میانه کوچه، دیزالو به: مرد در انتهای کوچه (ورود به خانه).

اگر بخش‌های میانی نمایی را حذف کنیم و قسمت‌های باقی‌مانده را با برش به هم پیوند دهیم، چون رویداد تداوم ندارد، برش‌های ما پرشی خواهد بود (مرد به طور ناگهانی از ماشین به میانه کوچه و از میانه به انتها می‌پرد!) اما دیزالو، هم هموار کننده برش‌های ناهموار است و هم نشان دهنده گذشت زمان. به همین دلیل، مناسب‌ترین راهکار برای چنین لحظه‌هایی است.

۱۰. الف) سویچ تلویزیونی

در بسیاری از برنامه‌های تلویزیونی (که سویچ می‌شوند) مدام با دیزالو مواجه می‌شویم. اگر اندکی تامل کنیم، درمی‌یابیم که این دیزالوها نه معنای تازه‌ای می‌آفرینند و نه با ایجاد رابطه گرافیکی، غنای بصری را افزایش می‌دهند. در هر میزگرد سیاسی با کنسرت موسیقی، بحث (یا آوای موسیقی) به شکل پیوسته و بی‌وقفه جریان دارد و نیازی به تفکیک صحنه‌ها (یا حذف

1. Evita

بخش‌های مرده) با دیزالو نیست. پس این دیزالوها چه کارکردی دارند و چه انگیزه‌ای حضور پی‌درپی آنها را توجیه می‌کند؟

یگانه کارکرد این دیزالوها، هموار ساختن پیوند است. تدوین‌گر برنامه مستند می‌تواند نقطه کات را چندین بار تغییر دهد و پس از آزمودن راهکارهای گونه گون، به دقیق‌ترین نقطه برش و مناسب‌ترین شیوه پیوند دست یابد، اما کارگردان تلویزیونی از این امکان محروم است. او باید در این لحظه تصمیم بگیرد و این نکته اضطراب‌آور او را به محافظه‌کاری می‌کشاند:

- نمایی ساکن و نزدیک از خواننده؛
- نمایی حرکتی: چشم‌انداز عمومی سالن (تماشاگران)

مطابق اصولی تداومی، پرش ناگهانی از نمای نزدیک به نمای دور چندان خوشایند نیست. پیوند نمای ساکن به نمای حرکتی نیز چشم‌نواز نخواهد بود. در آثار روایتی و مستند، تدوین‌گر این دو نما را به هم کات می‌کند و نتیجه را می‌بیند. چند بار نقطه برش را تغییر می‌دهد، این دو نما را به هم کات می‌کند و نتیجه را می‌بیند. چند بار نقطه برش را تغییر می‌دهد، این دو نما را دیزالو می‌کند، توالی نماها را دگرگون می‌کند و پس از آزمودن تمامی این راهکارها، برترین گزینه را در تدوین نهایی جای می‌دهد. اما برای کارگردان تلویزیونی، مجال آزمون و خطا نیست. به همین دلیل، بسیاری از آنها ریسک نمی‌کنند. چرا باید دو نما را که به احتمال زیاد به برشی ناهموار منجر می‌شوند به هم کات کرد، در صورتی که می‌توان با دیزالو همه چیز راحل کرد و یقین داشت که با پیوندی هموار مواجه خواهیم شد؟ برپایه این استدلال، کارگردان تلویزیونی به جای اینکه دوربین ۱ را به دوربین ۲ کات کند، آنها را در یکدیگر دیزالو می‌نماید و این درآمدی است بر حضور دیزالوهای پی‌درپی.

دست‌یابی به برشی ناپیدا، نیازمند به کار بستن قاعده‌های تدوین تداومی است. زاویه نما، اندازه آن، سرعت حرکت دوربین، لنز، ...باید حساب شده و دقیق باشد تا برش ناپیدا شود. بسیاری از کارگردانان تلویزیونی به جای افزایش تلاش و دقت (برای درنظر گرفتن این نکات) میان‌بُر می‌زنند و با دیزالو ،خودشان را از این کوشش معاف می‌سازند. نماها پی‌درپی درهم دیزالو می‌شوند، چرا که «هر» دو نمایی را می‌توان با دیزالو به نحوی «هموار» به هم پیوند داد. این دیزالوها در خوش‌بینانه‌ترین رویکرد، سلبی هستند نه ایجابی، چرا که تنها خطاکاری و کارنابلدی کارگردان را مخفی می‌سازند. مهارت کارگردان تلویزیونی در سرعت تصمیم‌گیری او نهفته است. اگر او نتواند دوربین‌ها را به گونه‌ای قرار دهد (و هدایت نماید) که برش‌ها به نرمی به یکدیگر کات شوند دیگر متخصص محسوب نمی‌شود (هرکسی می‌تواند نماها را درهم دیزالو نماید).

ب) فید

واژه فید[1] به معنای «پژمرده شدن» و «رنگ باختن» است. در اصطلاح تلویزیونی، فید به دو شاخه ی«فید این»[2] و «فید اوت»[3] تقسیم می‌شود. در فید اوت، تصویر به مرور رنگ می‌بازد و در انتها، سیاهی مطلق به جای می‌ماند. فید این نیز بر محو تدریجی سیاهی و پدیدار گشتن نمای بعدی دلالت دارد. با رواج فیلم رنگی، فید از محدوده محدود «سیاهی» رها گشت و این امکان به وجود آمد که نمای نخست، در رنگی (مانند سبز) فرو رود یا نمای دوم از دل‌رنگی (چون آبی) پدیدار گردد.

«سوزان هیوارد» معتقد است که فید، کهن‌ترین شیوه پیوند نماها (و صحنه‌ها) به یکدیگر است. او تاریخ پیدایش کات را سال ۱۹۰۱ می‌داند و این در حالی است که فید، دو سال پیش از آن (یعنی در ۱۸۹۹) ابداع شده بود [هیوارد، ۲۲۹:۱۳۸۱] اما با بررسی آثار نخستین فیلم‌سازان جهان (مانند ویلیامسون) درمی‌یابیم که برخلاف پندار هیوارد، در ۱۸۹۹، برش ابزاری شناخته شده برای انتقال نماها بوده است. این امکان وجود دارد که فید نخستین شیوه‌ی انتقال و تغییر نماها باشد اما بی‌گمان اختلاف زمانی این دو تکنیک دو سال نیست.

مهم‌ترین رهیافت‌های زیباشناختی فید عبارت‌اند از:

۱.ب) جداسازی

یکی از فراگیرترین کارکردهای فید ،«تفکیک» است. اما این جداسازی همیشه همگن نیست و می‌توان آن را در چهار سطح بررسی نمود:

صحنه‌ها: بسیاری از پژوهشگران، دیزالو را نشانه گذشت زمان «کوتاه» و فید را بیان کننده گذشت زمانی «طولانی» می‌دانند (برای نمونه، بوردول- تامسون، ۲۹۴:۱۳۷۷). اما اگر با ذهنی خالی و به دور از پیش‌داوری این آثار را تماشا کنیم، درمی‌یابیم که این مدعا حکمی همیشگی نیست. در بسیاری از آثار کلاسیک هالیوودی، فید درست در همان لحظه‌هایی به کار می‌رود که دیزالو. بررسی نمونه‌ای از «در بارانداز» (الیا کازان، ۱۹۵۴) راهگشا خواهد بود:

«تری» با کشاندن کارگری به پشت‌بام، ناخواسته زمینه‌ساز قتل او می‌شود. شب هنگام او به کافه‌ای می‌رود و در کنار میز بیلیارد، از «جانی» گلایه می‌کند که چرا او را ناخواسته وارد این بازی کرده است. صحنه بعدی در روز می‌گذرد: پسری به سراغ تری که روی پشت‌بام نشسته می‌رود و علت ناراحتی او را می‌پرسد.

1. fade
2. Fade-in
3. Fade-out

این دو صحنه با یک فید از هم جدا شده‌اند. فاصله زمانی این دو صحنه، شب تا صبح است. این نمونه را مقایسه کنید با مثالی که در بخش دیزالو (قسمت نقطه‌گذاری) از «جویندگان» (فورد، ۱۹۵۶) آوردیم. در آن جا نیز فاصله زمانی، شب تا صبح بود، اما آن دو صحنه با دیزالو ازهم تفکیک شده‌اند.

روز- شب: دیافراگم چشم انسان در هنگام تماشای صحنه‌ای تاریک (شب) بازتر می‌شود و درهنگام نگریستن به تصویری روشن (روز) بسته‌تر. اگر این دو صحنه با برش به هم متصل شوند، چشم انسان نمی‌تواند یک باره خودش را با این تغییر ناگهانی هماهنگ سازد و برش، ناهموار خواهد بود. اما در هنگام فید، تصویر روشن (روز) آرام آرام تاریک می‌شود و این تاریکی تدریجی، زمینه مناسبی است برای تغییر و تطبیق تدریجی چشم انسان با موقعیت جدید. این پایه علمی و دلیل عقلانی، سبب شده است تا در روزگار ما نیز در چنین موقعیت‌هایی از فید استفاده شود: در مستند «زندگی پستانداران» (دیوید آتن بارو، ۲۰۰۲) بارها از فید از روز به شب می‌رویم.

سکانس‌ها: «نظریه‌پردازان سنتی معتقد بودند که دیزالو نشانه گذشت زمانی کوتاه‌تر از آن است که فید اوت نشان می‌دهد، عقیده‌ای که فاقد بنیان تجربی واقعی است و فقط نشانه علاقه لجوجانه در نسبت دادن مفاهیم ارگانیک و ذاتی به قراردادی کاملا دلبخواهی است.» [بورچ، ۶۹:۱۳۶۵]

چنان که پیش از این (درباره «در بارانداز») گفته شد، چنین نکته‌ای در عمل چندان رعایت نمی‌شود. نمونه‌ای دیگر از این رویکرد را در «پنجره پشتی» (هیچکاک، ۱۹۵۴) می‌بینیم:

- «الیزا» به اتاق می‌رود تا لباس عوض کند؛
- نمایی نزدیک از «جفریز» که روی ویلچر نشسته است؛
- لیزا در را می‌گشاید و از اتاق بیرون می‌آید (با لباسی دیگر).

در روزگار ما، تمامی این نماها با برش به هم پیوند می‌خورند، چرا که کارگردان برای نمایش گذشت زمان (زمان کافی برای عوض کردن لباس) نمای واسطه (جفریز روی ویلچر) را کافی می‌داند. اما هیچکاک برای تاکید بیش‌تر از فید استفاده کرده است. در این مورد، هیچ فاصله مکانی ای وجود ندارد (همه چیز در یک اتاق می‌گذرد) فاصله زمانی ناچیز است (عوض کردن لباس بیش از چند دقیقه طول نمی‌کشد)، اما هیچکاک برای نمایش گذشت زمانی «اندک» از فید (و نه دیزالو) استفاده کرده است.

با این همه، برخلاف باور بورچ، بهتر است کارگردانان فید را برای تغییرهای مکانی بسیار و سپری شدن زمان‌های طولانی نگاه دارند. این نکته، باز هم برخلاف باور بورچ، بنیانی عقلانی دارد: در فید، نماها به طور عینی از یکدیگر جدا می‌سازد. از آنجا که تفکیک نشان دهنده وجود تمایز است، فید می‌تواند بستر مناسبی برای تغییر سکانس باشد (پیش شرط طبقه‌بندی، وجود تفاوت

است، چرا که چیزهای مشابه را تنها می‌توان در یک طبقه جای داد. تغییر مکان، زمان یا موضوع نیز از مصادیق تفاوت به شمار می‌آیند). از سوی دیگر، چون نیروی جداسازی فید از دیزالو بیشتر است، پذیرش آن برای نمایش گذشت زمانی طولانی امری طبیعی و عقلانی است. برپایه این نگرش، دیزالو برای تفکیک صحنه‌ها مناسب است و فید برای جداسازی سکانس‌ها.

تغییر فاز: در روزگار ما ،برای پیوند صحنه‌ها و سکانس‌ها، برش مناسب‌ترین گزینه است. اما اگر خط سیر ماجرا دچار تغییری آشکار گردد، بهتر است از فید استفاده کرد. شاید بهترین نمونه برای تبیین این نکته، «سرگیجه» (هیچکاک، ۱۹۵۷) باشد. از منظر روایت، اثر «هیچکاک» را می‌توان به دو بخش تقریبا مساوی (۷۵ دقیقه‌ای) تقسیم نمود:

- مقدمه: ترس «اسکاتی» از ارتفاع؛ ماموریت یافتن برای تعقیبت «مادلن» (کیم نوواک)؛ تعقیب مادلن و دل بستن به او، خودکشی مادلن؛

- بحران روحی اسکاتی (جیمز استیوارت)؛ آشنایی با «جودی»؛ افشای حقیقت (جودی همان مادلن است).

مرگ مادلن، نقطه عطف درام است و روند حوادث را به سمت و سویی تازه می‌برد. هیچکاک پس از مرگ مادلن، از فید استفاده می‌کند تا این دو بخش از یکدیگر متمایز گردند. از منظری دیگر، این فید مجالی است برای تنفس؛ تماشاگر (همچون «اسکاتی») از مرگ ناگهانی مادلن جا خورده و هنوز گیج است. برش و رفتن ناگهانی به صحنه بعدی (با حال و هوایی متفاوت) جز از میان بردن حس، حاصلی ندارد. اما فید نوعی درنگ است و پس از مکثی کوتاه، ما را برای رویارویی با صحنه بعدی و تغییر فاز روایت آماده می‌سازد.

۲. ب) خواب

با فید، تصویر به تدریج تاریک می‌شود تا اینکه در انتها، سیاهی مطلق بر جای می‌ماند. این فرایند، مشابه زمانی است که پلک برهم می‌گذاریم و سیاهی همه جا را فرا می‌گیرد. فید- این نیز معادل لحظه‌ای است که پلک می‌گشاییم. استفاده از فید در لحظه خواب و بیداری، قدمتی دیرین دارد، چرا که در کتاب «فیلم به عنوان هنر» (که در دهه ۱۹۳۰ منتشر شده) به این کارکرد اشاره شده است (آرنهایم، ۱۱۴:۱۳۶۱)، با وجود این و به دلیل شباهت صوری فید و خواب، این ترفند هنوز هم کارآیی دارد.

برای نمونه، می‌توان به «پیپل آی ناو»[1] (دانیل الگرنت، ۲۰۰۳) اشاره نمود. در صحنه‌ای از این اثر، همین که «آل پاچینو»ی خسته «پلک برهم می‌نهد»، فید آغاز می‌شود.

1. People I Know

در این گونه فیدها، زاویه روایت تغییر می‌کند: وقتی کارگردان تصویری از مردی خسته (و در آستانه خواب) را نشان می‌دهد، فیلم از زاویه سوم شخص یا دانای کل روایت می‌شود، اما هنگامی که تصویر در سیاهی فرو می‌رود، زاویه دید مرد را می‌بینیم. ما دیگر ناظر رویداد نیستیم، بلکه همان احساسی را تجربه می‌کنیم که کاراکتر فیلم.

۳. ب) تنش

شکل سنتی فید، محو تدریجی تصویر نخست و ظهور گام به گام تصویر دوم است. این کیفیت تدریجی باعث انتقالی آرام می‌شود اما اگر تصویر به سیاهی برش شود، با پیوندی خشن مواجه می‌شویم. ناهمواری این گونه انتقال‌ها بستر مناسبی است برای پرداخت لحظه‌های پُرتنش.

نمونه‌ای از «فارگو» (جوئل کوئن، ۱۹۹۵): «گایر» پلیسی را می‌کشد، «کارل» می‌خواهد جسد او را مخفی کند اما پسر و دختری (سوار ماشین) از کنار آنها می‌گذرند و همه چیز را می‌بینند. گایر پشت فرمان می‌نشیند و هر دوی آنهارا می‌کشد. لحظه قتل دختر این گونه پرداخت شده است: دختر در صندوق عقب ماشین افتاده است، گایر هفت‌تیر را به سوی او نشانه می‌رود، برش به سیاهی و صدای شلیک.

۴. ب) فاصله‌گذاری

یکی از عناصر ساختاری «در ستایش عشق» (ژان لوک گدار) قرار گرفتن نمایی سیاه (در حدود یک ثانیه) میان نماهاست. اما این فیدهای کوتاه، در خدمت ایجاز نیستند. گدار از نمای بسته کتابی گشوده، کات می‌کند به صفحه‌ای سیاه (که روی آن نوشته شده «عشق»)، سپس کات می‌شود به نمای بسته یک دختر. اندکی بعد نیز از نمای بسته دختر کات می‌کند به سیاهی و پس از آن، کات به نمای نزدیک کتاب گشوده. به راحتی و بی‌دغدغه ناهمواری برش، می‌توان از چهره دختر به اینسرت کتاب کات کرد. بنابراین، قرار گرفتن تصویر سیاه (با طول زمانی یک ثانیه) نه تنها در خدمت ایجاز نیست، بلکه روایت را یک ثانیه به تاخیر می‌اندازد. در یکی از صحنه‌ها، نمای نزدیک یک دختر به واسطه فیدی کوتاه به نمای نزدیک همان دختر کات می‌شود. در این صحنه، حالت دختر در هر دو نما یکسان نیست و تغییراتی اندک (هرچند محسوس) میان نماها وجود دارد (بسته شدن چشم، بالا آوردن دست). اما در این صحنه، ایجازی وجود ندارد. اگر نما ادامه پیدا می‌کرد، دختر می‌توانست در یک ثانیه چشم بربندد. اکنون نیز پس از یک ثانیه سیاهی، به همان موقعیت (چشم‌های بسته) می‌رسیم. پس، در زمان صرفه‌جویی نشده است.

گدار با این فیدها، نه برش را هموار می‌سازد و نه به ایجاز دست می‌یابد. اما به جای نمایش رویدادی پیوسته، همه چیز را به شکل تفکیک شده به تصویر می‌کشد. نماهای سیاه، تداوم رویداد را قطع می‌کنند. کنش‌ها دیگر پیوسته نیستند، بلکه از مجموعه‌ای از نماهای کوتاه (و قطعات مجزا) تشکیل شده‌اند. گدار با نمایش گسسته ماجرا، مانع فرو رفتن تماشاگر در داستان می‌شود. او در

جست‌وجوی تماشاگری منفعل نیست، بلکه مخاطبی فعال و خودآگاه را می‌جوید. این فیدهای کوتاه، همچون شکستن خط فرضی یا برش پرشی در «از نفس افتاده»، مابه‌ازای سینمایی فاصله‌گذاری «برشت» محسوب می‌شوند و آنتی‌تزی است در برابر ناپیدایی و انفعال‌طلبی سینمای رویازده هالیوود.

۵. ب) انتها

با فید، همه چیز در سیاهی فرو می‌رود و دیگر نمی‌توانیم چیزی ببینیم. این ندیدن می‌تواند بر پایان دلالت کند: واپسین نمای فیلم در سیاهی فرو می‌رود. نمی‌توانیم چیزی ببینیم ،چرا که فیلم تمام شده است و چیزی برای تماشا وجود ندارد! برپایه همین استدلال، اگر نگوییم همه، دست کم حجم زیادی از آثار سینمایی با فید سیاه به پایان می‌رسند. از این مسئله می‌توان نکته فرعی‌تری را نیز استنتاج نمود: بهتر است در اواخر فیلم، به ویژه پس از گشوده شدن گره‌ها، از فید استفاده نکرد. چون ممکن است تماشاگر گمان کند فیلم به پایان رسیده است و از روی صندلی برخیزد!

«گوست داگ» (جیم جارموش، ۱۹۹۹) نمونه‌ای مناسب برای این بحث است: گوست داگ (کاراکتر محوری فیلم) کشته می‌شود. در نمایی از زاویه بالا[1] گوست داگ را می‌بینیم که بر کف خیابان افتاده است و دوستانش اشک می‌ریزند. ناگهان تصویر در سیاهی فرو می‌رود. شخصیت محوری فیلم مرده و تمامی ماجراهای اصلی و فرعی به پایان رسیده، آیا فیلم به انتها نرسیده است؟ زاویه دوربین (از بالا) این حس را تقویت می‌کند. در این لحظه، وقتی تماشاگر با فید مواجه می‌شود یقین می‌کند که فیلم به انتها رسیده است. بنابراین، از روی صندلی برمی‌خیزد. ناگاه تصویر بعدی از دل سیاهی بیرون می‌آید و واپسین صحنه فیلم (با زمان ۴۰ ثانیه) آغاز می‌شود!

۶. ب) فید رنگی

شش دهه از رواج فیلم رنگی می‌گذرد، اما فید رنگی چندان رایج نیست و جز در موارد استثنا به کار نمی‌رود. اگر این نکته را به صورت سوالی مطرح کنیم، به پرسشی بنیادین می‌رسیم: چرا پس از کنار رفتن فیلم سیاه و سپید، فید رنگی مجال چندانی برای بروز نیافت؟ این پرسش از دو منظر قابل بررسی است:

- فید رنگی، حضور مطلق یک رنگ است در صورتی که در تصاویر رنگی، صدها رنگ مختلف بر پرده حک می‌شود: آسمان آبی؛ ابر سپید؛ پیراهن‌های رنگارنگ عابران؛ ... وقتی چنین نمایی فید می‌شود به رنگ سبز، تماشاگر از خود می‌پرسد: چه شد که از میان رنگ‌ها یکی برگزیده شد؟

1. High angle

بنابراین ،منطقی است که کارگردان از همه رنگ‌ها دست بشوید و تصویر را بر پرده نقره‌ای خالی فید کند.

- نمی‌توان نقش عادت را انکار نمود. «آبی» (کیشلوفسکی، ۱۹۹۳) نام خود را از رنگ به عاریت گرفته است. جان مایه معنایی فیلم نیز از رنگ آبی که در پرچم فرانسه به معنای آزادی است،اقتباس شده است. اما «کیشلوفسکی» در تمام طول این اثر از فید سیاه استفاده کرده است. در «قرمز» (کیشلوفسکی، ۱۹۹۴) افزون بر نام و جان مایه معنایی، صحنه‌پردازی نیز آغشته به رنگ سرخ است. اما وقتی به فید می‌رسد، این سرخی فراموش می‌شود و تماشاگر جز فید سیاه چیزی نمی‌بیند.

در نخستین سال‌های سینمای خاموش، فید در دوربین و با بستن دیافراگم انجام می‌گرفت. اما از دهه ۱۹۱۰، شاتری که به طور خودکار باز و بسته می‌شد ،رواج یافت. در هر دو مورد، فید به نرسیدن نور به نگاتیو و سیاهی منجر می‌شد. در سال‌های آغازین سینمای گویا نیز، به دلیل محدودیت فنی (نبودن فیلم رنگی)، فیدها سیاه بودند و دست‌یابی به فید رنگی آسان نبود (هرچند محال هم نبود). این عادت دیرین در عمق وجود فیلم‌سازان ریشه دواند و از یاد آنها برد که می‌توان به دیگر رنگ‌ها نیز فید نمود.

با بررسی فیدهای رنگی به این نتیجه می‌رسیم که می‌توان کارکردهای این گونه فیدها را در سه دسته طبقه‌بندی نمود:

صوری: گاه، فید رنگی به رنگ مایه غالب نما اشاره دارد. برای نمونه باغی سرسبز و آدم‌هایی که جامعه سبز بر تن دارند ما را به فیدی سبز رهنمون می‌گردند. یا فید سپید، درآمدی است بر نمای بعدی که چشم‌اندازی برقی (و سپیدپوش) را به تصویر می‌کشد.

واژه: گاهی وقت‌ها در خلال دیالوگ، نام رنگی برده می شود. برای نمونه ،دختری می‌گوید: «اولین هدیه‌ای که از آرمان گرفتم، یه مانتوی آبی بود. چند روز بعد هم یه روسری آبی خرید. اون روزها همه چیز آبی بود»، فید به رنگ آبی. این فید رنگی با محتوای کلام هماهنگی دارد و پاسخی است به واژه آبی که پی‌درپی تکرار می‌شود.

نماد: استفاده از فید سبز در برنامه‌های مذهبی تلویزیون ما رواج دارد، چرا که در فرهنگ ما رنگ سبز با مذهب پیوندی ناگسستنی دارد. فید قرمز نیز نماد مرگ و قتل است. در یکی از موزیک ویدئوهای «مایکل جکسون»[1] ماشینی به سمت درختان یورش می‌برد و آنها را از ریشه جدا می‌سازد. هرچه ماشین جلوتر (به سمت لنز) می‌آید تیره‌تر می‌شود و این تیرگی، «فیدی سیاه» را در پی دارد. این فید، تنها کارکرد صوری ندارد و حضور آن فقط به دلیل هماهنگی با تیرگی نیست،

---

۱. با نام Earth Song

بلکه در سطحی نمادپردازانه، نشان دهنده وجوه تیره تکنولوژی است که با سرنگونی درخت و قتل حیوان، طبیعت را تخریب می‌کند. در میانه این موزیک ویدئو، در رویای یک کودک، حیوانات جان می‌گیرند و درختان قطع شده، دوباره سرسبز می‌گردند. **این** جرقه امید با چند فید «سپید» ترسیم شده است.

ج) آیریس

آیریس[1] در زبان انگلیسی به معنای مردمک چشم و زنبق است. در اصطلاح تلویزیونی، آیریس به معنای بسته شدن یا گشوده گشتن نما با نقابی به شکل دایره (یا هر شکل هندسی و غیرهندسی دیگر) است. زیبایی‌شناسی و چرخه زوال و احیای آیریس در شش سرفصل قابل مطالعه است:

۱. ج) تأکید

برخلاف تکنیک‌هایی مانند فید و دیزالو که در کارگاه «ژرژ ملی‌یس» زاده شد (فایر سرویس، ۱۴:۲۰۰۱) آیریس در دستان «گریفیث» آفریده شد. «گریفیث» نقاب دایره‌ای را جایگزین نمای نزدیک نمود: به جای آنکه دوربین را به سوژه نزدیک سازد و نمایی نزدیک بگیرد، نمای دور یا متوسط را با نقابی (به شکل دایره) می‌پوشاند تا در مرکز تصویر (درون دایره) نمای نزدیک یک کودک یا نمای بسته یک دست آشکار گردد.

گاهی «گریفیث» با بستن یا گشودن این نقاب دایره‌ای، صحنه را آغاز می‌کرد یا به پایان می‌برد. این آیریس‌ها دقیقاً همان کارکردی را داشتند که فید و دیزالو در سینمای کلاسیک هالیوود. گریفیث با آیریس نقطه‌گذاری می‌کرد و از پایان یافتن صحنه‌ای یا آغاز سکانسی خبر می‌داد.

اگر هدف از آیریس «تفکیک صحنه‌ها یا سکانس‌ها» باشد، فید تکنیک موثرتری است. چرا باید صحنه را با نمای بسته شی یا شخصی (که در دایره قرار دارد) به پایان برد و صحنه بعدی را نیز با نمای بسته شی یا شخصی (که در دایره قرار دارد) آغاز نمود؟آیا این نکته به تاکیدی بی دلیل بر شی یاشخصی که درون دایره قرار دارد،منجرنمی شود؟ از پس این چالش بود که گریفیث به کاربرد موثرتری از آیریس دست یافت: تاکید! آیریس، دیگر وسیله‌ای برای تفکیک پاراگراف‌ها و سرفصل‌ها نبود، بلکه حرکت آگاهانه فیلم‌ساز به سوی محوری‌ترین عنصر نما به شمار می‌رفت.

1. Iris

۲. ج) مکتب مونتاژ شوروی

یکی از ویژگی‌های سینمای «ایزنشتاین»، از منظر ترانزیشن‌ها، چند لایه و چند منظـوره بـودن آنهاست. در «اعتصاب (۱۹۲۴) نمای نزدیک سرسپردگان حکومـت تـزاری روی حیـوان‌هـا (جغـد، روباه،...) دیزالو می‌شود. این دیزالوها در وهله نخست، گرافیکی هستند (شکل قرارگیـری و خطـوط گرافیکی هر دو نما مشابه است) اما در سطحی والاتر، معنا می‌سازند: انـسانی روبـاه صـفت؛ مـردی جغدخو! «ایزنشتاین» برپایـه چنـین رهیـافتی، در «پـوتمکین» (۱۹۲۵) بـه شـیوه‌ای خردمندانـه، آیریس را به کار می‌گیرد.

«واکولین چوک» در آستانه مرگ است. ملوانان برای نجات او شیرچه می‌زننـد. ناگـاه، واکـولین چوک به دریا می‌افتد. فرو رفتن تصویر در سیاهی (فید) از مرگ او خبر می‌دهـد. ملوانـان، او را بـه دست می‌گیرند و از پلکان رزم‌ناو بالا می‌آورند. با آیریس به چهره او نزدیک می‌شویم. آیریس بـسته می‌شود و سیاهی بر جای می‌ماند.

این آیریس در نگاه نخست ،همان کارکرد همیشگی (تأکیـد) را دارد و مـا را بـه محـوری‌تـرین عنصر نما (واکولین چوک) رهنمون می‌شود. اما در سطحی والاتر، اشاره ای است به مرگ. همچنـان که فید (با سیاهی تدریجی‌اش) می‌تواند اشارتی به مرگ باشد، آیـریس- اوت نیـز توانـایی برعهـده گرفتن چنین کارکردی را دارد. وقتی واکولین چوک در دستان ملوانان از پلکان بالا می‌آید، روزنه‌ای از امید در دل ما بیدار می‌گردد، اما با بسته شدن این آیریس، روزنه امید تماشاگر نیز بسته می‌شود و مرگ واکولین چوک قطعی می‌گردد. این آیریس ،جزو معدود آیریس‌هـای تـاریخ سینماسـت کـه نمی‌توان آن را با زوم جایگزین نمود، چرا که یگانه کارکرد آن، حرکت به سوی عنصر محـوری نمـا نیست، بلکه حاشیه سیاه و بسته شدن نیز در آن نقشی انکارناپذیر دارد.

یگانه کاستی این آیریس، دقیق نبودن اجرای آن است! نیازی نیست آیریس در مرکز کادر ظاهر شود. هر نقطه‌ای که عنصر محوری در آن قرار دارد می‌تواند مکان آیریس باشد. در آیریس، همه جا سیاه است جز یک دایره. بدیهی است که باید عنصر محوری نما را در این د ایره قـرار داد و آن را از عناصر زائد پیراست. ایزنشتاین باید آیریس را به گونه‌ای اجرا می‌کرد که چهره واکولین چوک تمـام دایره را بپوشاند (و هیچ عنصر زائدی در آن راه نیابد)، اما با نگریستن به این لحظه، درمی‌یابید کـه چهره واکولین چوک در گوشه دایره است و بخش زیادی از آن «بی‌دلیل» خالی مانده است.

این کاستی، ریشه در محدودیت‌های فنی دارد: قبل از اختراع چـاپ‌گـر نـوری، تیغـه دیـافراگم دوربین را در ابعاد بزرگ می‌ساختند و در جلوی دوربین قرار می‌دادند تا نمای آیـریس را باحرکـت دسته آن بگیرند. در چنین حالتی، آیریس فقـط مـی‌توانـست در مرکـز نمـا عمـل کنـد. بنـابراین، ایزنشتاین (به علت این محدودیت فنی) نمی‌توانسته دایره آیریس را بـه گوشـه ببـرد و روی چهـره واکولین چوک قرار دهد.

۳. ج) از اکسپرسیونیسم تا انیمیشن

پیش از دهه ۱۹۲۰ ،آیریس در ملودرام‌ها و آثار احساساتی سبُک، رواج داشته است. (استیونسن دبری، ۷۱:۱۳۷۷). در سال ۱۹۲۰ ،با نمایش «مطب دکتر کالیگاری» (رابرت وینه)، اکسپرسیونیسم آلمان به یک مکتب نیرومند سینمایی بدل می‌شود. آیریس در بسیاری از این گونه آثار، نمودی آشکار و حضوری فراگیر دارد. «الن کیسبی یر» معتقد است که آیریس‌های «مطب دکتر کالیگاری» در ایجاد تشویش و آشوب، نقش مهمی را ایفا می‌نمایند (کیسبی‌یر، ۴۳:۱۳۸۳).

در ۵ دقیقه آغازین «نوسفراتو» (مورنا، ۱۹۲۱) هشت آیریس وجود دارد! کاربرد این آیریس‌ها، نقطه‌گذاری (تفکیک صحنه‌ها و سکانس‌ها) است. اما باتوجه به حضور فراگیر آیریس در آثار اکسپرسیونیستی شاید بتوان این پیش‌فرض را مطرح نمود که کارگردانان این مکتب، آیریس را با حال و هوای آثارشان هماهنگ می‌یافتند. با این حال، در گذر زمان از میزان فراگیری آیریس کاسته شد تا آن جا که در واپسین اثر مهم اکسپرسیونیستی، «متروپولیس» (لانگ، ۱۹۲۷) حتی یک آیریس هم وجود ندارد.

در دهه ۱۹۲۰، کارگردانان کمدی نیز گاه‌گاهی برای خلق لحظات کمیک از آیریس بهره می‌بردند: در «همسایگان» (باستر کیتون، ۱۹۲۰) یک آیریس- با افشای تدریجی‌اش، لحظه‌ای کمیک ایجاد می‌کند: ابتدا سر یک زن آشکار می‌شود. با گشوده شدن آیریس، او را در نمایی نزدیک می‌بینیم. از روی لباس، حدس می‌زنیم که این زن در مجلس عروسی است. اما وقتی آیریس کاملا گشوده می‌شود زن را در وضعی می‌بینیم که با تصویر اولیه ما متفاوت است.[1]

در دهه ۱۹۳۰ (و با ظهور سینمای گویا) آیریس از فیلم‌های سینمایی رخت برمی‌بندد و کاربرد آن به دنیای فانتزی انیمیشن محدود می‌گردد. بسیاری از انیمیشن‌های مشهور این دوران (گوفی، تام وجری، میکی‌موس) با آیریس- اوت پایان می‌یابند. جالب توجه آنکه معمولا آیریس در فاصله صحنه‌ها و سکانس‌ها حضور نداشت و تنها در پایان‌بندی (در واپسین نما) به کار می‌رفت. این کار آن قدر تکرار شد که آیریساوت در ذهن تماشاگران به عنوان آرم آثار انیمیشنی حک گشت. اما حضور آیریس در دنیای انیمیشن نیز زودگذر بود واز دهه ۱۹۴۰ به مرور محو شد.

۴. ج) زوال

تکنیک‌هایی مانند دیزالو و فید از نخستین سال‌های پیدایش سینما حضوری مستمر و فراگیر داشتند و این حضور تا زمانه ما نیز ادامه یافت. اما چرا آیریس به سرعت محو شد؟ چرا هیچ ژانری (از دنیای مالیخولیایی اکسپرسیونیسم تا جهان فانتزی انیمیشن) میزبان همیشگی آن نگشت؟

1. http://classes.yale.edu/film-analysis...part4:Editing Transition, Iris.

یکی از کارکردهای آیریس، تاکید بود: نمایی باز که در آن ده نفر حضور دارد. آیریس تمامی نما را در سیاهی فرو می‌برد، به جز دایره‌ای که در ان مردی دیده می‌شود. با این شیوه، کارگردان این مرد را از باقی جمع متمایز می‌سازد و روی آن تاکید می‌کند. به مرور زمان، امکانات تازه‌ای در سینما رواج یافت که می‌توانستند این کارکرد (تاکید) را به شیوه‌ای ظریف‌تر بر عهده بگیرند: نمایی باز که در آن ده نفر حضور دارد. دوربین با تراولینگ به جمعیت نزدیک می‌شود و درنهایت، مردی را در قاب می‌گیرد. سیاه شدن بخشی از تصویر و حرکت به سوی سوژه ،کاری به دور از ظرافت بود، اما تراولینگ این کار را به نحوی ناپیدا انجام می‌داد. لنز تله[1] می‌تواند تمامی پس‌زمینه را محو سازد و تنها یک عنصر را واضح نشان دهد. ممکن است در نمایی، ده نفر حضور داشته باشند، اما لنز تله همه آنها را محو می‌سازد و توجه ما را به کودکی (که واضح است) جلب می‌نماید. با کادربندی مناسب و ترکیب‌بندی دقیق نیز می‌توان تاکید کرد.

رواج لنز زوم[2] در دهه ۱۹۷۰، آیریس را از میدان به در بُرد. کات کردن نمای دو نفره به نمای نزدیک، ما را به نمان نتیجه‌ای می‌رساند که آیریس شدن نما، اما احساسی که با این دو تمهید منتقل می‌شود، متفاوت است: با آیریس، در نمایی پیوسته به سوژه نزدیک می‌شویم، اما با کات در دو نما و با برش. زوم ،این کارکرد آیریس را نیز از میان برداشت: حرکت آیریس به سمت سوژه (یا دور شدن آن) به نحوی ظریف‌تر (و بدون حاشیه سیاه) با لنز زوم تحقق یافت.

۵. ج(حضورهای گاه به گاه

از ۱۹۴۰، آیریس نه در سینمای داستانی جایی داشت، نه در آثار انیمیشنی مکانی یافت، نه در فیلم‌های مستند جایگاهی، و نه پس از پیدایی تلویزیون (در برنامه‌های تلویزیونی) پایگاهی یافت. در طول ۶۸ سال گذشته، سهم آیریس چیزی نبوده است جز حضوری گاه‌به گاه در موارد استثنا. این لحظه‌های حضور را می‌توان به دو دسته طبقه‌بندی نمود:

یادمان دوره‌ای تاریخی: یکی از فصل‌های «دراکولا» (کوپولا،۱۹۹۲) با نمایی از نقشه لندن آغاز می‌شود. تصویر بعدی با آیریس از دل نقشه بیرون می‌آید. این آیریس از نظر صوری قابل ملاحظه است،چون برخلاف آیریس‌های سنتی (که حاشیه‌ای سیاه دارند) فاقد حاشیه است و گرداگرد آن نقشه لندن است (نه سیاهی). اما چرایی حضور این آیریس آشکار نیست.

اندکی بعد، شهر لندن با تصاویری دانه دانه[3] به تصویر کشیده می‌شود؛ تصاویری که ۱۶ فریم هستند. کوپولا این صحنه را نیز با آیریس آغاز می‌کند (اما این بار با آیریسی سنتی که حاشیه‌ای

1. telephoto
2. zoom
3. graininess

سیاه دارد) .توالی این دو آیریس چه معنایی دارد؟ چرا پیش از این (تا دقیقه ۴۲) هیچ نشانی از آیریس نبوده است؟ حضور ناگهانی این آیریس‌ها بیان کننده چه نکته‌ای است؟

در ادامه، دراکولا، زن مورد علاقه‌اش را به سینما می‌برد و به تماشای فیلمی سیاه و سپید (از آثار اولیه سینما) می‌نشیند، فیلمی که با «آیریس-اوت» پایان می‌یابد. تنها پس از این لحظه است که کارکرد دو آیریس پیشین آشکارمی گردد: «کوپولا» برای بازسازی آن دوران از نشانه‌های سینمایی آن روزگار استفاده کرده است. تصاویر ۱۶ فریم، یادمان دوران خاموش هستند. آیریس نیز به روزگاری کهن تعلق دارد و تماشاگر را به سال‌های دور می‌برد.

ادای دین: از دهه ۱۹۴۰ تا امروز ،کمتر کارگردانی به اندازه «فرانسوا تروفو» از آیریس استفاده کرده است. در بسیاری از آثار او آیریس حضوری همیشگی دارد. تعداد آیریس‌های «دو دختر انگلیسی» (۱۹۷۱)از آثار سینمای خاموش نیز بیشتر است! چرا تروفو چنین گسترده این تکنیک را به کار می‌گیرد؟

آیریس‌های تروفو ادای دین است به سینمای خاموش. در هنر پسامدرن، متن هنری با متن‌های پیشین گفت‌وگو می‌کند، از آنها وام می‌گیرد و به آنها اشاره می‌نماید. تروفو بر زیبایی‌شناسی آیریس چیزی نمی‌افزاید، اما با احیای سنتی از یاد رفته، به سینمای آن دوران ادای دین می‌نماید و با وارد کردن عنصری کهن (آیریس) در اثری مدرن، به قلمروی یکی از ویژگی‌های هنر پسامدرن گام می‌نهد.

۶. ج) گونه‌گونی شکل‌ها

گاهی نیاز گرافیکی نما یا رویکرد نمادین اثر، شکل آیریس را تعیین می‌کند. برای نمونه، در یکی از قسمت‌های «تام و جری»، واپسین نما با تصویر قلبی که بر درختی حک شده است به پایان می‌رسد. آیریس، دیگر یک دایره نیست، بلکه برای هماهنگی با عنصر محوری نما ،به شکل قلب اجرا شده است. گونه‌گونی شکل‌ها، نمودار ظرفیت‌های گرافیکی آیریس است. اگر محور نما چرخ باشد، می‌توان نما را با آیریس دایره (همسو با فرم چرخ) آغاز کرد یا به انجام رساند؛ اگر نقطه تاکید، قاب کتاب مستطیل شکلی باشد، می‌توان صحنه را با آیریس مستطیل‌گونه آغاز نمود.

د) وایپ

انگلیسی زبانان به برف‌پاک‌کن اتومبیل «وایپر»[1] می‌گویند. برف پاک‌کن از راست به چپ (و از چپ به راست) می‌رود و با این حرکت، باران و برف را کنار می‌برد. وایپ[2] نیز در واژگان تلویزیون چنین

1. wipper
2. wipe

کاربردی دارد: نمای دوم، نمای نخست را جارو می‌کند و جایگزین آن می‌شود. حرکت وایپ می‌تواند از راست به چپ، از چپ به راست، از بالا به پایین و از پایین به بالا، یا حتی به شکل کج (اُریب) و مدور باشد. این گونه وایپ‌ها به دو زیرمجموعه تقسیم می‌شوند: وایپ نرم[1] و وایپ سخت[2]. در وایپ نرم، میان دو نما هیچ خطی نیست، اما در وایپ سخت، میان نماها خطی آشکار وجود دارد.

البته وایپ، شکل‌های گونه‌گون دیگری را نیز دربرمی‌گیرد. در کتاب **مقدمه‌ای بر تدوین فیلم**[3] اشاره شده است که: «بیشتر لابراتورهای فیلم در اروپا و آمریکا می‌توانند بیش از ۱۰۰ نوع وایپ را انجام دهند» (بالموث، ۱۹۸۹:۱۷۷). بدیهی است که با رواج تدوین رایانه‌ای، شمار وایپ چند برابر نیز شده است. مسائل زیبایی‌شناختی وایپ‌های سنتی (خطی) در چهار محور قابل تبیین است:

۱. د) مابه‌ازای دیزالو و آیریس

اگر در مصادیق اجتماعی (مانند پوشش) با مُد مواجه هستیم، در هنر نیز با چرخه احیا و زوال روبه‌رو می‌شویم. پیش از دهه ۱۹۶۰، هراس از ناهمواری و دغدغه اتصال صحنه‌ها و سکانس‌ها و واهمه جامپ، بازار ترانزیشن را پُررونق نموده بود. اما در هر روزگاری، نوعی ترانزیشن فاتح میدان بود و از نیمه دهه ۱۹۳۰ تا سال‌های آغازین دهه ۱۹۴۰ وایپ در رده‌های نخست جای داشت.

«آقای اسمیت به واشینگتن می‌رود» (فرانک کاپرا، ۱۹۳۹) یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های این رویکرد است: در نخستین دقایق فیلم، مردی به «تیلور» تلفن می‌زند تا او را از مرگ سناتور باخبر سازد. کاپرا این دو نما را با وایپ به هم متصل می‌کند، چرا که مرد در اتاق خواب است و «تیلور» در مکانی دیگر. بنابراین ،کارکرد این وایپ ،تفکیک صحنه‌هاست. در صحنه‌ای دیگر، چند کارشناس خط درباره اینکه امضا متعلق به «جفرسن اسمیت» است یا اینکه جعل شده، اظهارنظر می‌کنند. چون مکان قرارگیری اشخاص، زاویه دوربین و اندازه نما یکسان است، برش این نماها ایجاد جامپ‌کات می‌کند و چون جامپ‌کاپ در آن روزگار تابو بوده، تمامی نماها با وایپ به هم وصل شده است. بنابراین،کارکرد این وایپ، رهایی از پرش است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Soft-wipe
2. Hard-wipe
3. Introduction to Film Editing

۲. د) جهت

در وایپ، نمای دوم، تصویرنخست را بیرون می‌راند. این رویش می‌تواند در جهت‌های مختلفی روی دهد. پرسش این جاست که چه عاملی جهت حرکت را تعیین می‌کند؟ پاسخ این پرسش را می‌توان به سه دسته طبقه‌بندی نمود:

خطوط گرافیکی نما: در هر نمای ساکن (بدون حرکت شخص، شی و دوربین)، خطوط گرافیکی نما عامل تعیین کننده است. برای نمونه، تصویری از برج ایفل را تجسم کنید. وقتی تماشاگر با چنین نمایی مواجه می‌شود، چشم او ناخودآگاه از پایین به بالا سیر می‌کند، چرا که خطوط گرافیکی این نما، حرکتی از پایین به بالا دارد. برای هماهنگی با نگاه مخاطب (و خطوط گرافیکی تصویر) بهتر است وایپ نیز از پایین به بالا باشد.

حرکت شخص یا شی: وقتی شخصی از راست به چپ حرکت می‌کند، چشم تماشاگر نیز ناخودآگاه او را دنبال می‌نماید و از راست به چپ می‌رود. اگر هدف ما دست‌یابی به وایپی ناپیداست، باید با جهت حرکت شخص همراه و هماهنگ شد. چون چشم از راست به چپ می‌رود، حرکت وایپ (در همان جهت) چندان به چشم نمی‌آید.

حرکت دوربین: در حرکت دوربین نیز، اصل بر هماهنگی استوار است. برای نمونه، اگر دوربین از بالا به پایین تیلت[1] کند، طبیعی است که وایپ نیز از بالا به پایین باشد.

آمیختگی وایپ با حرکت ،در موردی مشکل‌آفرین است: تعارض حرکت‌ها. در صحنه‌ای از انیمیشن «گوفی»، دو نما (که به هم وایپ می‌شوند) حرکت‌های متضادی دارند. در نمای نخست ،«گوفی» از چپ به راست می‌رود. اما در نمای دوم، «گوفی» فیل را از راست به چپ هُل می‌دهد. اگر کارگردان از راست به چپ وایپ کند، حرکت وایپ با نمای نخست ناهماهنگ است و اگر از چپ به راست وایپ کند، بانمای دوم همخوانی ندارد. در چنین مواردی، به دلیل تعارض حرکت‌ها، وایپ ناکارآمد است. اما اگر در استفاده از وایپ اصرار داشته باشیم، بهتر است جهت وایپ را با جهت نگارش هماهنگ سازیم. ما پارسی‌زبانان عادت کرده‌ایم که از راست به چپ بنویسیم و بخوانیم. پس این جهت (راست به چپ) مناسب‌تر است، چرا که چشم ما به آن خو گرفته است.

۳. د) زوال

از دهه ۱۹۴۰، حضور وایپ کم‌رنگ گشت و به مرور محو شد. این مسئله از چهار زاویه قابل بررسی است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Tilt

- از دهه ۱۹۶۰، استفاده از ترانزیشن برای مقاصدی مانند گذشت زمان و رهایی از جامپ‌کات کنار گذاشته شد. بنابراین، ترانزیشن‌ها بخش قابل ملاحظه‌ای از کارکردهای خود را از دست دادند و حضورشان کم‌رنگ شد. اندک شمار شدن وایپ (به مثابه زیرمجموعه‌ای از ترانزیشن‌ها) ریشه در مسئله‌ای کلان‌تر دارد: انگشت شمار شدن حضور ترانزیشن‌ها.

- مُد مسئله‌ای زودگذر است. وقتی لابراتورها مجهز شدند و وایپ ممکن شد، فیلم‌سازان از این تکنیک تازه استقبال کردند. مخاطب آن روزگار به فید، آیریس و دیزالو خو گرفته بود و این ترفندها، هم آشنا بودند و هم تکراری. در آن زمان، صرف حضور وایپ (به دلیل بداعت) جذاب بود. اما وقتی به مدت یک دهه وایپ به کار رفت، همه چیز عادی شد. مردم آن قدر وایپ دیدند (و فیلم‌سازان آن قدر وایپ کردند) که خسته شدند و راهی تازه را تمنا نمودند.

- کاربرد وایپ محدود است. در دیزالو، با گستره وسیعی از کارکرد مواجه بودیم: خلق (یا بسط) معنا، آشکارسازی روابط گرافیکی دو نما، ضرباهنگ شاعرانه... اما کارکردهای وایپ (جز موارد استثنا) به همان چند کاربرد کلیشه‌ای ترانزیشن‌ها (گذشت زمان و تغییر مکان) محدود می‌شود. اگر امکانات بالقوه دیزالو بیست برابر وایپ باشد طبیعی است که حضور آن نیز بیست برابر بیشتر باشد.

۴. د) احیای دوباره

اگر آثار ۱۵ سال اخیر را دنبال کنید، درمی‌یابید که وایپ دیگر تکنیکی از یاد رفته نیست، بلکه در آستانه احیای دوباره است. بی‌گمان، فراوانی این احیا به اندازه سال‌های ۱۹۳۰ نیست (که درهر دقیقه با یک وایپ مواجه می‌شدیم)، اما پس از پنج دهه فراموشی، دوباره شاهد حضور وایپ هستیم. با بررسی نمونه‌های امروزی، چون فیلم فانتزی «گارفیلد» (پیتر هویت،۲۰۰۴) و فیلم تجربی «پنج مانع» (یورگن لث- لارس فون تریه، ۲۰۰۳) به نتایج زیر می‌رسیم:

در ۱۰ تا ۱۵ سال گذشته، با احیای دوباره وایپ روبه‌رو شده‌ایم. اما این احیا فراگیر نیست. استفاده از وایپ در فیلم‌ها و سریال‌های جدی و داستان‌پرداز، جای چندانی ندارد وحضور آن به کارهای فانتزی، کمدی و تجربی محدود شده است.

- این وایپ‌ها از نظر ماهوی دچار دگردیسی شده‌اند. وایپ‌های سنتی در جست و جوی ناپیدایی بودند ،اما وایپ‌های روزگار ما، آشکار و خودنما هستند: وجود خط حاشیه و افکت‌گذاری آشکار، مصادیق چنین رویکردی‌اند.

- اگرچه این وایپ‌ها در موقعیت‌های سنتی به کار می‌روند (تفکیک صحنه‌ها، رهایی از جامپ‌کات) اما رویکرد سنتی ندارند. کارگردانان روزگار ما، می‌دانند که می‌توان دو صحنه را با کات به هم پیوند داد. آنها از جامپ کات واهمه ندارند. وایپ‌های آنان در خدمت فضاسازی است. چنین کارگردانانی باور دارند که وایپ می‌تواند در ایجاد فضایی فانتزی یا تجربی موثر باشد.

۵) ترانزیشن‌های مهجور

هرکدام از بخش‌های پیشین به نوعی ترانزیشن اختصاص داشت، اما این بخش، عنوانی کلی را بر پیشانی دارد. چنین نامی، دو نکته را افشا می‌سازد: نخست اینکه حجم زیاد این گونه ترانزیشن‌ها (در حدود هزار شکل) ،تعریف و تشریح یک به یک آنها را ناممکن ساخته است. دوم آنکه این ترانزیشن‌ها (علی‌رغم گونه‌گونی) کاربرد عام ندارند؛ حضور آنها ناچیز و وفورشان اندک است.

۵.۱) طبقه‌بندی

در نگاهی کلان، ترانزیشن‌های مهجور را می‌توان در سه دسته جای داد:

شکل‌های ویژه ترانزیشن‌های کلاسیک: بیش از صد نوع وایپ در این گروه جای می‌گیرد. برای نمونه، در «کلاک وایپ»[1] دایره ای (به شکل ساعت) در جهت عقربه‌ها (یا خلاف آن) می‌گردد و تصویر بعدی از دل آن زاده می‌شود. در «پینویل وایپ»[2] (پره‌های چرخ) در مرکز تصویر، چند شعاع نازک آشکار می‌شود. این شعاع‌ها، ضخیم و ضخیم‌تر می‌گردند و تصویر بعدی را آشکار می‌سازند.

ترانزیشن‌های سه بعدی: ترانزیشن‌های سه بعدی، عنوانی کلی است برای تمامی ترانزیشن‌هایی که سه بعد دارند. برای نمونه، در «کیوب اسپین»[3] مکعبی می‌گردد و سطحی تازه نمایان می‌شود (نمای دوم)؛ در «فلایپ اور»[4] تصویر، حول محوری می‌چرخد و نمای بعدی آشکار می‌شود.

ترانزیشن‌های ابداعی: در صحنه‌ای از «درها»[5] (استون، ۱۹۹۰) «جیم موریسون» (ول کیلمر) در حال تماشای تلویزیون است: برش به نمایی از او که رو به دوربین نشسته و کنترل را به دست دارد. «ول کیلمر» دکمه خاموش شدن تلویزیون را فشار می‌دهد. هم‌زمان با این کار، تصویر خود او کم‌رنگ می‌شود و به مجموعه‌ای از خطوط مجزای باریک بدل می‌گردد: برش به سیاهی. استون با این کار، جلوه خاموش شدن تلویزیون را ایجاد کرده است (گویی تصویر ول‌کیلمر نمای تلویزیونی است در هنگام خاموش شدن تلویزیون). چنین ترانزیشن‌هایی، نه از تغییر شکل ترانزیشن‌های سنتی به وجود آمده‌اند و نه در دسته ترانزیشن‌های سه بعدی جای دارند. اینها، حاصل آفرینش لحظه‌ای هستند: نقطه برخورد جرقه الهام و موقعیتی ویژه.

1. Clock Wipe
2. Pinwheel Wipe
3. Cube Spin
4. Flip over یا Turn over
5. Doors

۲. ه) چرا مهجور؟

چرا دیزالو و فید کارکرد عام یافته‌اند، اما چند صد ترانزیشن به حاشیه رانده شده و مهجور نام گرفته‌اند؟ کنکاشی عقلانی، ما را به سه پاسخ رهنمون می‌سازد:

تغییر شکل دادن (دفرمه ساختن): وایپ سنتی، حرکت تصویر دوم و بیرون راندن نمای نخست است. این حرکت، تصویر نخست و نمای دوم را دچار تغییر شکل نمی‌کند. همه چیز سالم و دست‌نخورده باقی می‌ماند. اما بسیاری از وایپ‌های مهجور و ترانزیشن‌های سه بعدی، تصویرها را دفرمه می‌سازند: خطوطی اریب و زیگزاگ، تصویر را قطعه قطعه می‌کند! در «کرتین»[1] تصویر از وسط شکافته می‌شود! چگونه می‌توان نسبت به چنین تغییرات محسوسی بی‌تفاوت بود؟

تصور کنید نماهای آیتم گزارشی مردمی با چنین ترانزیشن‌هایی به هم پیوند بخورند: چهره پیرمردی از وسط شکافته می‌شود و تصویر کودکی با خطوط زیگزاگ و پارازیت به نمای بعدی پیوند می‌خورد. این تغییرشکل (و دفرمه سازی) جز توهین به مصاحبه شونده رهاوردی ندارند.

خودنمایی، ماهیت فانتزی: ماندگاری ترانزیشن با ظرافت و ناپیدایی، رابطه مستقیم دارد. تصور کنید در نمایی از «کوهستان سرد» (مینگلا، ۲۰۰۳) تصویر «نیکول کیدمن» به شکل دایره‌ای (در جهت عقربه‌های ساعت) پدیدار شود و در پایان صحنه، به شکل توپی به بیرون کادر پرتاب گردد! آیا چنین ترانزیشن‌هایی به پایین آوردن کیفیت کار منجر نمی‌شود؟ این گونه ترانزیشن‌ها از بافت فیلم بیرون می‌زنند. حضور ترانزیشن سه بعدی که با سطح دو بعدی تصاویر همگون نیست جز برهم زدن تمرکز مخاطب رهاوردی ندارد.

کاربردهای موردی و محدود: در انیمیشن «میکی در تعطیلات کریسمس»[2] (کالاگان، ۲۰۰۴) باد، دانه‌های برف را به این سو و آن سو می‌برد. هماهنگ با حرکت دانه‌های برف، نمای بعدی آشکار می‌شود. این پیوند درخشان، شکلی پیچیده و غیرهندسی از وایپ به شمار می‌آید (حرکت دانه‌های برف، مابه‌ازای خط حاشیه وایپ است). اما این ترانزیشن نه در هوای آفتابی کارآیی دارد و نه حتی به کار روزهای بارانی می‌آید! در واقع، تعداد زیادی از ترانزیشن‌های مهجور، تنها در مواقع ویژه کارآمد هستند و چون مواقع ویژه نادرند، بسامد حضورشان ناچیز است.

در فیلم‌های سینمایی ،آثار مستند و برنامه‌های خبری، نگرشی عقلانی و رهیافتی کاربردی بر دکوپاژ و مونتاژ سایه افکنده است. نمی‌توان ترانزیشنی را بدون کاربرد روشن و توجیه مشخص به کار گرفت. از همین روی، چنین ترانزیشن‌هایی در چنان آثاری به کار نمی‌روند (جز در موارد استثنا). اما در حیطه‌هایی مانند «اینترمیشن»[3] (که در میان اهالی تلویزیون به اشتباه ولـه خوانده

1. Curtain
2. Mickey's Upon Twice a Christmas
3. Intermission

می‌شود) و تیتراژسازی حضوری فراگیر دارند. هدف از اینترمیشن و تیتراژ، ایجاد نوعی احساس کلی است. ترانزیشن‌های مهجور نیز (اگر پی‌درپی به کار روند) احساسی کلی ایجاد می‌کنند. در سریال، استوانه شدن تصویر و پرتاب شدن آن، نشانه بی‌سلیقگی است، اما در تیتراژ برنامه کودک به ایجاد احساسی فانتزی منجر می‌شود.

تیتراژ سریال «بیگ سیتی بیت»[1] نمونه مناسبی برای این بحث است: تصاویر بازیگران با ترانزیشنی سه بعدی، از درون آژیر ماشین پلیس بیرون می‌آید و پس از چندی مکث، به درون آژیر می‌رود. این ترانزیشن در هیچ کجای دیگر سریال به کار گرفته نمی‌شود چرا که حضور آن بی‌معنا و نابه‌جاست. اما در تیتراژ، حضوری کارآ و کاربردی دارد: این سریال، مجموعه‌ای پلیسی است و بیرون آمدن تصاویر از دل آژیر نشان می‌دهد که تمامی حوادث در اداره پلیس می‌گذرد و از دل آن بیرون می‌آید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Big City Beat

منابع فارسی:

۱. آرنهایم، رودلف (۱۳۶۱) **فیلم به عنوان هنر**. ترجمه فریدون معزی مقدم، تهران: امیرکبیر.

۲. استیونسن، رالف؛ دبری، ژان (۱۳۷۷) **هنر سینما**. ترجمه پرویز دوایی، تهران: امیرکبیر.

۳. بوردول، تامسون (۱۳۷۷) **هنر سینما**. ترجمه فتاح محمدی، تهران: مرکز.

۴. بورچ، نوئل (۱۳۶۵) **زمان و مکان در سینما**. ترجمه حسن سراج زاهدی، تهران: وزارت ارشاد اسلامی

۵. کنیگزبرگ، آیرا (۱۳۷۹) **فرهنگ کامل فیلم**. ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۶. کیسبی‌یر، الن (۱۳۸۳) **درک فیلم**. ترجمه بهمن طاهری، تهران: چشمه.

۷. هیوارد، سوزان (۱۳۸۱) **مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**. ترجمه فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم

منابع انگلیسی:

1. Balmuth, Bernard (1989) **Introduction to Film Editing.** Focal Press.

2. Fairservice, Don (2000) **Film Editing: History, Theory and Practice.** Manchester University Press.

3. Pudovkin (1974) **Film Technique and Film Acting.** Translated by Ivan Montagu. Vision Press.

4. Rosenblum, Karen (1979) **When the Shooting Stops, the Cutting Begins.** Da Capo Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی