فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه/ دوره چهارم/ شماره ٤ / پیاپی ١٤/ زمستان ١٤٠٠/ ١٩٥_١٦٧
Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in Communication & Media, Winter 2022, 167_195

تدوین تشبیهی و برخی از نمونه‌های مؤثّر آن در سینمای ایران

مریم بهفر[1]، مه‌دخت پورخالقی چترودی[2]، احمد ضابطی جهرمی[3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۳

چکیده

درک مفاهیم ضمنی و کشف ظرایف تدوین فیلم که کمتر به آن پرداخته شده است، هدف اصلی این پژوهش است. از این رو با انتقال یکی از پرکاربردترین عناصر بلاغی (تشبیه) به مطالعات سینمایی به روشن‌سازی چگونگی عمل‌کرد تدوین تشبیهی در فیلم‌های سینمای ایران پرداخته‌ایم. این پژوهش کاربردی با روش توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و منابع صوتی- بصری(فیلم‌ها) انجام گرفته است. نمونه‌گیری به شیوهٔ هدف‌مند انجام شده و چارچوب نظری بر نظریّهٔ فرمالیستی آیزنشتاین استوار است. در این پژوهش نخست با بیان تشبیه و تفاوت‌های آن با استعاره و جناس، الگوی دقیقی از آن برای بررسی در سینما ارائه و سپس به صورت عینی و عملی نمونه‌هایی از تدوین تشبیهی در سینمای ایران با در نظر داشتن سیر تاریخی و موضوعی بیان شده است. نتایج پژوهش نشان داد نحوهٔ ترکیب نماها به شیوهٔ تشبیهی تا حدّ زیادی بر کیفیّت زیبایی‌شناسی فیلم‌ها افزوده است. مضامین مختلفی چون تلاش برای بقا، بازیچه بودن قشر ضعیف جامعه، حرص و طمع حیوانی انسان، دید استثمارگرانه به زن، روابط پوشالی و دروغین میان انسان‌ها و... از طریق این تمهید فرمال در فیلم‌ها خلق شده است. کاربرد بیشتر قطع ساده در مقایسه با ترفندهایی چون دیزالو و فید و انتخاب مشبه‌به‌هایی که جزوی از بافت و زمینهٔ داستان بوده، بیان واقع‌گرایانه و ساده‌تری از فرم تدوین تشبیهی را شکل داده است. در نظر داشتن روند تاریخی با نمونه‌هایی از دههٔ ۴۰ تا ۸۰ نیز به خوبی آشکار کرد با گذشت زمان پیچیدگی و ظرافت بیش‌تری در عرصهٔ کاربرد تدوین تشبیهی رخ داده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی

بلاغت، تدوین تشبیهی، سینمای ایران، فرمالیسم، مونتاژ.

۱ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. maryam.behfar@mail.um.ac.ir
۲ . استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) dandelion@um.ac.ir
3 . استاد گروه تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.
ahmad.z.jahromi@gmail.com

مقدمه

بیش از صد و بیست سال پیش و در تاریخی تقریباً برابر با ظهور سینما، تدوین به عنوان عاملی اساسی برای روایت و داستان‌گویی در هنر سینما جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. ادوین اس پورتر[1](۱۹۴۱-۱۸۷۰) و دیوید وارک گریفیث[2] (۱۹۴۸-۱۸۷۵)، بنیان‌گذاران تدوین فیلم، نخستین نمونه‌های استفادهٔ مؤثّر از این فن آمیخته به هنر را به دنیا نشان دادند. پس از آن لف کولشوف[3](۱۹۷۰-۱۸۹۹)، سرگئی میخایلوویچ آیزنشتاین[4](۱۹۴۹-۱۸۹۸)، وسولود پودوفکین[5](۱۹۵۳-۱۸۹۳) و دیگر چهره‌های شاخص سینمای شوروی هر کدام به نحوی با تأکید بر نقش خلّاقانه و هویّت‌ساز تدوین از اهمّیّت نحوهٔ سامان‌دهی فرمال وقایع در ایجاد تأثیری ذهنی سخن گفتند و بر اساس نظریّاتشان فیلم ساختند. از آن زمان تا کنون تغییرات تکنولوژیک و اتّفاقات مختلف زیادی در این عرصه رخ داده است و چیزی که در گذر این سال‌ها نه تنها ثابت و پابرجا مانده، بلکه بر اهمّیّت آن نیز افزوده شده است، نقش مؤثّر و خلّاقانهٔ فرآیند تدوین فیلم است.

افزوده شدن بر اهمّیّت تدوین و درک نقش گستردهٔ آن اگرچه جایگاه تدوین را نسبت به گذشته تا حدّی ارتقا داده است، هنوز هم در قیاس با سایر جنبه‌های سبک‌شناختی و فرمال سینما، کم‌تر به آن توجّه می‌شود. بخش اعظمی از این کم‌توجّهی ناشی از ماهیّت تدوین و پنهان بودنش در ساختار آثار سینمایی است که غالباً آن را از نظر دور نگه داشته است. در ایران نیز تحقیقات معطوف به تدوین و خصوصاً بررسی آن در فیلم‌های سینمایی ایران از جهات فنّی و زیبایی‌شناختی تا حد بسیار زیادی مغفول مانده است.

در این مقالهٔ کاربردی که اوّلین پژوهش دربارهٔ تدوین تشبیهی و واکاوی نمونه‌هایی از آن در سینمای ایران است، نشان داده‌ایم که هنرنمایی سینماگران با تدوین و توجّه به انواع شیوه‌های آن در تجزیه و تحلیل اثر سینمایی به اندازهٔ

1 . Edwin S. Porter

2 . D. W. Griffith

3 . Lev Vladimirovich Kuleshov

4 . Sergei Mikhailovich Eisenstein

5 . Vsevolod Illarionovich Pudovkin

سایر عوامل و حتّی بیشتر از آن‌ها، ظرایف اثر و جهان‌بینی سینماگر را آشکار می‌کند. برای رسیدن به این نتایج، نخست تدوین تشبیهی به عنوان یکی از پرکاربردترین عناصر زیبایی‌شناسی تدوین فیلم، تعریف و مطالبی به مدد زمینهٔ ادبی دربارهٔ تفاوت‌های آن با استعاره و جناس به دست داده شده است. پس از آن نمونه‌های مؤثّری از آن در میان فیلم‌های ایرانی بیان شده تا نقش ارزشمند تکنیک‌های تدوینی و لزوم توجّه به آن‌ها در درک و تفسیر آثار سینمای ایران بیش از پیش آشکار شود.

پیشینهٔ پژوهش

همان‌طور که در مقدّمه بیان شد، تحقیقات مربوط به حوزهٔ تدوین فیلم، در خارج و داخل کشور کمتر از سایر عناصر بیان سینمایی موضوع بحث و تجزیه و تحلیل بوده است. برای بیان پیشینهٔ این تحقیق نخست باید از آثار نظری فرمالیست‌های روس در بخش تدوین سینمایی یاد کرد. بارزترین نمونه در میان پیشگامان سینمای شوروی، تحقیقات ارزشمند سرگئی آیزنشتاین است که در فیلم‌هایش در ابعاد عملی به راستی‌آزمایی گذاشته شدند و از کیفیّت اجرایی نیز برخوردار گشتند. دو کتاب **شکل فیلم**[1] و **مفهوم فیلم**[2] آیزنشتاین مهم‌ترین آبشخور و منبع اصلی این تحقیق به شمار می‌روند.

علاوه بر این برخی از کتاب‌هایی که در آن به وجوه زیبایی‌شناختی تدوین و نقش آن در معناسازی و خلق عواطف توجّه شده است، در ردهٔ بعدی قرار می‌گیرند؛ مانند کتاب **تکنیک تدوین فیلم**[3] از کارل رایز[4] و گوین میلار[5] و کتاب **تدوین فیلم و ویدیو**[6] از راجر کریتندن[7].

در ایران تحقیقات احمد ضابطی جهرمی در باب زیبایی‌شناسی تدوین فیلم در

1 . Film Form: Essays in Film Theory
2 . The Film Sense
3 . The Technique of Film Editing
4 . Karel Reisz
5 . Gavin Millar
6 . Film and Video Editing
7 . Roger Crittenden

دوران صامت و همچنین کتاب‌های زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریّه‌های تدوین فیلم، تکنیک‌های تدوین: تدوین تداومی و تدوین غیر تداومی و سایر آثار ایشان، سنگ بنای پژوهش‌های تدوین فیلم در ایران است و بیشتر آثار تدوینی که در ایران نوشته شده، از آثار ایشان بهره برده‌اند.

کتاب مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیّات و سینما) اثر حسن حسینی، که در آن علاوه بر مثال‌های سینمای جهان، نمونه‌هایی از هنرنمایی سینماگران ایرانی نیز بیان شده است، نمونه‌ای قابل ذکر و بدیع در این زمینه به شمار می‌رود.

به این ترتیب اگرچه در برخی از بحث‌هایی که در جراید و به صورت پراکنده منتشر شده، اشاراتی به زیبایی‌شناسی تدوین و یا نمونه‌هایی از آن در سینمای ایران می‌شود، اثری که به شیوهٔ متمرکز به این مباحث بپردازد، در میان منابع یافت نشد.

مبانی نظری پژوهش

این پژوهش با رویکردی منطبق با مکتب فرمالیست‌های روسی و نظریّات افراد شاخص وابسته به این مکتب، به بررسی و تحلیل تدوین تشبیهی در آثار سینمایی پرداخته است. فرمالیست‌ها که بوریس آیخنبام[1] (۱۹۵۹-۱۸۸۶)، ویکتور شکلوفسکی[2] (۱۹۸۴-۱۸۹۳)و یوری تینیانوف[3] (۱۹۴۳-۱۸۹۴) معروف‌ترین چهره‌های آن به شمار می‌روند، در تحلیل آثار هنری، ضمن تأکید بر ویژگی‌های درون متنی اثر در صدد فهم «هنجارهای زیبایی‌شناختی حاکم بر اثر و نه ویژگی‌های اجتماعی و انگیزه‌های روانی صاحب اثر» (Erlich,1980: 191)بودند. آنها با ایجاد سه اصطلاح کارآمد برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی و دشوارسازی به تبیین ادبیّت آثار ادبی پرداختند. تلاش محقّقان فرمالیست برای انتقال دست‌آوردهای خود از عرصهٔ شناخته شده و جا افتادهٔ ادبیّات به حیطهٔ نوپدید سینما حفظ و گسترش مفاهیم کلیدی این نوع نقد را در پی داشت و این رویکرد را به رویکردی بی‌بدیل، علمی و تخصّصی

1 . Boris Eikhenbaum

2 . Viktor Shklovsky

3 . Yuri Tynianov

برای تحلیل جنبه‌های مختلف آثار سینمایی تبدیل کرد. در این پژوهش نیز با استفاده از نظریّات فرمالیستی که مهم‌ترین آن‌ها در حوزهٔ زیبایی‌شناسی تدوین فیلم، دیدگاه نظریّه‌پرداز مطرح جنبش مونتاژ شوروی، سرگئی آیزنشتاین است، به اهمّیّت تدوین تشبیهی در باب معنی‌سازی و انتقال عواطف پرداخته شده است.

تدوین فیلم

در تعریف تدوین با اصطلاحات و واژگان زیادی روبه‌رو هستیم. ضمن در نظر داشتن تفاوت معانی مونتاژ[1] و تدوین در معنای عام، درست‌ترین تعریف از تدوین، تعریفی است که هر سه جنبهٔ فن، مهارت و هنر تدوین در آن گنجانده شده باشد. با این اوصاف می‌توان گفت: «تدوین هنر پیوند قطعات تصویر و صدای فیلم برای خلق یک کلّ معنادار، بر اساس طرحی داستانی و یا اندیشه‌ای معیّن با دادن وحدت و انسجام به آن‌ها، یکی از بدیهی‌ترین و در عین حال از مهم‌ترین روش‌های بیانی سینماست» (ضابطی جهرمی،۱۳۸۹: ۱).

دو نوع رایج تدوین بر اساس میزان رعایت تداوم یا عدم رعایت آن به ترتیب تدوین تداومی[2] و تدوین غیر تداومی[3] خوانده می‌شود. در تدوین تداومی همان‌طور که از نام آن پیداست نمای دوم به نحو غیرقابل انکاری از نظر موضوع تابع نمای قبل از خود است. در این تدوین داستان‌گویی و روایت از طریق برش‌های نرم و یک‌دست انجام می‌گیرد و «روایتی یکپارچه و منسجم از نظر مکانی و زمانی ارائه می‌شود» .(Hayward,2001:74)

در نوع دیگری از تدوین که غیرتداومی خوانده می‌شود، خود تدوین ماهیّتی مستقل و معنابخش پیدا می‌کند و نتیجهٔ نماهای تدوین‌شده چیزی بیش از مجموع دو نماست. وقتی از دو نما و برخورد میان آنها و اهمّیّت خلق معنا در شاخهٔ تدوین غیر تداومی صحبت می‌شود، نام پرآوازه‌ترین روش تدوین غیر

---

۱ . وقتی از مونتاژ صحبت می‌شود، دو نوع مونتاژ در نظر می‌آید: نوع اول مونتاژ هالیوودی است. این نوع از مونتاژ شامل فصلی است با روند فشردهٔ روایت. نوع دوم، مونتاژ روسی است که به مکتب مونتاژ شوروی و تلاش‌های نظریّه‌پردازان این مکتب اشاره دارد که در این پژوهش نیز از آن استفاده شده است. (See:Hayward,2001:94-97)

2 . Continuity Editing

3 . Discontinuity Editing

تداومی و یکی از مهم‌ترین نظریّات سینمایی به ذهن متبادر می‌شود و چون اساس این پژوهش بر تدوین تشبیهی[1] به عنوان یکی از روش‌های تدوینی حاصل از نوآوری‌های مکتب مونتاژ استوار است، در ادامهٔ بحث به توضیح مکتب مونتاژ و چهرهٔ شاخص این نظریّه، سرگئی آیزنشتاین، می‌پردازیم.

مکتب مونتاژ شوروی

پیدایش مکتب مونتاژ شوروی در دهه‌های اوّل و دوم قرن بیستم، این دوره را به یکی از مهم‌ترین دوره‌ها در تاریخ سینما تبدیل کرد. در این دوره و با تلاش نظریّه‌پردازان و سینماگران این مکتب، مونتاژ به مثابهٔ رکن بنیادین سینما و عاملی مهم در فرآیند خلق آثار سینمایی در نظر گرفته شد. تغییرات فضایی، مکانی و زمانی که به واسطهٔ مونتاژ در عالم سینما ممکن شده بود، علاوه بر این که سینما را از هنرهایی چون تئاتر و نقّاشی مستقل ساخت و استقلال سینما را تثبیت کرد، مسیری جدید برای برانگیختن عواطف و احساسات مخاطب در اختیار سینماگران قرار داد.

استفاده از تدوین و فرآیند پیدایش و ظهور آن به خودی خود یک انقلاب بزرگ در عرصهٔ سینما به شمار می‌رود، امّا فیلم‌سازان اوّلیّهٔ شوروی، با ایجاد و به کارگیری روش‌های غیرتداومی، تدوین را به سطحی خلّاقانه و روان‌شناختی ارتقا دادند. این امر در ابتدا با هنر و خلّاقیّت ولادیمیرو‌ویچ کولشوف[2] و جلوهٔ معروف او[3] شکل گرفت که بر قدرت بدون چون و چرای تدوین در خلق معنا و رابطه‌سازی استوار بود. پس از آن از طریق نظریّات شاگرد او، پودوفکین، مبنی بر خلق انسجام و داستان‌گویی یکپارچه و عبارت معروف «اساس هنر فیلم تدوین است[4]»(xiii:۱۹۵۴,pudovkin) مسیر رو به رشدی را در پیش گرفت و سپس در نظریّه‌های مونتاژ آیزنشتاین به نهایت کمال خود رسید.

---

1 . Similarity Montage

2 . Lev Vladimirovich Kuleshov

۳ . جلوهٔ کولشوف(Kuleshov Effect): کولشوف نمای ثابتی از چهرهٔ یک بازیگر روسی را پس از نمایش سه تصویر (یک بشقاب سوپ، زنی مرده در تابوت و یک کودک) قرار داد. مخاطبان معتقد بودند که حالت صورت بازیگر در هر بار تغییر کرده و احساسات متفاوتی را انتقال داده است.(see: Pudovkin,1954:140)

4 . The Foundation of Film Art Is Editing

سرگئی آیزنشتاین

سرگئی آیزنشتاین یک شخصیّت منحصر به فرد و چند وجهی در تاریخ سینماست. در آثار او فیلم‌سازی و نظریّه‌پردازی هم‌گام با هم به پیش می‌روند. دربارهٔ وجوه مختلف نظریّات آیزنشتاین، کتاب و مقالات متعدّدی در کشورهای مختلف نوشته شده است، امّا به نظر می‌رسد آنچه بیش از هر چیز در توصیف احوال او باید در نظر گرفته شود، استعداد و نبوغ چشم‌گیر او در زمینهٔ فراگیری علوم مختلف و ترکیب این علوم برای خلق نظرگاه‌های جدید است.

در نظر آیزنشتاین مونتاژ یک اصل خلّاقهٔ عمومی است که در سایر هنرها همچون نمایش، نقّاشی سنّتی و خصوصاً ادبیّات نیز وجود دارد و می‌توان در سراسر آثارش به صورت ویژه نشانه‌هایی از تأثیرپذیری و یا به تعبیر بهتر استفادهٔ آگاهانه از آثار نظم و نثر یافت. در سال ۱۹۲۳ اوّلین مقالهٔ آیزنشتاین به نام «مونتاژ جاذبه»[1]منتشر شد. او معتقد است ظرفیّت بیانی سینما محدود به خطّ داستانی فیلم نیست، بلکه توانایی سینماگر در دست‌کاری احساسات بیننده باید در مرکز توجّه اثر هنری قرار بگیرد. در این نوع از تدوین، ترکیب تصاویر و «زنجیره‌های کامل ارتباطی پدیده‌ای خاص را در ذهن مخاطبان به وجود می‌آورد»(Eisenstein,1988: 41).

ایدهٔ اصلی آیزنشتاین دربارهٔ کارکرد مونتاژ در اصل از شیوهٔ خطنویسی ژاپنی یا ایدئوگرام گرفته شده است. او در فصلی[2] از کتاب شکل فیلم[3] ضمن پرداختن به اهمّیّت این نوع خط با بیان نمونه‌هایی از خطّ ایدئوگرام، آن را با کارکرد تدوین سینمایی مقایسه می‌کند: «برای مثال تصویر آب و تصویر چشم مفهوم گریه را ایجاد می‌کند(...) این همان کاری است که ما دقیقاً در سینما انجام می‌دهیم. تصاویر نمایشی مجرّد و مستقل از معنی با تنظیمی هوشمندانه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند» (Eisenstein, 1977: 30)

نمونهٔ تکمیل شدهٔ ایدئوگرام، شعر هایکو(شعر کوتاه ژاپنی) است که می‌توان آن را مجموعه‌ای از ایدئوگرام‌هایی دانست که از کنار هم قرار دادن ادراکات کوچکی

1 . Montage of Attractions

2 . The Cinematographic Principle and the Ideogram

3 . Film Form

تشکیل شده است که حاصل جمع نهایی آن‌ها در ضمیر مخاطب صورت می‌بندد. هایکو که در سه بند مختصر نوشته می‌شود، به دلیل استفاده از ایجاز و تصاویر پی‌درپی آن، برای آیزنشتاین در خلق روش‌های مونتاژی‌اش کاربرد بسیاری داشته است. دادلی اندرو[1]، نظریّه‌پرداز فیلم، معتقد است: «مطالعات آیزنشتاین در شعر هایکو، آشکارا او را به شناخت تدوین در سینما هدایت کرد»(Andrew,1976: 51).

آیزنشتاین در موارد دیگری چون نقد، تفسیر، توضیح و تدریس[2] نیز از داستان و شعر استفاده می‌کند. در مقام نقد و تفسیر می‌توان به مقایسهٔ ابداعات تدوینی گریفیث با روش‌های داستان‌نویسی چارلز دیکنز اشاره کرد. جایی که آیزنشتاین رد پای مونتاژ موازی[3] را که ابداع آن در سینما به گریفیث نسبت داده می‌شود، در داستان الیور تویست چارلز دیکنز[4] می‌یابد و از قول گریفیث سینما را «داستانی تصویری می‌داند که در عمل و به کارگیری روش‌های بیانی تفاوت چندانی با ادبیّات ندارد» (Eisenstein,1977: 200).

علاوه بر توجّه به آثار نویسندگان باید از علاقه‌مندی ویژهٔ آیزنشتاین به پوشکین[5] و مایاکوفسکی[6] دو تن از شاخص‌ترین شاعران روسیه نیز یاد کرد. تأثیرپذیری او از این شاعران تا حدّی است که به زعم برخی «دریافت و فهم نظریّات مونتاژ آیزنشتاین بدون توجّه به آثار مایاکوفسکی غیر ممکن است» (Bordwell,1972:15).

این موارد در کنار استفادهٔ مکرّر آیزنشتاین از شگردهای مختلف ادبی مانند حذف، تکرار، ترجیع، تضاد و تشابه که در تمامی آثار او دیده می‌شوند، برخی از

---

1 . Dudley Andrew

۲ . بهره جستن آیزنشتاین از ادبیّات در مقام توضیح، طیف وسیع و متنوّعی از نویسندگان و شاعران را در بر می‌گیرد که شاید یکی از بهترین نمونه‌های آن توضیحات دقیقی است که در آن خاصیّت القایی و برانگیزانندهٔ هنر پیوند در سینما با استفاده از یکی از داستان‌های گی دوموپاسان بیان شده است. (See: Eisenstein, 1957:20-21). همچنین به طور ویژه او موارد مهمّی چون میزانسن، میزان‌شات، نمابندی و .. را با استفاده از متن آثار ادبی مانند جنایت و مکافات داستایوسکی برای دانشجویانش شرح می‌دهد.(See:Nishny,1979:21-160)

3 . Parallel Editing

4 . Charles Dickens (18121870-)

5 . Alexander Pushkin

6 . Vladimir Mayakovsky

نمونه‌هایی است که به صورت مستقیم از ادبیّات وارد تئوری مونتاژ آیزنشتاین شده و پایه و اساس برخی از روش‌های تدوینی او را شکل داده است. یکی از پردامنه‌ترین و کاربردی‌ترین نظریّاتی که بر اساس دانش ادبی آیزنشتاین به سینما و تفاسیر تدوینی او راه یافته، نظریّهٔ تدوین تشبیهی است.

تدوین تشبیهی

تشبیه یکی از ارکان شاخهٔ بیان در بلاغت ادبی و در واقع اوّلین و مقدّماتی‌ترین سطح بیانی است که زیربنای استعاره، کنایه و برخی دیگر از عناصر بلاغی را تشکیل می‌دهد. اگر تعریف ساده و مشخّص ایجاد همانندی میان دو چیز مختلف بر مبنای وجوه یکسان (صفت، خلق و خو، کنش، رنگ، حالت، موقعیّت و...) را برای تشبیه بپذیریم، برای برگرداندن آن به سینما و البتّه به عرصهٔ تدوین سینمایی با پدیدهٔ پیچیده‌ای سروکار نداریم. زمانی که نمای A در کنار (یا به نوع مشخّصی در ارتباط با) نمای B قرار می‌گیرد و دو نما در وجهی از وجوه گفته شده دارای شباهت باشند و مفهومی ضمنی و ایدئولوژیک از طریق این گزینش منتقل شود، حاصل آن تدوین تشبیهی خواهد بود.

در این مصراع «**دوش چون طاووس می‌نازیدم اندر باغ وصل**» شاعر خود(A) (مشبه) را در نازیدن و خرامیدن، شبیه طاووس(B) (مشبه‌به) دانسته است. اگر **( ) را که در ریاضی علامتی برای مفهوم شباهت است، در نظر داشته باشیم، چنین رابطه‌ای در یک تشبیه همواره برقرار است:**

$$A \equiv B$$

یکی از نمونه‌های سینمایی این تشبیه در فیلم «اکتبر»[1] آیزنشتاین دیده می‌شود، جایی که کرنسکی[2]، نخست وزیر روسیه، در راه‌رفتن، جلوه‌گری و تکبّر

1 . October: Ten Days That Shook the World

2 . Alexander Kerensky

همانند طاووسی مکانیکی به نمایش درآمده است. برش‌های مستقیم و مکرّر آیزنشتاین از چهره، نوع ایستادن و حرکات کرنسکی به نماهایی از طاووس و باز کردن پرهایش یک نمونهٔ کلاسیک از تدوین تشبیهی است. (*جهت تمامی تصاویر در این پژوهش از چپ به راست است).

تصویر ۱. تدوین تشبیهی در فیلم اکتبر

از نظر تاریخی و بررسی پیشینه، کاربرد نخستین نمونه از تدوین تشبیهی به آثار گریفیث بازمی‌گردد. در یکی از فیلم‌های گریفیث با نام «وجدان انتقام‌جو»[1] یک نمونهٔ اوّلیّه از تدوین تشبیهی دیده می‌شود. در صحنه‌ای از این فیلم که آن را نخستین فیلم بلند ترسناک امریکایی می‌خوانند، انگیزهٔ کشتن با الهام از طبیعت و مقایسهٔ قاتل با عنکبوتی که طعمهٔ خود را به دام می‌اندازد، تقویّت شده است. این مقایسه برای تفهیم بهتر ابتدا از طریق میان‌نویس[2] به مخاطب اطّلاع داده می‌شود، سپس تصاویر مرد جوانی که در پی انجام قتلی است با عنکبوت و مورچه‌ها به تناوب نمایش داده می‌شود.

تصویر ۲. تدوین تشبیهی در فیلم وجدان انتقام‌جو

به این ترتیب اگرچه فضل تقدّم در ابداع و کاربرد تکنیک‌های تدوینی با دیوید وارک گریفیث، پدر سینمای امریکاست، باید تقدّم فضل را از آن آیزنشتاین و نظریّات دقیق او بدانیم. تدوین تشبیهی نیز به صورت ویژه و به لحاظ نظری، ذیل

1 . The Avenging Conscience (1914)

۲ . میان‌نویس/ میان‌نوشته (Intertitles): در سینمای صامت نوشته‌هایی بین پلان‌ها (نماها) قرار می‌گرفت که توضیحات تکمیلی یا برخی از گفت و گوهای مهم را از این طریق در اختیار مخاطب می‌گذاشت. در میان‌نویس فیلم «وجدان انتقام‌جو» این عبارت به عنوان توضیح تدوین تشبیهی نوشته شده است: Nature One Long System Of Murder.

توضیحات نظریّهٔ مونتاژ جاذبهٔ آیزنشتاین قرار می‌گیرد.

تدوین تشبیهی از منظر فرمالیستی

اگر از نظرگاه فرمالیستی که این تحقیق نیز به لحاظ ماهیّت و روش در ذیل آن قرار می‌گیرد، به موضوع تدوین تشبیهی نگاه کنیم، می‌توانیم از اصطلاح فرمالیستی و دقیق «جادوی مجاورت» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۷: ۱۶) برای روشن شدن بحث استفاده کنیم. این عبارت پرکاربرد در عرصهٔ مطالعات فرمالیستی که بسیاری از مفاهیم پر دامنهٔ این مکتب را در دو کلمه بیان کرده، به این معنی است که میان دو کلمه‌ای که در کنار هم قرار گرفته‌اند، نوعی نیروی پنهان برقرار می‌شود که به رغم اختلافات ممکن، آن دو را به یکدیگر نزدیک می‌کند.

فرمالیسم در سینما به همین صورت از این اندیشه متأثّر است. این نیرو و قدرت پنهان مجاورت در آثار و نوشته‌های آیزنشتاین به همین صورت دیده می‌شود و او نیز برای بررسی و توضیح قدرت تدوین معتقد است: «هر دو قطعه فیلم که به هم چسبانده شود، به ناچار برای آفریدن یک مفهوم جدید با هم ترکیب خواهد شد و کیفیّت جدیدی از آن مجاورت[1] به وجود خواهد آمد» (Eisenstein, 1957: 4). کیفیّت جدید ناشی از مجاورت یا جادوی حاصل از مجاورت، همان اندیشه، ایده و احساسی است که در نتیجهٔ نوع کنارهم‌گذاری، تنظیم ترتیب و توالی و فرم بیان در ذهن و ضمیر مخاطب منعکس می‌شود و این نکتهٔ اساسی و مهمّی در درک نظریّات فرمالیستی ادبیّات و سینما، خاصّه در تدوین آیزنشتاینی است.

تفاوت تشبیه با استعاره و جناس در تدوین

نکتهٔ مهم در خصوص تدوین تشبیهی توجّه به این مسأله است که در سینما امکانی برای نمایش وجه‌شبه و ادات‌تشبیه فراهم نیست، از این منظر چیزی شبیه به تشبیه بلیغ در تدوین سینمایی شکل می‌گیرد و البتّه چنین فرمی وحدت و عینیّت میان طرفین را به صورت مضاعفی نمایش می‌دهد. در واقع درک این وجه‌شبه غایب و کشف دلیل شباهت، همان چیزی است که سینماگر قصد ارائهٔ آن را داشته است. مسألهٔ عدم وجود ادات تشبیه، تمیز میان این دو شگرد را در سینما با دشواری بیش‌تری نسبت به همتای ادبی خویش همراه می‌کند و همین

1 . Juxtaposition

مسأله باعث شده در متون مختلف، نمونه‌های تدوین تشبیهی به صورت کلّی زیر چتر تدوین استعاری[1] قرار بگیرد و از تفاوت‌های میان آنها غفلت شود.

فرق آشکار میان تشبیه و استعاره در ذکر نشدن مشبه در استعاره است[2]. این تفاوت در سینما نیز به همین صورت یافتنی است. در تمامی مثال‌های تدوین تشبیهی، طرفین تشبیه حضور دارند، ولی در استعاره به دلیل ادّعای یکسانی و نه فقط همانندی، حضور مشبه‌به و شباهتی که در بافت متن از پیش برای درک استعاره ارائه شده، کافی است.

بررسی نمونه‌های زیادی از فیلم‌های سینمایی با قصد کاوش تفاوت‌های میان تشبیه و استعاره در عرصهٔ تدوین (نه سایر عناصر سینمایی[3]) تا حدّ زیادی مشخّص کرد که تنها دو نوع استعارهٔ سینمایی می‌تواند در فیلم‌ها امکان بروز داشته باشد: در نوع اوّل در قسمتی از فیلم مشبه و مشبه‌به در کنار هم قرار می‌گیرند و به این صورت ابتدا نسبت تشبیهی میان طرفین برقرار می‌شود، سپس در قسمت‌های بعدی تنها مشبه‌به مشاهده می‌شود و دنبالهٔ ماجرا به این صورت پی‌گرفته می‌شود. نمونهٔ جالب این نوع از استعاره در بازی‌های درخشان تدوینی فیلم «اکتبر» و در ادامهٔ توصیف وضعیّت کرنسکی دیده می‌شود. در ابتدا نماهای کرنسکی و مجسمهٔ ناپلئون که در ژست، نحوهٔ قاب‌بندی و زاویهٔ دوربین دارای اشتراکات بصری فراوانی هستند، در کنار هم قرار می‌گیرند و پس از کسب اطمینان سینماگر از تفهیم شباهت میان ناپلئون و کرنسکی، او برای بیان سقوط کرنسکی دیگر احتیاجی به نمایش خود کرنسکی ندارد و بسنده کردن به نمایش مجسمهٔ شکسته و تکه شدهٔ ناپلئون به عنوان جایگزین او، برای بیان مفهوم مغلوب شدن کرنسکی، کافی است. ضمن آن‌که انتقال مطلب با پیچیدگی و لذّت بیش‌تری نیز همراه شده است.

---

1 . Metaphorical Montage

۲ . برای اطّلاع بیشتر از تفاوت تشبیه با استعاره و جناس (ر.ک: جرجانی،۱۴۱۲: ۷ و ۳۲۰).

۳ . در این پژوهش تمرکز بر روی تدوین است، در حالی که هر یک از مواردی که در این پژوهش از آنها نام برده می‌شود از جمله تشبیه و استعاره از طریقی غیر از تدوین و پیوند نماها نیز قابل شکل‌گیری هستند. برای مثال تشبیه می‌تواند از طریق میزانسن و در یک نمای واحد نیز نقش بیان‌گرانهٔ خود را ایفا کند که در آن صورت مشبه و مشبه‌به در یک نما حضور می‌یابند.

تصویر ۳. تدوین تشبیهی در فیلم اکتبر

همان‌طور که در تصاویر مشاهده می‌شود، ابتدا الگوی تشبیهی برقرار شده است و سپس **A** از این الگو کنار گذاشته شده و **B** برای بیان یکسان بودنش با **A** وضعیّت جدیدی به خود گرفته و به تنهایی به کار رفته است:**(A=B)**.

تصویر۴. استعاره در فیلم اکتبر

نوع دوم استعاره در تدوین سینمایی پیچیدگی بیش‌تری دارد و در آن بدون این‌که نخست مشبه و مشبه‌به در نماهایی کنارهم قرار بگیرند، شباهت میان مشبه و مشبه‌به از خطّ داستانی، بافت و سیاق متن و تداعی‌های بصری دریافت می‌شود. بهترین مثال از این نوع استعاره یکی از نخستین نمونه‌های آن است که در سینمای گریفیث رخ داده است. بلا بالاش،[1] نظریّه‌پرداز فیلم، در فصل دهم از کتاب پرآوازه‌اش، **تئوری‌های فیلم**[2]، ضمن توضیح یکی از فیلم‌های گریفیث که نامی از آن نمی‌برد، نحوهٔ نمایش ماشین‌های بزرگ چاپ و خروج روزنامه‌ها در کنار تصاویری از چهرهٔ هراسان زن را در آن فیلم، نمونه‌ای از تدوینی استعاری برمی‌شمرد و معتقد است: گریفیث به این طریق «نشان داد که چگونه مطبوعات زرد می‌توانند حسن شهرت زن را از بین ببرند» .(Balazs, 1952: 125)

مسألهٔ مهمّ دیگری که در تعریف و پی‌گیری تدوین تشبیهی ممکن است مشکلاتی را ایجاد کند، تمیز تشبیه از جناس است. در ادبیّات امکان خلط میان این دو مبحث به هیچ عنوان موضوعیّتی ندارد، امّا در سینما مرز باریکی میان

1 . Bela Balazs (18841949-)

2 . Theory Of The Film

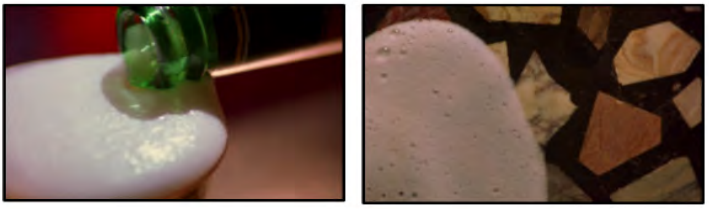
شـگردهای سـینمایی وجـود دارد کـه رجـوع بـه تعاریـف ادبـی درایـن بـاره کمک‌کننـده خواهـد بـود. جنـاس یـا امـری کـه در سـینما از آن بـا عنـوان مـچ گرافیکـی/ مـچ کات[1] یـاد می‌شـود، ممکـن اسـت در مـواردی بـا تشـبیه اشـتباه گرفتـه شـود. در تفـاوت میـان ایـن دو بایـد بـه شـرطی کـه در ابتـدای تعریـف تدویـن تشـبیهی مبنـی بـر انتقـال مفاهیـم ضمنـی و نقـش معناسـازی ایـن نـوع از تدویـن بیـان شـد، توجّـه کـرد. در تدوین تشـبیهی دو نمـا می‌تواننـد عـلاوه بـر صفـات باطنـی از ظاهـری یکسـان برخـوردار باشـند، امّـا ظاهـر یکسـان شـرط تحقّـق آن نیسـت. در حالـی کـه «وقتـی بـه مقولـهٔ هم‌شـکلی، هم‌سـانی و تجانـس رنگـی و حرکتـی؛ یعنـی تشـابه بصـری در ترکیب‌بنـدی دو نمـا می‌پردازیـم، در حیطـهٔ تدویـن گرافیکـی قـرار داریم»(ضابطـی جهرمـی، ۱۳۹۵: ۱۱۶-۱۱۵).

در یـک مـچ گرافیکـی یـا تدویـن مبتنـی بـر جنـاس و ایـن قسـم بازی‌هـای بصـری، هماننـد مبحـث جنـاس در ادبیّـات دو نمـا فقـط و حتمـاً از منظـر ظاهـر شـبیه یکدیگـر هسـتند. در مصـراع «در **کف** بحر **کفـت** غرقـه شـود هفـت بحـر» شـاعر از شـباهت ظاهـری و لفظـی میـان دو کـف یکـی در معنـای کـف روی سـطح دریـا و دیگـری در معنـای دسـت اسـتفاده کـرده اسـت تـا بخشـندگی ممـدوح را بـا زیبایـی و اغـراق بیش‌تـری منتقـل کنـد. در جنـاس سـینمایی نیـز سـینماگر بـا بهره‌گیـری از شـباهت ظاهـری میـان دو نمـا ضمـن خلـق زیبایـی بصـری، اغلـب از آن بـرای انتقـال و تغییـر زمـان و مـکان فیلـم بهـره می‌گیـرد. نـگاه کنیـد بـه قطـع نمـای کـف گاز نوشـیدنی در فیلـم «محاصـره شـدهٔ»[2] برتولوچـی[3] بـه کـف مـواد شـوینده در روی زمیـن. در این‌جـا سـینماگر نمی‌خواسـته شـباهت میـان کـف نوشـیدنی و کـف مـواد شـوینده را بـه مخاطـب گوشـزد کنـد، بلکـه تنهـا بـرای افزایـش بُعـد زیبایـی بصـری از شـباهت ظاهـری میـان ایـن دو بـه شـیوه‌ای هنرمندانـه اسـتفاده کـرده و انتقـال مکانـی را از مراسـم جشـن بـه خانـه میسّـر کـرده اسـت.

1 . Graphic Match / Match Cut

2 . Besieged (1998)

3 . Bernardo Bertolucci(19412018-)



تصویر۵. جناس بصری در فیلم محاصره شده

از گریفیت و نمونه‌های اوّلیّه و سادهٔ تدوین تشبیهی با توضیح آن در میان‌نویس تا نوع تکامل‌یافته‌تر آن در آثار آیزنشتاین با بیان مفاهیم ضمنی سیاسی و اجتماعی و پس از آن در آثار سایر سینماگران روس به شکلی پنهان‌تر و برگرفته از اجزای داخل فیلم مثل آثار پودوفکین تا در میان سینماگران اروپایی و آسیایی، تدوین تشبیهی در فیلم‌هایی با جغرافیا و با ساختار و سبک‌های متفاوت، کاربردهایی مؤثّر و اعجاب‌انگیز در انتقال مفاهیم ضمنی مورد نظر سینماگران و افزایش بُعد زیبایی‌شناسی فیلم داشته و خواهد داشت. در سینمای کشورمان نیز از این قسم، تکنیک‌های تدوینی کم نیست که توجّه به آن بخش کوچکی از ارزش کار سینماگران را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده است. برای این منظور پس از بیان تعاریف و توضیحات کافی در خصوص تدوین تشبیهی با تأکید بر آرای آیزنشتاین و طرح نمونه‌های ابتدایی از این تمهید، به تحلیل آن در سینمای ایران پرداخته شده است. در قسمت اصلی این پژوهش نمونه‌های مؤثّری از تدوین تشبیهی در سینمای ایران مطرح و تلاش شده است تا با توضیح نحوهٔ کارکرد تدوین تشبیهی و بیان نقش مؤثّر آن در افزایش کیفیّت زیبایی‌شناسانهٔ فیلم‌ها، اهمّیّت تدوین بلاغی در ساختار اثر آشکار شود. جامعهٔ آماری این پژوهش ۱۲ فیلم از سینمای ایران است که به شیوهٔ هدفمند به گونه‌ای برگزیده شده‌اند که ضمن دربرداشتن وجوه مؤثّری از تدوین تشبیهی، امکان بررسی و مقایسهٔ دهه‌های متفاوت سینمای ایران از ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۵ را فراهم کنند. همچنین راهبردهای تجزیه

و تحلیل بر اساس ماهیّت داده‌ها در این پژوهش از نوع کیفی است. روش جمع‌آوری اطّلاعات از نوع اسنادی- کتابخانه‌ای است و منابع مورد نیاز منابع صوتی-تصویری(فیلم‌ها) و کتاب‌ها و مقاله‌هایی است که در حوزهٔ تدوین فیلم نوشته شده‌اند.

یافته‌های پژوهش

تدوین تشبیهی در سینمای ایران

تدوین در سینمای ایران به تبعیّت از جایگاه خود در سینمای جهان، کم‌تر از سایر عناصر سبک‌شناختی سینما شناخته و تجزیه و تحلیل شده است، همچنین کم‌تر کتاب و مقاله‌ای را می‌توان یافت که در آن موضوع تدوین بلاغی و نقش معناساز و زیبایی‌آفرین آن در فیلم‌های سینمایی ایرانی به بحث و بررسی گذاشته شده باشد، در نتیجه انتخاب از میان یافته‌های متعدّد تدوینی که هر یک به صورت ویژه‌ای تجربهٔ یک اثر سینمایی را برای مخاطب لذّت‌بخش ساخته، کار بسیار دشواری است.

برای رعایت سیر تاریخی و برشمردن نمونه‌هایی که از توان بیانی قابل ملاحظه‌ای در روند فیلم برخوردار باشند، فیلم «خانه سیاه است» (۱۳۴۱) اگرچه یک فیلم بلند داستانی نیست، نمونهٔ مناسب و قابل توجّهی است. در این فیلم که به زندگی تلخ افراد مبتلا به جذام می‌پردازد، نماهایی از مادری در حال شیر دادن به کودک خود به نمایی از یک سگ که مراقب توله‌های خود است و آن‌ها را جابه‌جا می‌کند، پیوند می‌خورد و این چنین یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال کاری‌ترین نمونه‌های تدوین مبتنی بر تشبیه در سینمای ایران، با رعایت بند انتقال مفاهیم ضمنی شکل می‌گیرد. مقایسه‌ای تلخ و گزنده میان زندگی سخت جذامیان با شرایط زندگی دشوار و ناملایم سگ‌ها در جریان این تدوین تشبیهی به مخاطب القا می‌شود.

تصویر ۶. تدوین تشبیهی در فیلم خانه سیاه است

چنین مقایسهٔ تأثیرگذاری برای بیان شباهت انسان با سگ در دو فیلم دیگر سینمای ایران نیز لحظات قابل توجّهی را تصویر کرده است. امیرنادری در فیلم «آب، باد، خاک»(۱۳۶۴) در تشبیهی مشابه فیلم فروغ فرّخزاد با برقراری مونتاژی موازی میان امیروی درمانده و تلاش‌های او برای کندن چاه آب با سگ‌های هاری که به جان گاوی افتاده‌اند و مشغول خوردنش هستند، بار دیگر بر شباهت انسان و حیوان در جدال با طبیعت و تلاش برای بقا تأکید می‌کند و نشان می‌دهد غریزهٔ انسان در این مورد تا جایی هست که «و گر صیدی افتد چو سگ در جهد».

تصویر ۷. تدوین تشبیهی در فیلم آب، باد، خاک

در این تدوین سیر نمایش رویدادها (کنش امیرو و کنش سگ‌ها) بر حسب محتوای عاطفی آنها تنظیم شده است و می‌توان گفت سینما نیز مانند شعر تمام قدرت خود را از قیاس تصاویر و روابط سریع اندیشه‌ها به دست آورده است. همچنین در این قسمت، سگ‌ها به صورت اسلوموشن[1] نمایش داده می‌شوند و قطع از نمای امیرو به نمای آهسته‌شدهٔ سگ‌ها، از ساختار اثر آشنایی‌زدایی می‌کند و در پی آن توجّه و اندیشهٔ مخاطب را با تأثیر و قدرت بیشتری درگیر روند پیوند میان این دو و معناهای برآمده از آن می‌کند.

ده سال پس از فیلم نادری، مقایسهٔ انسان با سگ در جریان تدوین تشبیهی دیگری در فیلم «گبّه»(۱۳۷۴) اثر تحسین‌شدهٔ محسن مخملباف، حضور پیدا کرد. در این فیلم نیز همانند دو اثر قبلی، نمایی از مردی که آزادی و خوشبختی دختر وابسته به تصمیمات اوست به نمایی از سگ نگهبان برش می‌خورد تا این مقایسه به طریقی دیگر معناهای ضمنی خود را منتقل کند.

نخستین فیلم بلند ناصر تقوایی و یکی از سه فیلم[2] آغازگر جریان موسوم به موج نو سینمای ایران در سال ۱۳۴۹ ساخته شد. «آرامش در حضور دیگران» فیلمی

1 . Slow Motion

۲ . **قیصر** و **گاو** دو فیلم شاخص دیگری است که آغازگر جریان موج نو سینمای ایران بودند.

است که در ساخت و اجرا از شعر و ویژگی‌های ادبی برخوردار است. صرف نظر از اقتباسش از داستان **واهمه‌های بی‌نام و نشان** غلام‌حسین ساعدی و حضور ۳ شاعر[1] در نقش‌آفرینی این فیلم، مواردی از عناصر بیان شاعرانه در فرم و اجرا، این اثر را متمایز ساخته است. یک نمونه از تدوین تشبیهی با فاصله‌ای طبیعی در اواسط و انتهای این فیلم، متضمّن معانی ضمنی و مفاهیم فراوانی است.

در این فیلم معضلات اجتماعی و پیچیدگی‌های زندگی خانوادگی سرهنگ به طرزی ویژه و با یک قیاس پوشیده و البتّه برگرفته از محیط طبیعی حوادث داستانی منتقل شده است. در اواسط فیلم خدمت‌کار خانه قبل از ذبح مرغ به او آب می‌دهد و بر این امر از طریق برش‌های مستقیم و نماهای بسته تأکید می‌شود. در پایان فیلم و پس از بستری شدن سرهنگ در بیمارستان روانی، نظیر همان نماهای آب دادن با دست، این بار به سرهنگ با همان تأکیدها صورت می‌گیرد. این امر که بیش از هر چیز باید آن را محصول خلّاقیّت عبّاس گنجوی، تدوینگر ارزشمند سینمای کشورمان دانست، ضمن تداعی نماهای مرغ و مقایسه‌ای که میان وضعیّت سرهنگ و مرغ در حال ذبح صورت می‌گیرد، پایانی تأثیرگذار برای این فیلم رقم زده است.

تصویر۸. تدوین تشبیهی در فیلم آرامش در حضور دیگران

تدوین تشبیهی لحظات خاصّی را در آثار ناصر تقوایی خلق می‌کند که قبل از پی‌گیری و ادامهٔ سیر تاریخی به نمونه‌ای مؤثّر از آن در شاه‌کاری به نام «ناخدا خورشید»(۱۳۶۵) اشاره‌ای می‌شود.

در فیلم «ناخدا خورشید» و فصلی که ناخدا در پی فراری دادن قاتلان خواجه است، تدوین تشبیهی اثرگذاری با برجسته ساختن پیوند نماها، انسان را «چو

۱ . منوچهر آتشی، محمّد تقی سپانلو و پرتو نوری علا.

مرغـان حریـص بی‌نـوا» نمایـش داده اسـت.

در ابتـدا نمایـی از فرهـان دیـده می‌شـود کـه روی عرشـه، نظاره‌گـر درگیـری میـان مرغـان دریایـی اسـت، دیالـوگ تأکیـدی او: «بیـا ببیـن چـه الـم شـنگه‌ای راه انداختنـد سـر یـه تیکـه نـون!» جریـان تشـبیه را بـه راه می‌انـدازد، سـپس سـرهنگ وارد صحنـه می‌شـود و فرهـان را می‌کشـد تـا مالـک نهایـی امـوال خواجـه باشـد. پـس از نماهـای شـلیک گلولـه و قتـل فرهـان، نماهایـی از کشـمکش مرغـان دریایـی بـرای غـذا قـرار می‌گیـرد «تـا تشـابهی میـان رفتـار انسـان و حیـوان در طمـع و بی‌رحمـی آن‌هـا نمایـان شـود» (بهفـر: ۱۳۹۶: ۱۲۸).

قـرار گرفتـن نماهـای پرنـدگان در رونـد طبیعـی داسـتان و پی‌گیـری قتـل فرهـان وقفـه ایجـاد می‌کنـد و چنیـن تصرّفـی در محـور هم‌نشـینی، شـرایط ادارک را کـه شکلوفسـکی آن را «غایـت هنـر می‌دانـد کـه بایـد طولانـی شـود» (Shklovsky,2017: 80)بـا پیچیدگـی بیش‌تـری همـراه می‌کنـد و در نتیجـه لذّتـی هنـری شـکل می‌گیـرد.

تصویر۹. تدوین تشبیهی در فیلم ناخدا خورشید

در سـال ۱۳۵۴ یکـی دیگـر از نمونه‌هـای تدویـن تشـبیهی بـه دلیـل قـرار گرفتـن در زمینـه‌ای سـرد، بـی‌روح و خشـک روزمرّگی‌هـای یـک سـوزنبان پیـر و همسـرش لحظـات برجسـته‌ای را در فیلـم خلـق کـرده اسـت. «طبیعـت بی‌جـان» سـاختهٔ سـهراب شـهید ثالـث بـا تمـام بی‌تحرّکـی و سـکوتی کـه در فضـای فیلـم حاکـم اسـت، حـاوی یکـی از درخشـان‌ترین نمونه‌هـای تدویـن تشـبیهی اسـت. تنهـا عامـل برهـم زننـدهٔ یکنواختـی زندگـی سـوزنبان پیـر و همسـرش در ایـن فیلـم، گرفتـن حکـم بازنشسـتگی پیرمـرد اسـت و سـینماگر بـا پیونـد ایـن نمـا بـه قابلمـه‌ای در حـال جـوش، تشـبیهی دقیـق بـرای بیـان آشـفتگی درونـی پیرمـرد می‌آفرینـد کـه یـاد آور ایـن مصـراع حافـظ نیـز هسـت: «بسـان دیـگ دایـم می‌زنـم جـوش».

تصویر۱۰. تدوین تشبیهی در فیلم طبیعت بی‌جان

برجسته‌سازی و اصل شکستن حالت یکنواختی فرمالیستی در این فیلم و از طریق این تدوین تشبیهی بهتر درک خواهد شد. دریافت حکم بازنشستگی برای پیرمرد یکنواختی و خودکاری زندگی او را از میان می‌برد، همان‌طور که استفاده از مونتاژ آیزنشتاینی و برش به نمای نزدیک در این فیلم که از جابه‌جایی، تحرّک و تعدّد نماها در آن خبری نیست، فرم فیلم را پیچیده کرده و شکلی تازه به آن بخشیده است. چنین تدوینی در این نقطه مؤثّر و گیرا واقع شده و در انتقال غرض خود نیز موفّق‌تر عمل کرده است.

یکی دیگر از فیلم‌های تأثیرگذار، «مادیان» (۱۳۶۴) اثر علی ژکان است. محور اصلی این فیلم بر ستم و رنج زنان و دید استثماری نسبت به آنها استوار است. در فیلم که ماجرای آن ازدواج اجباری دختری کم سن و سال با مردی متأهّل به قصد فرزندآوری است، زن و دختر در حدّ کالا و شیء تنزّل می‌یابند و ارزش دختر برابر با مادیانی می‌شود که در ازای این ازدواج و تولّد فرزند به خانوادهٔ او داده می‌شود. تشبیه دختر(گلبوته) به اسب به طرق مختلفی در این فیلم انجام می‌شود. گاهی در تصویر و از طریق کنارهم قرار دادن نماهایی از مادیان و گلبوته در کنار هم و گاهی از طریق صدا با استفاده از صدای خارج از قاب شیههٔ اسب روی تصویر گلبوته.

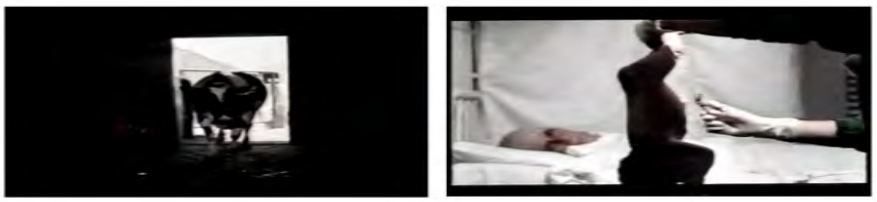
این بازی تشبیهی با اسب، فیلم دیگری از ابتدای دههٔ ۸۰ را به یاد می‌آورد. فیلم «رقص در غبار» نخستین فیلم بلند اصغر فرهادی که در این فیلم نیز قرار گرفتن نماهای شخصیّت اصلی (نظر) در کنار اسب و با وضعیّتی یکسان همانند او، مقایسه‌ای میان آنها برقرار می‌کند. یکی از سکانس‌های این فیلم با نمایی از سر اسب آغاز می‌شود و کمی بعد نمایی با همان قاب‌بندی از نظر، جای او را برپرده می‌گیرد و این امر در ادامه گسترش می‌یابد. برای مثال نماهای فریاد نظر پس از نیش مار، یادآور نماهای ابتدای فیلم و شیهه‌ای است که اسب پس از

تزریـق سـم مـار بـه بدنـش می‌کشـد. بـرای تسـلی اسـب مسـموم بـر روی او آب سـرد می‌پاشـند و همیـن اتّفـاق بـرای نظـر پـس از جدایـی از همسـرش می‌افتـد و دوسـتانش بـرای رهانـدن او از غـم بـه روی او آب می‌پاشـند. هـم اسـب و هـم نظـر بـه نوعـی دچـار شـوک شـده‌اند. شـوک اسـب ناشـی از ورود سـم و بـرای نظـر شـوک عاطفـی بـه سـبب جدایـی اجبـاری او از همسـرش اسـت کـه خـود بـه مسـائل مختلـف اجتماعـی اشـاره دارد.

تصویر۱۱. تدوین تشبیهی در فیلم رقص در غبار

بـه فیلـم «مادیـان» برمی‌گردیـم کـه در آن بیـان شـباهت دیگـری عـلاوه بـر بیـان شـباهت میـان اسـب و گلبوتـه بـرای درک فیلـم قابـل توجّـه اسـت. در قسـمت‌هایی از ایـن فیلـم و زمانـی کـه گلبوتـه از ازدواج بـا مـرد مسـن خـودداری می‌کنـد، تنبیـه می‌شـود و شـلّاق می‌خـورد، همان‌طـور کـه یـک اسـب سـرکش شـلّاق می‌خـورد، در چنـد سـکانس بعـد مـادر او، رضوانـه، نیـز بـه شـدّت بـا شـلّاق کتـک می‌خـورد و ایـن دو قسـمت بـه طـرق دیگـری از شـباهت میـان مـادر و دختـر در بی‌اختیـاری و اسـتثمار شـدن حکایـت می‌کنـد.

مفهمـوم توجّـه بـه سـود تولیـدی و اسـتثمار زنـان بـه فیلـم «دسـت‌فروش»(۱۳۶۵) کـه یـک سـال پـس از «مادیـان» سـاخته شـد، راه یافتـه و در آن جـا نیـز دسـت‌مایهٔ ایجـاد تدویـن تشـبیهی دقیقـی مطابـق بـا تئـوری آیزنشـتاین قـرار گرفتـه اسـت. در ایـن فیلـم، نماهایـی از وضـع حمـل زن در مجـاورت نماهایـی از زایمـان گاوی قـرار گرفتـه اسـت تـا یـک بـار دیگـر مضامیـن ضمنـی مختلفـی از ایـن طریـق در ذهـن مخاطـب، افـکار و احساسـات متفاوتـی را بپرورانـد. مخملبـاف در مقـام کارگـردان در مصاحبـه‌ای بـا مجلّـهٔ سـروش «موقعیّـت اسـتثماري و توجّـه صـرف بـه سـود توليـدي ميـان ايـن دو» (نبـوی، ۱۳۶۸: ۲۰۶) را دلیـل برقـراری ایـن تشـبیه دانسـته اسـت کـه بـا توضیحاتـی کـه دربـارهٔ ایـن فیلـم و فیلـم «مادیـان» ارائـه شـد، کامـلاً مطابـق اسـت.



تصویر۱۲. تدوین تشبیهی در فیلم دست‌فروش

بدیهی است که توجّه به مقولهٔ ظلم و ستم بر زنان و استثمار آنها مسأله‌ای نیست که علی ژکان یا سینماگران دیگر برای نخستین بار به آن رسیده باشند و اکنون نمایش آن مخاطبان را تحت تأثیر قرار دهد. تمامی زیبایی نمونه‌های مذکور بیش از هر چیز به آشنایی‌زدایی و فرم بازنمایی آن برمی‌گردد که از این طریق صورت گرفته است. پرداخت تأثیرگذار این سینماگران و شکل تازه‌ای که برآمده از تمهیدات تدوینی است، عامل اصلی تقویّت درام درونی داستان است.

مخملباف در میان سینماگران ایرانی در فیلم‌های مختلفی از تدوین تشبیهی و یا تدوین ایدئولوژیک بهره برده است و در قسمت سوم این فیلم با مونتاژی موازی میان جوان دست‌فروش و نماهایی از گوسفندی در حال ذبح به خوبی سرنوشت جوان را به مخاطب می‌رساند و با چنین تشبیه و مقایسه‌ای به نوعی از پیش بیان می‌کند: «بریدی سرش چون سر گوسفند».

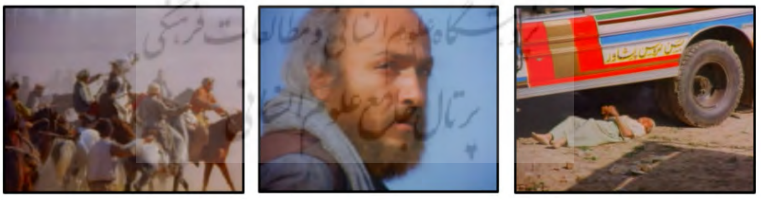
تصویر ۱۳. تدوین تشبیهی در فیلم دست‌فروش

در اینجا تدوین از نقش ظاهری و مألوف خود خارج شده و خود تبدیل به موضوع شده است؛ به عبارتی مخاطب در آغاز شروع این اپیزود از فیلم، طبق معمول به دنبال شناسایی شخصیّت اصلی و ویژگی‌های اوست، امّا سینماگر، خود تدوین را هدف قرار داده نه بیان روایت صرف را؛ سپس از توجّهی که از بی‌اعتنایی

به روند معمول به دست آورده است برای انتقال مضامین دیگری استفاده می‌کند و آن را همراه با معرّفی شخصیّت در اختیار مخاطب می‌گذارد. نمایش گوسفند که به همراه نمای جوان دست‌فروش مؤکّداً به تصویر درمی‌آید، تفسیری تصویری از عاقبت جوان به دست می‌دهد و کارکرد فرمالیستی آن نیز با این انگیزه توجیه می‌شود.

یک نمونهٔ دیگر از تدوین تشبیهی در آثار مخملباف در فیلم «بایسیکل‌ران»(۱۳۶۷) دیده می‌شود. در این فیلم که چهار سیمرغ بلورین جشنوارهٔ فجر را در کارنامه دارد، ماجرای نسیم، مهاجر افغانستانی، روایت می‌شود که برای تأمین هزینه‌های درمان همسرش به اجبار، به ماراتن هفت‌روزهٔ دوچرخه‌سواری تن‌می‌دهد.

داستان‌های فرعی این فیلم نیز به اندازهٔ داستان اصلی کام مخاطب را تلخ می‌کند، به خصوص فصلی که نسیم در میدانی قرار گرفته که در یک سمت مسابقهٔ سنّتی موسوم به بزکَشی[1] در حال اجراست و در سمت دیگر پیرمردی دیده می‌شود که به قصد خودکشی، سر خود را زیر یکی از چرخ‌های مینی‌بوس در حال حرکت قرار می‌دهد. مونتاژ موازی و متناوب میان صحنه‌های دو سوی میدان علاوه بر ایجاد هیجان و اضطراب، وضعیّت نابه‌سامان معیشتی و اجتماعی انسان را با لاشهٔ بزی همانند می‌کند که بازیچهٔ دست مسابقه‌دهندگان شده است.



تصویر۱۴. تدوین تشبیهی در فیلم بایسیکل ران

در ادامهٔ روند سینمای ایران و کمی جلوتر در دههٔ ۸۰ نیز نمونه‌های مختلفی از کاربرد تدوین تشبیهی به چشم می‌خورد که از میان آنها تنها به ذکر دو نمونه که

۱ . (کشیدن بز) نوعی بازی سنّتی مردمان برخی از نواحی افغانستان و تاجیکستان، قزاقستان، ازبکستان و قرقیزستان است که در آن «سوارکاران نعش بز یا گوساله را از روی زمین بلند می‌کنند و هرقدر بتوانند آن را دورتر ببرند و پرتاب کنند، جایزهٔ بیشتری را برنده می‌شوند» (عابدوف، ۱۳۹۳: ۲۱۶).

در آنها اغراض بلاغی به گونه‌ای پوشیده‌تر و ظریف‌تر نسبت به نمونه‌های قبلی منتقل‌شده است، بسنده می‌شود.

یکی از این موارد در فیلم سینماگر مطرح، داریوش مهرجویی، دیده می‌شود. فیلم «مهمان مامان» محصول سال ۱۳۸۲ فیلم پرتحرّکی است که در ورای فضاي شاد و پر جنب و جوشش در پی طرح مسائل اجتماعي و عمومي فراوانی است. در چند دقیقهٔ پایانی این فیلم یک مورد از تدوین تشبیهی در جای خود به شکل مناسبی دیده می‌شود. در این قسمت، تدوینگر با ایجاد برش از نماهای داخل خانه و جایی که شخصیّت اصلی فیلم، عفّت خانم، که «ماهی آسا میان دام بلا» افتاده است و مریض احوال برای استراحت آماده می‌شود به نماهای ماهی آسیب دیده که به آن بخیه زده‌اند، شباهتی ظریف میان آنها برقرار می‌کند. هر دو آسیب‌پذیر، شکننده و زخم خورده هستند و هر دو پس از دشواری به بهبودی نسبی دست پیدا کرده‌اند. چنین قیاس ملایم و ظریفی در فصل اختتامیهٔ فیلم و پس از تمام فراز و فرودهایی که مخاطب به همراه عفّت خانم و همسایگانش تجربه کرده است، پایانی دل‌انگیز و به یادماندنی برای فیلم به ارمغان آورده است.

تصویر۱۵. تدوین تشبیهی در فیلم مهمان مامان

فیلم «خون‌بازی» (۱۳۸۵) از نظر قرار گرفتن موقعیّت تدوین تشبیهی درست در مقابل فیلم مهرجویی قرار می‌گیرد. در این فیلم به کارگیری هوشمندانهٔ تدوین تشبیهی در فصل افتتاحیّه و همزمان با پخش تیتراژ ابتدایی، نمونه‌ای ضمنی، پوشیده و پنهان از این نوع تدوین را شکل داده است که در میان سایر نمونه‌ها از سطح بالاتری برخوردار است و درک آن به تأمّل بیش‌تری نیاز دارد.

داستان این فیلم دربارهٔ مصائب دختر جوان معتادی به نام ساراست که تنها یک ماه و تا قبل از بازگشت نامزدش(آرش) از تورنتو که از اعتیاد او نیز بی‌خبر

است، فرصت دارد از شرّ بیماری‌اش خلاص شود.

در دقایق آغازین این فیلم، نماهایی از آرش دیده می‌شود که با عروسکی در پوشش لباس عروسی که بعد آن را برای سارا می‌فرستد، در حال رقص است. عکس‌های سارا در دیوارهای اتاق آرش به وضوح به چشم می‌خورند. نماهای بعدی مشخّص می‌کند آنچه تا کنون مشاهده‌کردیم صحنه‌های فیلمی بوده که آرش از کانادا فرستاده است و سارا و مادرش مشغول تماشای آن هستند؛ سپس آنها همانند آرش و عروسک با یکدیگر می‌رقصند. در پس‌زمینه، لباس عروس تن عروسک، روی میز دیده می‌شود و تور بر سر عروسک روی دوش سارا قرار گرفته است. سپیده عبدالوهّاب، تدوینگر این فیلم، به خوبی و با تنظیم نماها توانسته حسّی از هم‌سانی وضعیّت سارا و عروسک و همچنین ارتباط پوشالی و دروغین میان او و آرش را به این شیوه برساند. آرش بی‌خبر از اعتیاد سارا با شمایل غیر واقعی او(عروسک) روبه‌روست و نه با خود واقعی سارا و گرفتاری‌هایش که به خاطر حفظ رابطه یا دلایل دیگری از او مخفی شده است.

تصویر ۱۶. تدوین تشبیهی در فیلم خون‌بازی

بحث و نتیجه‌گیری

با پیدایش و ظهور تدوین این امکان به سینماگران داده شد تا با کنارهم گذاشتن سکانس‌های دل‌خواه، فرآیندی گزینش‌شده و منسجم را ایجاد کنند، امّا آیزنشتاین و تعدادی دیگر از سینماگران پرشور روسی نوع دیگری از تدوین فیلم را ابداع کردند که به جای تمرکز بر توالی زمانی و پیوستگی داستانی بر ایجاد واکنشی عاطفی و روانی در مخاطب استوار بود. در این تدوین انواع و اقسام روش‌های تدوینی برای برانگیختن افکار مخاطب طراحی و اجرا می‌شود که یکی از پرکاربردترین این شیوه‌ها «تدوین تشبیهی» است. در این تدوین دو نما بر

مبنـای شـباهت در یکـی از وجـوه ممکـن در صورتـی کنارهـم قـرار می‌گیرنـد کـه مفهومـی ضمنـی را نیـز منتقـل کننـد. درک ایـن مفاهیـم ضمنـی و کشـف ظرایـف تدویـن کـه از کـم شناخته‌شـده‌ترین عرصه‌هـای سـینمایی بـه شـمار مـی‌رود، هـدف اصلـی ایـن مقالـه بـود کـه بـا برشـمردن نمونه‌هـای مختلفـی از سـینمای ایـران و تـلاش بـرای توضیـح و تفسـیر ایـن شـیوهٔ تدوینـی پی‌گرفتـه شـد.

در نمونه‌هایـی کـه از دوره‌هـا و فیلم‌سـازان مختلـف سـینمای ایـران مطـرح شـد، شـاهد کارکردهـای مختلـف تدویـن تشـبیهی بودیـم کـه بنـا بـه انگیزه‌هـای مختلفـی نیـز ایجـاد شـده بودنـد. زندگـی سـخت جذامیـان، تـلاش بـرای بقـا، حـرص و طمـع حیوانـی انسـان، بازیچـه بـودن قشـر ضعیـف جامعـه، دیـد اسـتثمارگونه بـه زن، روابـط پوشـالی و دروغیـن میـان آدم‌هـا برخـی از مضامینـی اسـت کـه از بطـن فـرم تدویـن تشـبیهی منتقـل شـده بـود. عـلاوه بـر ایـن کـه شـگرد تدویـن تشـبیهی در نمونه‌هـای مختلـف کارکـرد متفاوتـی داشـته اسـت در نمونه‌هایـی بـا مشـبه‌به یکسـان (سـگ، اسـب) نیـز کارکردهـای متفـاوت و انگیـزهٔ هنـری هریـک از ایـن تمهیـدات فرمـال بـه خوبـی قابـل دریافـت اسـت. در ایـن نمونه‌هـا خـروج تدویـن از شـیوهٔ مألـوف و آشـنایی‌زدایی هنرمندانـه‌ای کـه از ایـن طریـق صـورت گرفتـه، نقـش مسـتقل و زیبایی‌شناسـانهٔ تدویـن را برجسـته سـاخته اسـت و نشـان می‌دهـد کـه تکنیـک تـا چـه حـد می‌توانـد بـه عواطـف و افـکار شـکل دهـد.

یکـی دیگـر از نتایـج ایـن پژوهـش توجّـه بـه ایـن امـر اسـت کـه برخـلاف نخسـتین نمونه‌هـای تدویـن تشـبیهی آیزنشـتاین کـه مشـبه‌به‌ها بـدون داشـتن ربـط منطقـی بـا داسـتان و از بیـرون از جهـان داسـتان، وارد فیلـم می‌شـدند، تشـبیهات تدوینـی و خصوصـاً مشـبه‌به‌ها در تمامـی نمونه‌هـای منتخـب سـینمای ایـران در سـیر روایـی و در مـکان داسـتانی نقـش داشـته‌اند و بـا جهـان داسـتانی فیلـم کامـلاً در ارتبـاط بـوده و از محیـط بیـرون از داسـتان بـر آثـار تحمیـل نشـده‌اند. ایـن امـر ضمـن افـزودن بـر بعـد واقع‌گرایـی تشـبیهات در ایـن فیلم‌هـا، هم‌دلـی مخاطبـان را نیـز بـه همـراه دارد.

بررسـی تاریخـی برخـی از نمونه‌هـا نشـان داد اگرچـه در دوره‌هـای متأخّـر نیـز امـکان بـروز تشـبیه تدوینـی بـه شـکل سـاده و عـاری از هـر نـوع پیچیدگـی وجـود دارد، گـذر از دوره‌هـای متقـدّم بـه سـال‌های متأخّـر سـینمای ایـران بـا نوعـی پیچیدگـی و ظرافـت

بیش‌تـر در بـه کارگیـری راه‌بردهـای فرمـال تدویـن سـینماگران همـراه شـده اسـت. بـرای مثـال نمونـه‌ای از تشـبیه در دهـۀ ۶۰ (بایسـیکل ران) بـه صـورت قـرار دادن چنـد بـارۀ دو نمـای مشـابه در کنـار هـم در دهـۀ ۸۰ (خـون بـازی) بـه فرمـی پیچیده‌تـر تبدیـل شـده اسـت کـه بـرای بررسـی عناصـر مشـترک و کشـف دلایـل شـباهت تأمّـل بیشـتری را اقتضـا می‌کنـد. بـه جـز ایـن امـر، نـوع ارتبـاط میـان نماهـا نیـز از جملـه مـواردی اسـت کـه توجّـه بـه آن متضمّـن معانـی مختلفـی خواهـد بـود. در تمامـی نمونه‌هـای منتخب ایـن پژوهش و در دهه‌هـای مختلـف، قطـع سـاده دو نمـا را بـه یکدیگـر متّصـل سـاخته و از فرم‌هـای برجسـته‌تری چـون دیزالـو و یـا انـواع و اقسـام فیدهـا اسـتفاده نشـده اسـت. تنهـا در یـک مـورد (فیلـم آب، بـاد، خـاک) بـرای برقـراری تدویـن تشـبیهی میـان امیـرو و سـگ‌ها، نمایـش سـگ‌ها بـه صـورت اسلوموشـن بـا افـزودن بـر بعـد ناآشناسـازی و برخـورداری از جلـب توجّـه مضاعـف بـه عنـوان پیامـد اصلـی آن، نسـبت بـه سـایر مـوارد از وجـه تمایـز بیش‌تـری برخـوردار بـود.

مطابـق اصـل فرمالیسـتی، نگـرش خـاصّ هـر یـک از سـینماگران منجـر بـه گزینـش و ترکیب نماهایـی شـده کـه حاصـل و معنـای نهایـی آن‌هـا در ذهـن مخاطـب ایجـاد شـده اسـت. درک و تجزیـه و تحلیـل دقیق‌تـر ایـن گزینش‌هـا، صـرف نظـر از کشـف معناهـای بیشـتر و درک بهتـر سـینما، توجّـه بـه ظرافت‌هـای آثـار سـینمایی و شـناخت بیشـتر امکانـات رسـانۀ سـینما را بـه دنبـال خواهـد داشـت. عـلاوه بـر آن آگاهـی از روش و چگونگـی کار، بـرای مخاطبـان تحسـین و لـذّت بیش‌تـری را بـه بـار خواهـد آورد و آن‌هـا را بـه مخاطبانـی اندیشـمند و فعّـال در برابـر تصاویـری کـه در مـوارد مختلفـی بـا آن برخـورد می‌کننـد، تبدیـل خواهـد کـرد.

بـه منظـور انجـام تحقیقـات و پژوهش‌هـای بعـدی، توجّـه بـه موضوعـات مختلـف تدویـن فیلـم در زمینـۀ زیبایی‌شناسـی و بررسـی فرمـال تدویـن در کنـار بررسـی‌هایی کـه در آن بـه سـیر تطـور و تکامـل روش‌هـای بـه کارگیـری تدویـن فیلـم می‌پـردازد، پیشـنهاد می‌شـود. بـرای مثـال موضوعاتـی چـون بررسـی تطّـور و تکامـل تدویـن تشـبیهی در آثـار یـک یـا چنـد سـینماگر یـا بررسـی تدویـن تشـبیهی در آثـار سـینماگران مختلـف و مقایسـۀ آن‌هـا بـا یک‌دیگر از منظـر نـوع و نحـوۀ اسـتفاده، بسـامد و... می‌توانـد نتایـج مفیـدی را عرضـه کنـد. همچنیـن موضوعـات دیگـری نیـز از قبیـل بررسـی سـایر عناصـر بلاغـی در تدویـن آثـار سـینمایی هماننـد تدویـن اسـتعاری و تدویـن مبتنـی بـر جنـاس نمونه‌هـای دیگـری از موضوعاتـی هسـتند کـه نیازمنـد بررسـی و تحلیـل بیشـتر هسـتند.

منابع و مآخذ

بهفر، مریم (۱۳۹۶). **«بررسی اثرگذاری شگردهای بلاغی علم معانی در فیلم‌های برگزیده دههٔ ۶۰ سینمای ایران بر مخاطب»**. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد.

جرجانی، عبدالقاهر(۱۴۱۲هـ). **اسرارالبلاغه**. تعلیق: محمود محمد شاکر، الطبعه الأولی، قاهره: مطبعه المدني.

حسینی، سیّد حسن (۱۳۸۸). **مشت در نمای درشت(معانی و بیان در ادبیّات و سینما)**. چاپ سوم. تهران:سروش.

شفیعي کدکني، محمّدرضا (۱۳۷۷). «جادوي مجاورت». مجلّهٔ **بخارا**. سال۱، شمارهٔ ۲، صص ۲۶-۱۶.

ضابطی جهرمی، احمد(۱۳۸۹). **زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریّه‌های تدوین فیلم در دورهٔ صامت**. چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشکدهٔ صدا و سیما.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۵). **پژوهش‌ها و اندیشه‌های سینمایی**. چاپ اوّل، تهران: رونق.

عابدوف، داداجان (۱۳۹۳). **آداب، آیین‌ها و باورهای مردم افغانستان**. برگردان: دکتر بهرام امیر احمدیان، چاپ اوّل، کابل: انستیتو مطالعات استراتژیک افغانستان.

نبوی، ابراهیم(۱۳۶۸). **فیلم‌نامه و نقد فیلم دست‌فروش**. چاپ اوّل، تهران: نی.

Andrew, James Dudley (۱۹۷۶) **the Major Film Theories: An Introduction**. London; New York: Oxford University Press.

Balazs, Beala. (۱۹۵۲) **Theory of the film (Character and Growth of a New Art)** London: Dennis Dobson LTD.

Bordwell, David (۱۹۷۲) "The Idea of Montage in Soviet Art and Film". **Cinema Journal**, University of Texas Press .Vol. ۱۱, No. ۲. pp. ۱۷-۹.

Crittenden, Roger (۱۹۹۶) **Film and Video Editing**. Second Edition. London: Routledge.

Eisenstein, Sergei (۱۹۵۷) **the Film Sense**. Jay Leyda Ed and Transe. New York: Meridian Books.

Eisenstein, Sergei (۱۹۷۷) **Film Form: Essays in Film Theory**, Jay Leyda Ed and Transe. New York: HBJ (Harcourt Brace Jovanovich).

Eisenstein, Sergei (۱۹۸۸) **Selected Works: writings (۱۹۳۴-۱۹۲۲)** Vol: ۱. Richard Taylor Ed and Transe .London: BFI Publishing.

Erlich, Victor (۱۹۸۰) **Russian Formalism: History and Doctrine.** Fourth Edition. Netherlands: Mouton Publishers.

Hayward, Susan (۲۰۰۱) **Cinema Studies: The Key Concepts.** Second Edition. London: Routledge.

Nizhny, Vladimir (۱۹۷۹) **Lessons with Eisenstein.** Ivor Montagu and Jay Leyda Ed and Transe. New York: Da Capo Press.

Pudovkin, Vsevolod (۱۹۵۴) **Film Technique and film acting**, Ivor Montagu Transe, London: Vision Press.

Reisz, Karel & Millar, Gavin (۲۰۱۰) **the Technique of Film Editing**. Second Edition. Burlington, MA: Focal Press.

Shklovsky, Viktor ((۲۰۱۷**Viktor Shklovsky A Reader**. Alexandra Berlina Ed and Transe. London: Bloomsbury Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی