مقطع تحصیلی:کاردانی☐کارشناسی☒رشته:.روابط عمومی..ترم:.....سال تحصیلی: ۱۳۹۸- ۱۳۹۹
نام درس:..هنر و رسانه..... نام ونام خانوادگی مدرس:..شیما گلچین.....
آدرس emailمدرس:.....تلفن همراه مدرس:.۰۹۱۲۲۳۶۱۶۹۴...

جزوه درس:.....هنر و رسانه... مربوط به هفته : سیزدهم
text: دارد☐ندارد☒ voice:دارد☐ ندارد☒ power point:دارد☐ ندارد☐
تلفن همراه مدیر گروه : ۰۹۱۲۴۰۵۸۷۲۰

بسمه تعالی

هنر و رسانه

در روند ادامه و تکامل اهداف عناوین درسی به ارائه دانشجویان پرداخته شد....

مقدمه

چارچوب نظری این مقاله با رویکرد مکتب شکل گرای هنرهای رسانه ای همبستگی دارد. مباحث مطرح در این مکتب، عمدتاً بر مقولاتی چون تشریح شکل رسانه ها، تبیین ماهیت رسانه ها و نحوه ایجاد ارتباط آنها با مخاطب متمرکز است. نظریه پردازان شاخص این مکتب در سینما، رودولف آرنهایم و باری سالت، در تلویزیون هربرت زتل و در نظریه عمومی علوم ارتباطات مارشال مک لوهان هستند. به طور کلی نظریه پردازان این مکتب معتقدند که:

۱ « . هر رسانه ای اصالتاً منحصر به فرد است. خصلت هر رسانه با ویژگی ها، ابزار، مصالح و فنون منحصر به فرد آن تعیین می شود.

۲. در رشد و پیشرفت رسانه ها منطقی وجود دارد که در آن یک شکل هنری به گسترش و رشد شکل دیگر کمک می کند.

۳. تحلیل و بررسی یکپارچه ی محتوا و شکل رسانه ای، در رشد و گسترش زیبایی شناسی رسانه ها سهیم است » (متالینوس، ۱۳۸۴ ، ۲۳).

با توجه به این که بخش عمد ه ای از مباحث مطرح در مکتب شکل گرای سینمرهای رسانه ای، متوجه مقوله فناوری رسانه ها است، در این مقاله، اصطلاح فناوری به مفهوم مصنوعات تکنیکی در نظر گرفته شده، اما فناوری به مفهوم جامع عبارت است از «فعالیت آدمی به منظور دگرگون کردن محیط طبیعی با استفاده از انواع مختلف اطلاعات، دانش و گونه های متفاوتی از منابع طبیعی » (دووریس، ۱۳۸۹ ، ۲۱). در نظریه شکل گرای رسانه ها، مقوله زیبایی شناسی فیلم به دو شاخه

مقدمه

شناسی تدوین تقسیم می شود. در زیبایی شناسی تدوین نیز دو گونه رویکرد رایج است:

رویکرد شکل گرایانه (فرمالیستیک) ، که به جنبه های فنی یا ساختارهای فیزیکی تدوین توجه دارد و رویکرد مفهوم گرایانه (کانسپچوالستیک)، که به جنبه های فلسفی و روا نشناختی (ایده ئولوژیک) در زیبایی شناسی تدوین می پردازد. در اینجا «هنر پیوند قطعات تصویر و صداهای فیلم برای خلق یک کل معنادار، بر اساس طرحی داستانی و یا اندیشه ای معین، با دادن انسجام به آنها، تدوین می نامیم » (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹ ، ۱). بطور کلی فناوری فیلم در پیدایش و "تحول شکلی- زیبایی شناسی" سینما، تا کنون پنج نقطه عطف تاریخی را به وجود آورده است:

۱. اختراع سینماتوگراف در اواخر قرن ۱۹؛

۲. اختراع صدا برای سینما در اواخر دهه ۱۹۲۰ ؛

۳. اختراع فیلم رنگی در اوایل دهه ۱۹۴۰ ؛

۴. اختراع شیوه های پرده عریض در دهه ۱۹۵۰ ؛

مقدمه

۵. اختراع فن آوری های دیجیتالی تولید فیلم در اوایل دهه ۱۹۹۰ .

موج تحولات ناشی از پیدایش فناور ی مربوط به نقطه عطف پنجم در سه دهه اخیر- که همچنان پرشتاب ادامه دارد- ، هنوز مقیاس و ابعاد تأثیراتش بر نظریه و زیبایی شناسی فیلم به طور گسترده، تبیین نشده است. در این میان، تاثیرات مقوله تدوین دیجیتالی فیلم، که بالطبع در چارچوب مبحث کلی سینمای دیجیتال قرار می گیرد، بر جنبه های اقتصاد فیلم سازی بیشتر مورد توجه و تحقیق قرار گرفته، اما به ندرت به تأثیرات و پیامدهای زیبایی شناسی آن توجه شده است؛ شاید به این علت که در بیشتر پژوهش های مربوط به سینمای دیجیتال، بحث پژوهشگران بیشتر بر امکانات دوربین (بر تصویر) و به طور عمده بر توانایی های کامپیوتر در تولید تصویر از طریق تکنیک و مباحثی چون انواع گرافیک کامپیوتری، جلوه های ویژه بصری، شیوه های ترکیب تصاویر کامپیوتری و نظایر اینها متمرکز بوده است. به عاوه، تأثیر فناوری بر CGIهای زیبایی شناسی فیلم، همیشه و در همه دوران ها در حوزه تصویر مشهودتر و ملموس تر از حوزه تدوین بوده است. حال که مشخصاً سه دهه از به کارگیری فناوری تدوین دیجیتالی می گذرد، از طریق مقایسه و تحلیل ساختار تدوینی بسیاری از فیلم های متجانسی که در یک ژانر با این سامانه جدید و یا با سامانه سنتی تدوین شده اند، می توان معلوم کرد که: این فناوری جدید، بر ساختار زیبایی شناسی فیزیکی تدوین از جنبه های زیر تأثیر گذاشته است:

مقدمه

۱. میزان برش (کمیت یا تعداد نماها)؛

۲. ضرباهنگ تدوین (طول نماها و به طور کلی ریتم برش)؛

۳. تعدد و تنوع جلوه های اپتیکی و جلوه های ویژه بصری تدوینی.

البته مراحل آغاز، گذار و استقرار کامل نظام تدوین دیجیتالی- حتی در کشورهای صنعتی غرب- متفاوت بوده است. مثلاً هالیوود، نخستین تجربه های عملی و تولیدی با سامانه «تدوین غیرخطی الکترونیک» را، با مهیا کردن پیش زمینه های آن از اوایل دهه ۱۹۸۰ آغاز کرد و دوران گذار کامل بین سامانه سنتی تدوین و سامانه تدوین دیجیتالی را طی تجربه ای ده ساله پشت سر گذاشت. ما نیز در کشورمان، حدود بیست و پنج سال پیش این تجربه را آغاز کردیم و قریب به دو دهه است که «دوره گذار»(۸۵ - ۱۳۷۵) را در ایران پشت سر نهاده ایم.

تدوین چیست

تدوین عبارت است از قرار دادن عناصر روایی در ارتباط با یکدیگر. این عناصر می‌توانند تصویری، صوتی یا حتی فقط یک دستکاری (مثل دستکاری در زمان)، یا ترکیبی از اینها باشند. یکی از مراحل آخر (Film editing)تدوین فیلم (انگلیسی: فیلم‌سازی است که در پس‌تولید فیلم انجام می‌شود و طی آن و (footageاز انتخاب و پیوند نماهای موجود در فیلم خام (تبدیل آن‌ها به سکانس برای رسیدن به فیلم نهایی بهره گرفته می‌شود. در دنیای فیلم «تدوین» همان نقش ذهن را در واقعیت به عهده دارد. بدین معنی که آنچه پنهان است، آشکار می‌کند و آنچه آشکار است اما نیازی به دیدن آن نیست، پنهان؛ یعنی انتخابِ بهترین تصویر برای دیدن. این مرحله شامل: گزینش نماها و اندازه آنها، ردیف کردن نماها، صحنه‌ها و سکانس‌ها

پشت سر هم، مخلوط کردن تمام صداها و تعیین میزان بلندی آن‌ها و در نهایت در هم آمیختن و هم‌گاه کردن صدای نهایی با تصویر است. این کارها به وسیله، استفاده از فیلم نامه دکوپاژ شده، **قوانین و اصول فیلم‌سازی و خلاقیت تدوین‌گر**، انجام می‌شود. اگرچه به این مرحله، مونتاژ و ادیت هم گفته می‌شود، اما تدوین وجه هنری این مرحله است و مونتاژ و ادیت بیشتر به معنی استفاده از ابزار است.

تدوین در سینما معمولاً بر عهده فردی غیر از فیلمساز است، اما گاه فیلمسازان مؤلفی همچون کوروساوا و بهرام بیضایی و برادران کوئن خود تدوین فیلم‌هاشان را برعهده داشته‌اند. امروزه با پیشرفت‌هایی که در عرصه تکنولوژی ویدئو و کامپیوتر رخ داده، کار تدوین گر، سرعت و سهولت بیشتری یافته‌است.

کار تدوینگر چیست؟ مراحل تدوین کدامست؟

کار تدوبنگر نوعی مونتاژ و ترکیب سازی است به این معنی که صحنه های فیلم به صورت تکه تکه (پلان) ضبط شده و در آخر پس از اتمام فیلم برداری، مطابق با روند داستان فیلم، توسط تدوین گر طوری به هم متصل می شوند که به بهترین شکل معنا و مفهوم فیلم به مخاطب انتقال داده شود.

تدوین گر فیلم های خام و صداهای ضبط شده را با افکت ها، تصاویر گرافیکی و جلوه های ویژه ترکیب کرده و فیلم نهایی را تولید می کند. او رابطه نزدیکی با کارگردان دارد و نظرات و عقاید او را در کار خود اعمال می کند. تدوین گر میبایست آشنا به امور تولید اعم از کارگردانی، تصویربرداری و صدابرداری باشد تا بتواند اشتباهات و یا اصلاحات را در تدوین به خوبی اعمال نماید. تدوین گران حرفه ای می توانند تاثیر زیادی روی کیفیت محصول نهایی بگذارند.

کار تدوینگر معمولا از زمان شروع فیلم برداری آغاز می شود به طوری که صحنه هایی که روزانه فیلم برداری می شود در اختیار تدوین گر قرار می گیرد و او آنها را مطابق با داستان فیلم و نظرات کارگردان سر هم می کند. در پایان فیلم برداری او یک فیلم خام منطبق با روند داستان، در اختیار دارد. در این مرحله کار نهایی تدوین شروع شده و در پایان نسخه نهایی برای چاپ و تکثیر به لابراتوار ارسال می شود. پس از اکران خصوصی، با توجه به بازخورد تماشاگران و یا نظر کارگردان، هنوز امکان انجام اصلاحاتی در تدوین فیلم وجود دارد.

مراحل تدوین

به طور کلی مراحل تدوین عبارتند از :

C

مرحله فاین کات

مرحله ی فاین کات: در این مرحله مونتور تصمیم نهایی را درباره ی نقطه ی برش یا کات و لحظه ی پیوند آن دو با یکدیگر می گیرد. اینک پلان هایی که به هنگام ساختن فیلم به طور جداگانه و در زمان ها و مکان های مختلفی فیلم برداری شده اند از نظر موضوع جریان وقایع و زمان و مکان دارای تداوم می گردد.

شماره ی هر پلان و سکانس و برداشت آن بر روی کلاکت نوشته می شود و در هنگام فیلم برداری جلوی دوربین شماره ی هر پلان نمایش داده می شود و صدای تقه ی کلاکت هم برای تدوین صدا لازم است.

B

مرحله راف کات

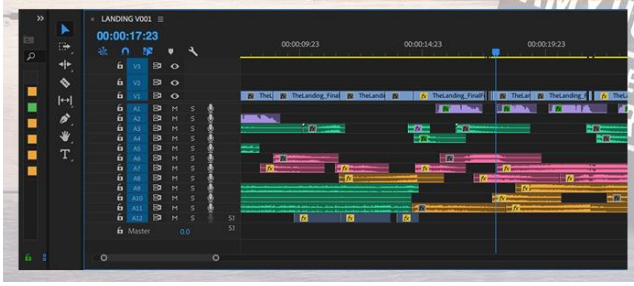
مرحله ی راف کات: در هنگام فیلم برداری در ابتدا و انتهای یک پلان مقداری بیشتر از آنچه مورد نیاز است فیلم برداری می شود تا به هنگام تدوین مونتور بتواند هر لحظه را که مناسب دید برای بریدن انتخاب کند. این مرحله را در واقع اولین مرحله ی واقعی تدوین می دانند اما هنوز پلان ها پیوند نهایی و منطقی خود را به دست نیاورده اند.

A

مرحله اسمبلی

مرحله ی اسمبلی:در این مرحله تدوین گر از روی فیلمنامه و یادداشت های گزارش صحنه برای ایجاد نظم بین نماها پلان ها را از پلان اول تا آخر به ترتیب شماره نما و صحنه و سکانس شماره بندی می کند. در این مرحله هیچ حذفی صورت نمی گیرد.

مراحل تدوین



کار تدوینگر ابعاد دیگری نیز دارد. تدوین گر باید زمان مناسب کنار یکدیگر قراردادن صحنه های فیلم را به خوبی تشخیص داده و به جزئیات توجه زیادی داشته باشد. همچنین باید صبور بوده و کارها را در زمان مقرر انجام و تحویل دهد. در این شغل مهارت های فنی، تجربه و ویژگی های فردی، برای بسیاری از کارفرمایان از مدارک تحصیلی ارزشمندتر است. علاقه مندان می توانند تجربه لازم را با کارآموزی، انجام کارهای داوطلبانه رایگان و یا دوره های تخصصی موجود کسب کنند.

اکثر جشنواره های سینمایی دنیا، جایزه بهترین تدوین را دارا بوده و در بین کاندیداها بهترین تدوین گر را انتخاب می کنند. این موضوع اهمیت تدوین در فیلم سازی را مشخص می کند.

البته به این نکته باید توجه داشت که کار تدوین گر فقط مختص کارهای فیلم سازی تلویزیون و سینما نیست. بلکه تعدادی از تدوین گران در تهیه بسیاری از پروژه های تبلیغاتی و ویدئو کلیپ ها نقش اساسی دارند.

مطالعات پیشین

مطالعات علمی(نظری – تجربی) برای دستیابی به نتایج کلی تأثیر فناوری تدوین دیجیتالی بر ساختار فنی و زیبایی شناسی فیلم ها، ابتدا در هالیوود و سپس در اروپا طی دهه ۱۹۹۰ انجام شد. کن دنسیگر در سال ۱۹۹۳ با تالیف کتاب فن تدوین فیلم ویدیو: نظریه و عمل، طی فصلی با عنوان " تدوین خطی و فن آوری دیجیتال "، به انقلابی که این فن آوری در زمینه تدوین و جلوه های ویژه از آغاز دهه ۱۹۹۰ در فیلم سازی به وجود آورده، پرداخته است. در پایان دوره گذار از " تدوین سنتی " به تدوین دیجیتالی، مایکل برنت (تدوین گر،کارگردان و فیلم نامه نویس امریکایی)، نخستین پژوهش علمی را در این زمینه انجام داد. پژوهش برنت در سال ۱۹۹۴ در مقاله ای با عنوان تدوین سنتی در مقایسه با تدوین غیرخطی الکترونیک: مقایسه فیلم های بلند، منتشر شد. در سال ۲۰۰۰ ، یان اسپکن باخ (تدوین گر و پژوه شگر آلمانی تدوین) مقاله ای با عنوان برش انطباقی و برش پرشی: نظریه دیالکتیکی مونتاژ در عصر تدوین دیجیتالی، در این زمینه منتشر کرد. گرهارد شوم استاد آلمانی دانشگاه وین در رشته مطالعات فیلم نیز در سال ۲۰۰۱ ، اقدام به انتشار مقاله ای با عنوان یادداشت هایی در زمینه تدوین دیجیتالی فیلم، کرد و در آن از طریق مقایسه به ظرایف هنری تدوین سنتی و تدوین دیجیتالی پرداخت. چاپ دوم کتاب در یک چشم به هم زدن (۲۰۰۱)، اثر والتر مورچ (تدوین گر امریکایی) پیوستی با این عنوان دارد: «تدوین دیجیتالی: گذشته، حال، آینده ». مورچ، تدوین دیجیتالی را از منظر فنی و تأثیری که می تواند از جنبه هنری بر کار تدوین گر بگذارد، تشریح می کند.

مطالعات پیشین

ناتالی هوور، شاگرد هانری کولپی (تدوین گر کهنه کار فرانسوی، و آموزگار تدوین) به درخواست استاد، نظرات خود را در مورد اصطلاح رایج آن زمان، «تدوین مجازی » در کتاب نامه هایی به یک تدوین گر جوان (۱۹۹۶) جمع آوری و محاسن و معایب شیوه تدوین (دیجیتالی) را -عمدتاً از جنبه های عملی و اجرایی، در مقایسه با تدوین سنتی- به بحث گذاشته است .بالاخره مقاله پژوهشی تدوین دیجیتالی و مونتاژ: محو شدن سلولوئید و ورای آن استاد مطالعات فیلم در دانشگاه کنکوردیای کانادا(و مارک فورستنا ، بر زیبایی شناسی تدوین و سبک بصری برخی از فیلم های بلند داستانی بحث می ۲۰DVD می رسیم که از مقوله تأثیر فناور ی تدوین دیجیتالی، همچنین از تأثیر فناوری کند. به طور کلی پیشینه پژوهش های مربوط به شناخت رابطه ی فناوری تدوین با زیبایی شناسی این هنر را باید در عرصه وسیع تری، زیر عنوان «تأثیر فناوری های سینما بر زیبایی شناسی و سبک فیلم ها ،» جستجو کرد. در این عرصه، نام باری سالت (تاریخ نگار، و نظریه پرداز سینما) از دیرباز مطرح بوده است. وی در سال ۱۹۶۳ در کتاب خود تحت عنوان سبک فیلم و فناوری ، برای معلوم کردن نحوه ی تأثیر ماشین الکترومکانیکی تدوین، «موویلای صدادار » ، در دهه ۱۹۳۰ بر زیبایی شناسی نخستین فیلم های ناطق، اقدام به پژوهش گسترده ای کرد. سالت از طریق مطالعه تطبیقی بین فیلم های داستانی که با دست و یا با موویلای برقی تدوین شده بودند، به این نتیجه رسید: .«موویلا بر افزایش ضرب اهنگ برش فیلم های هالیوودی تولیدشده در سا لهای ۱۹۳۰ مؤثر بوده است».

رویکرد فرمالیستیک

الف.تبیین تاریخی

به طور کلی علاقه بسیاری از نظریه پردازان و پژوهش گران سینما و تلویزیون در نیم قرن اخیر، به مبحث فناوری، بیشتر مربوط به ارتباط فناوری با ابداعات زیبایی شناسی و مقوله ژانر در این دو رسانه بوده است. در این زمینه مباحث تصویر، تدوین و صدا بیشتر مورد توجه قرار گرفته اند و در این میان، به تصویر و صدا، خیلی بیشتر از تدوین توجه شده است. شاید به این دلیل که تأثیر عامل تصویر و فناوری های تولید آن (فیلم سیاه و سفید و فیلم رنگی، پرده معمولی و انواع پرده عریض، فیلم دو بعدی و سه بعدی و نظایر اینها)، در تقسیم بندی دوره های تاریخی سینما، به لحاظ عینی، بیشتر محسوس و ملموس بوده اند تا فناوری های مربوط به تدوین. در مورد صدا و رنگ می توان گفت که این دو عامل به لحاظ تاریخی هر یک توانسته اند دو نوع کاملاً متمایز از سینما و ادوار آن را مشخص کنند: سینمای صامت و سینمای ناطق، دوره فیلم سیاه و سفید و دوره فیلم رنگی. به علاوه دو نوع تقریباً متفاوت و متمایز از زیبایی شناسی را در تاریخ سینما- از جنبه تأثیر فناور ی صدا- می توان تشخیص داد (زیبایی شناسی فیلم بی صدا و فیلم صدادار، زیبایی شناسی فیلم رنگی و فیلم سیاه و سفید).ا گرچه مقوله صدا را قاعدتاً باید در حیطه تدوین گنجاند، لیکن صدا بیشتر به عنوان یک مقوله فنی نسبتاً مستقل در رسانه های سینما و تلویزیون مورد توجه قرار گرفته و کمتر به لحاظ زیبایی شناسی حوزه معانی و بیان از آن بحث شده

رویکرد فرمالیستیک

الف.تبیین تاریخی

است. اینکه چرا تدوین- اولاً به عنوان یکی از ارکان بیانی هنر سینما، ثانیاً به عنوان فرآیند کامل «پس تولید » فیلم در چارچوب مباحث نظری و پژوهش های علمی مربوط به تاثیر فن آوری تدوین بر تحول زیبایی شناسی آن کمتر مورد توجه قرار گرفته، به احتمال زیاد مربوط به تأثیرات پنهان یا کمتر عینی تدوین است (زیرا تدوین هنری غیر عینی یا «نادیدنی » است و تأثیرات آن بر مخاطب بیشتر جنبه ی ذهنی، ادراکی و عاطفی دارد).

به جز تماشاگر اهل فن، مخاطبان عادی معمولاً نمی توانند به تفاوتهای زیبایی شناسی شکلی(ساختاری) فیلم هایی که از فناوری های متفاوتی در تدوین آنها استفاده شده -مثلاً به تفاو تهای ناشی از میزان برش ، تعداد نما، طول نما، تنوع انتقالات بصری ، برون برش ها پی ببرند. آنها نهایتاً می توانند احساس کلی خود را با صفاتی چون کند یا تند بودن سرعت یا ریتم فیلم بیان کنند.

حال می توان از منظر دیگری نیز به این مقوله نگریست، زیرا بحث تأثیر مجموعه ای از علت ها و معلول ها یا زنجیر ه کنش ها و واکنش ها نیز در میان است: عامل عمده ای که در دهه ۱۹۵۰ فناوری فیلم (رنگ، صدای استریو، انواع پرده عریض و فیلم سه بعدی) را جبراً متحول کرد، فشار فزاینده گسترش تلویزیون بر استودیوهای هالیوود بود که تلاش میکردند مانع از سقوط اقتصادی سینما شوند. بنابراین در اینجا- و در این مرحله تاریخی

رویکرد فرمالیستیک

الف.تبیین تاریخی

خاص-امر زیبایی شناسی فیلم به فن آوری و فن آوری به اقتصاد پیوند می خورد و اقتصاد نیز به تغییر در روش یا فرآیند تولید صنعتی فیلم می انجامد و این به نوبه خود، به امر «متفاوت سازی » یعنی به تغییر در قواعد و الگوهای زیبایی شناسی فیلم سازی و تحول در استانداردهای کیفی آن می انجامد. در نتیجه، این دو (اقتصاد و متفاوت سازی) منجر به اختراع فناوری و ابداع زیبای پشناسی می شوند. فیلم رنگی، صدای استریو، پرده عریض و سینماسکوپ، ضمن اینکه دستاوردهای زیبایی شناسی برای سینِما به ارمغان آوردند، در عین حال به مسایل، محدودیت ها و چالش های خاص در زمینه فیلمبرداری و تدوین نیز دامن زدند. بحث باری سالت در کتابش «فصل مربوط به زیبایی شناسی سینماسکوپ »، همچنین بحث دیوید بوردول و ژانت استایگر در فصل آخر کتاب «سینمای کلاسیک هالیوود: سبک فیلم و روش تولید تا دهه۱۹۶۰ » مؤید این نکته اند . از نظر تاریخ نگاران، «مکتب خبر فناوری » در سینما، که فیلم را به مثابه یک پدیده صنعتی یا محصول فناوری های گونا گون در تاریخ رسانه ها می نگرند، همچنین تاریخ نگاران مکتب اقتصاد سیاسی فیلم که به تاریخ فیلم سازی به مثابه نوعی تاریخ فعالیت های اقتصادی و اجتماعی جوامع نگاه می کنند، «نظام های فرهنگ و اقتصاد فیلم با سه شاخص:اختراع فنی، ابداع زیبایی شناسی و اشاعه الگوهای تولید طی تاریخ این رسانه شکل گرفته و متحول شده است»

رویکرد فرمالیستیک

الف.تبیین تاریخی

بنابراین فناوری و تحول آن، تنها عامل مؤثر بر زیبایی شناسی نبوده و نیست؛گرچه عامل بسیار مهمی است، بلکه مجموعه ای از عوامل و اقدا م اشخاص گوناگون، بر مقوله کلی زیبایی شناسی، از جمله زیبایی شناسی تدوین، مؤثر بوده اند که عمده آنها عبارتند از:

۱. عوامل اقتصادی؛

۲. عوامل اجتماعی (زمینه های سیاسی و فرهنگی جامعه همچنین روان شناسی مخاطبان)؛

۳. اراده زیبایی شناسی فیلم سازان (میل هنرمندان به ابداع فرم، نوجویی و ایجاد تحول در الگوها و سنت ها)؛

۴. فناوری (به مفهوم ابزار کار هنرمند یا وسیله تولید هنر).

با کنکاش در تحولات فناوری های تدوین، چند نکته بر ما روشن می شود:

۱. تحول در فناوری های این هنر، همیشه مترادف با توسعه زیبایی شناسی آن نبوده است؛ اختراع «میل وایه دستگاه تدوین خطی الکترومغناطیسی برای نوار ویدئوکاست در اوایل دهه ۷۰ در تلویزیون، که مقاومت زیادی از طرف تدوین گران فیلم برانگیخت، دستاورد زیبایی شناسی یا هنری قابل توجهی برای تدوین در این رسانه به همراه نداشت، بلکه در مواردی «اختراع ارتجاعی » هم خوانده شد.اما در عرصه خبر تلویزیونی، «اختراعی انقلابی» بود، در سرعت تولید، پخش اخبار و گزارش های روز در این رسانه حقیقتاً

رویکرد فرمالیستیک

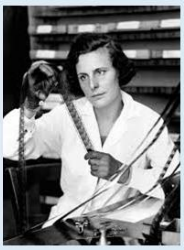
الف.تبیین تاریخی

"تحولی انقلابی" به وجود آورد که بر اقتصاد برنامه سازی خبری نیز تأثیر گذاشت. در نتیجه، سامانه تدوین خطی ویدئو برای کاربردهای غیرهنری (تدوین های سریع و سردستی یا غیرپیچیده(در حیطه خبر و ژورنالیسم تلویزیونی، بسیار مورد استقبال قرار گرفت که شیوه به اصطلاح شتاب زده «برش بزن، تدوین کن! » ساده و فوری، جوابگوی نیاز خبر بود.

۲. نیازها و انگیزه های ارتباطی حاکم بر رسانه ها (در حوزه های فرهنگی، اجتماعی، و سیاسی) در این زمینه، به ویژه در مورد تلویزیون، چالش های ناشی از انواع رقابت های رسانه ای در جهت افزایش سرعت انتشار اطلاعات و اخبار در رساندن تولیدات به آنتن، انگیزه تعیین کننده ای برای مخترعان فناوری های تصویربرداری و تدوین با رویکرد به کاهش زمانی و هزینه تولید برنامه سازی خبری،گزارشی و مستندسازی تلویزیونی شد (این تلاش که از اوایل دهه ۱۹۷۰ آغاز شده، تا کنون بی وقفه ادامه دارد).

حال ضروری است که مروری گذرا بر چشم انداز دوره های تاریخی فناوری های تدوین انجام شود.

بطور کلی برای تمایز فناوری های تدوین در دوره های تاریخی این هنر، سه معیار می توان در نظر گرفت: ۱. طرز کار ساختار فنی دستگاه (مکانیکی و یا الکترونیک)؛ ۲. شیوه ذخیره سازی اطلاعات (آنالوگ و یا دیجیتال)؛ ۳. نحوه دسترسی به اطلاعات (خطی و یا رندوم).



رویکرد فرمالیستیک

الف.تبیین تاریخی

دو نقطه ی اوج تاریخی در تحول فناوری های تدوین وجود دارد:

جایگزینی موویلا بجای تدوین دستی و کامپیوتر بجای ماشین های الکترومکانیکی تدوین، که تأثیری آشکار بر زیبایی شناسی این هنر در مرحله «پس تولید » فیلم ایجاد کرده اند.

«یکی از پرسش هایی که امروزه درباره تدوین دیجیتالی به دفعات مطرح می شود این است که: آیا فیلم ها دارند سریع تر می شوند؟ آیا به علت دیجیتالی بودن فیلم ها و اینکه راحت تر می شود آنها را «کات » کرد، فیلم ها دارند سرعت می گیرند؟ پاسخ مثبت است- چون برش سریع در ماشین های دیجیتالی تدوین- به دلیل دسترسی آنی- سریع تر امکانپذیر است و دیگر نیازی به پیوند مکانیکی دو نما و یا بایگانی کردن قطعات فیلم نیست. لیکن در یک رویکرد کلی در نیم قرن گذشته، ضرباهنگ تدوینی فیلم ها افزایش یافته... مثلاً فیلم «سانست بلوار ۱۹۵۰» ، در بیست دقیقه نخست خود ۸۵ برش دارد که نسبت به زمان خود میزان نمونه واری است، اما نسبت به میانگین برش فیلم های امروزی، نیمی از این میزان محسوب می شود. بیست دقیقه نخست فیلم «حس ششم ۱۹۹۹» ، دو برابر این میزان ، یعنی ۱۷۰ برش دارد و بیست دقیقه آخر «فایت کلاب ۱۹۹۹» نیز، مجدداً دو برابر این میزان یعنی ۳۷۵ برش دارد. با این حال در مورد این رویکرد تاریخی، استثنائاتی نیز وجود دارد: «مرد سوم ۱۹۴۹» ، دارای تدوینی سریع و کارآمد مشتمل بر ۲۲۵ برش در بیست دقیقه

رویکرد فرمالیستیک

الف.تبیین تاریخی

نخست است . در پی مثال های مورچ از فیلم هایی که مربوط به دوره تدوین مکانیکی اند، جالب است که به یک استثناء از دوره تدوین دستی اشاره شود که مقوله تأثیر فناوری تدوین را ناؤل اما تأثیر شرایط اجتماعی و سیاسی دوره تاریخی مربوط به تولید خود را برجسته می کند؛ بر اساس گزارش دیوید مِیِر در مقدمه کتاب پوتمکین آیزنشتاین: «زمان نسخه موجود در موزه هنرهای مدرن نیویورک این فیلم با سرعت ۱۶ فریم در ثانیه، ۸۲ دقیقه است و مجموعاً–بدون احتساب میان نویس– ۱۳۴۶ نما دارد». دیوید کوک نیز ضمن نقل این گزارش در کتاب تاریخ سینمای جهان، افزوده: «با توجه به اینکه فیلم «تولد یک ملت » (۱۹۱۴) ساخته گریفیث با زمان ۱۹۵ دقیقه، ۱۳۷۵ نما دارد و این نکته که فیلم های آمریکایی در سال ۱۹۲۵ (سال تولید رزمناو پوتمکین)، برای زمان ۹۰ دقیقه حدود ۶۰۰ نما داشتند، تعداد نماهای «پوتمکین » (به نسبت مدت نمایش آن و در مقایسه با دیگر فیلم های بلند داستانی مطرح در دروه صامت) از حد متعارف بسیار بیشتر است » (کوک، ۱۳۸۰ ،۱۹۰) «میانگین نماهای این فیلم در هر دقیقه ۱۶ نما است، و میانگین طول زمانی نماها ۴ ثانیه است » (ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹ ، ۵۱۹).

رویکرد فرمالیستیک

ب.تبیین زیبایی شناسی

به طور کلی اختراع کلّیه فناوری هایی که در سینما بر زیبایی شناسی ساختاری (فیزیکی) تدوین تأثیر گذاشته اند، نهایتاً به تأثیر در حوزه صدا و حوزه تصویر نیز انجامیده است.

عکس آن نیز صادق است– گرچه اشاره شد که حوزه صدای فیلم در دل حوزه گسترده تدوین قرار می گیرد، لیکن در اینجا عمدًا این دو را از هم جدا می کنیم– مثلاً اختراع فیلم رنگی و یا اختراع فناوری های مرتبط با انواع تکنیک های پرده عریض، نمونه هایی از این تأثیرات متقابل است. لیکن برخی از این اختراعات یا ابداعات فنی، مستقیماً متوجه تدوین بوده است (برای نمونه اختراع مووِیلا و کامپیوتر) و برخی از آنها نیز به طور غیرمستقیم، یعنی از حوزه های دیگر سینما، به حوزه تدوین نفوذ کرده اند (فرضاً تدوین فیلم رنگی: رابطه تدوین با رنگ، که البته رنگ مقوله ای مربوط به فیلمبرداری و در سینمای آنالوگ مربوط به شیمی فیلم و لابراتوار است).

به طور کلی مجموعه فناوری های مؤثر بر تدوین بیشتر بر جنبه های زیر تأثیر گذاشته اند:

۱. زیبایی شناسی ساختار (فیزیکی) تدوین، از جمله بر ریتم برش (تعداد برش، طول یا مدت زمان نماها) و تعداد نماها بر اساس میزان برش؛

۲. دقت در انتخاب نقطه برش، بویژه هنگام اجرای "برش انطباقی" در شیوه تدوین

رویکرد فرمالیستیک

ب.تبیین زیبایی شناسی

تداومی (این نوع برش ها در فیلم های دوره پس از اختراع مووی‌ا- در مقایسه با دوره تدوین دستی- دقیق تر و روان تر شدند. مقوله انتخاب و انتقال قوی ترین نقطه تمرکز تماشا گر در برش از یک فریم تصویر به فریم تصویر دیگر نیز در همین زمره است)؛

۳. گسترش و ایجاد تنوع در جلوه های بصری ویژه- به خصوص ترانزیشن ها- به طور کلی بر کلّیه اپتیکال های فیلم در دوره سینمای آنالوگ- در این مورد، و در این دوره، تأثیر اختراع چاپگر نوری فیلم را نیز نمی توان نادیده گرفت.

حال باید دید که چه مؤلفه هایی، ساختار تدوینی یک فیلم را می سازند؟ و منظور از اصطاح ساختار و از جمله «ساختار تدوینی » فیلم چیست؟ ساختار (دربردارنده مفاهیمی چون سازمان، دستگاه، مجموعه، سیستم ، نظامی متشکل از اجزای مرکب، متجانس و به هم پیوسته است. تدوین، نوعی مهندسی فیلم است مشتمل بر ترکیب انواع نماها (و صداها). فیلم به مثابه یک سیستم (ساختار)، مرکب از اجزای به هم پیوسته ای به نام نما، صحنه و سکانس است که در سلسله مراتبی قرار دارند و اعضای سیستم به شمار می آیند. بر اساس دیدگاه ساختارگرایانه یا نگرش سیستمی، تدوین عبارت است از: «رابطه سیستم ساز یا ساختار آفرین بین اجزای کوچک و بزرگ فیلم، شامل نماها (و صداها)، صحنه ها و

رویکرد فرمالیستیک

ب.تبیین زیبایی شناسی

و سکانس ها (ضابطی جهرمی، ۱۳۹۱ ، ۲۷).

این مؤلفه ها در حوزه ی «تدوین تصویر» ، « تدوین صدا » و حوزه «تدوین سمعی-بصری » فیلم مورد شناسایی و بحث قرار می گیرند. در این میان، مؤلفه های مربوط به حوزه تدوین تصویر- چه به لحاظ تاریخی در مباحث نظری و گفتمان های زیبایی شناسی فیلم، همچنین از دیدگاه نقش ساختاری چیره آن در فرآیند عملی تدوین و به طور کلی ساخت فیلم، از دیگر مؤلفه ها مهم تر بوده و هست. از این رو در اینجا، صرفاً به شناسایی و معرفی مؤلفه های حوزه «تدوین تصویر »ا کتفا می کنیم که عبارتند از:

۱. تعیین ترتیب نمایش نماها؛

۲. طول نماها (اندازه متریک نماها- زمان بندی آنها- با توجه به ظرفیت ریتمیک نماها که تابع ترکیب بندی بصری و اطلاعات موجود در هر نماست)؛

۳. شکل اتصال نماها یا شکل بصری - گرافیکی تغییر نماها (نوع برش - نوع ترانزیشن).

مؤلفه نخست که به یکی از روش های ویژه بیان سینماتوگرافیک- معروف به «مونتاژ»، اصلی را در شیوه خاصی از تدوین (معروف به تدوین از نوع «مونتاژ ») به خود اختصاص داده که به «اصل مجاورت نماها » معروف است. مطابق این اصل، نما در خدمت تدوین است

رویکرد فرمالیستیک

ب.تبیین زیبایی شناسی

و تدوین (به معنای خاص "مونتاژ") برای تداعی معناست – معنا از طریق مقایسه ذهنی دو نما توسط تماشاگر استنباط می شود. همچنین شیوه تدوین تداومی، که هدف غایی آن خلق معنا نیست (شیو های که در آن، تدوین به خودی خود معناساز نیست و فرایندی ذهنی به شمار نمی آید)، بلکه در خدمت روایت عینی داستان فیلم است –شیوه ای که به تدوین روایتی نیز معروف است و از ابزارهای مهم داستان گویی فیلم به شمار می آید-: این نوع تدوین، توالی وقایع داستان و تحول آن را نما به نما مشابه تجربه بصری یا دریافت عینی ما از زندگی، روایت می کند.

در شیوه ی « مونتاژ »، وقتی دو تصویر کنار هم قرار می گیرند، بیننده ارتباطی بین آنها کشف می کند... تصاویر فیلم به شکل درونی از طریق القای اجتناب ناپذیر یک جریان دلالت ,[معنا] به هم پیوند می خورند... و بیننده چیزی را می فهمد [استنباط می کند] که فکر می کند مونتاژ از او می خواهد بفهمد (متز، ۱۹۷۱ ، ۹۴)

مفهوم "مونتاژ" - در نظریه آیزنشتاین - عبارت است از: «تقویت معنای یک تصویر از طریق پیوند آن با تصویر دیگر که لزوماً بخشی از همان اپیزود نیست » (کولپی، ۱۹۹۶ ، ۹۴). بطور کلی «ادیتینگ ،» رویکردی ناتورالیستی و «مونتاژ »، رویکردی ا کسپرسیونیستی دارد.

رویکرد فرمالیستیک

ب.تبیین زیبایی شناسی

مؤلفه دوم که خالق ریتم تدوینی یا ضرباهنگ برش نماهاست، اولاً تابع ترکیب بندی بصری نماست، ثانیاً تابع موضوع یا محتوای نما است. اندازه متریک یا طولی (زمانی) نمای تدوین شده، به میزان زیادی بستگی به ویژگی های فتوگرافیک، از جمله بزرگ نمایی بصری، سرعت حرکت (بازی)، زمینه داستانی یا ایده ای و نیروی انتقال اطلاعات آن نما از لحاظ خصوصیات گرافیکی دارد. بر حسب اینکه نما برای نخستین بار دیده می شود، یا برای چندمین بار، بر حسب اینکه رنگی است یا سیاه و سفید، صدا دارد یا بی صداست، نما دور است یا نزدیک و ده ها عامل دیگر که در تعیین اندازه نهایی یا قطعی یک نما مؤثراند.

مؤلفه سوم، شکل پیوند یا فرم اتصال دو نما است که فقط به معنای ساده و یا سطحی «کات » یا استفاده از ترانزیشن هایی مثل فید و دیزالو یا وایپ و ... نیست. بلکه نوع، نحوه و کیفیت تغییر دو نما- طی ترتیب نمایش نماها در مؤلفه نخست- آن را تعیین می کند. این سومین مؤلفه که تعیین کننده و توجیه گر نقطه برش (به طور کلی شکل اتصال) نماهاست خود بر «چهار نوع رابطه کلی بین دو نمای متوالی متکی است: رابطه گرافیکی، رابطه ریتمیک، رابطه فضایی و رابطه زمانی نماها » (بوردول، ۱۳۷۷ ، ۲۶۵). با توجه به موضوع و هدف این پژوهش، بیشتر مؤلفه دوم مورد توجه ماست که اولاً به لحاظ سرعت مکانیکی

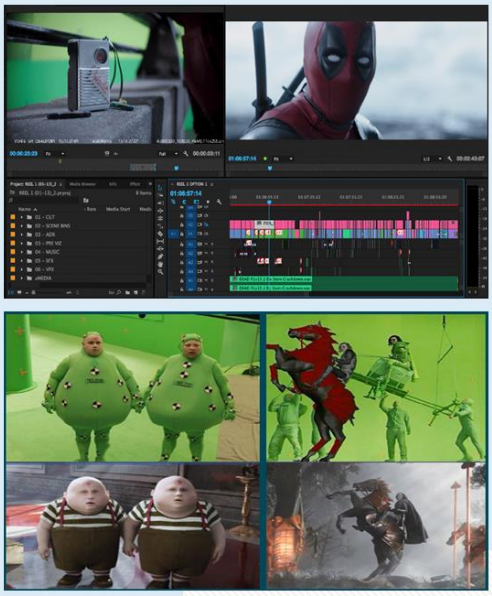
رویکرد فرمالیستیک

ب.تبیین زیبایی شناسی

تدوین یا سرعت تعویض نماها تابع تعداد برش ها و ترانزیشن ها است، ثانیاً به لحاظ دراماتیک تابع سرعت وقایع داستان فیلم است. «البته می دانیم که ریتم [به عنوان یک مقوله کلی] در سینما عوامل بسیاری را شامل می شود که مهم ترین آنها تأکید، ضرب و تمپو هستند. و ریتم سینمایی در کل نه فقط از تدوین بلکه از دیگر تکنیک های دیگر فیلم هم حاصل می شود. فیلم ساز در عین حال برای تعیین ریتم تدوین، متکی به حرکت در میزانسن، محل و حرکت دوربین، یتم صدا و بافت کلی فیلم نیز هست. با این الگوبندی، طول نماهاست که نقش خیلی زیادی دارد در آنچه ما به طور شهودی به عنوان ریتم فیلم می شناسیم" (همان، ۷۳ - ۳۷۲).

رویکرد فرمالیستیک

ج. دیدگاه ها و تجربه های معاصر



تدوین دیجیتالی تاثیرات کاملاً محسوسی بر فرایند تدوین و کار تدوین گر گذاشته که به مفهوم سنتی "عمل تدوین" نیز سرایت کرده است. "تدوین دیجیتالی رابطه بین تدوین گر و مواد کارش را تغییر داده: برش مواد روی میز سنتی تدوین یک تصمیم عقلانی است. به این معنا که نوار فیلم باید در نقطه دقیق خود متوقف شود، علامتی با مداد روغنی در نقطه مورد نظر برای برش رسم گردد. اما در تدوین دیجیتالی، تعیین نقطه برش تا این اندازه سرراست نیست. یعنی به جای بر شکردن، پیراستن انجام می شود. پیراستن، افزودن یا کاستن فریم هایی را به نمای قبلی یا بعدی- با کلیک کردن روی دکمه راست و یا چپ- امکا نپذیر می کند. نتیجه آن، بیشتر به اعمال سلیقه می ماند تا رعایت قاعده و هنجار. اما پیراستن نیز از اصول خودش پیروی می کند: وقتی برش خوب به نظر رسید، دیگر خوب است! تدوین هم همین است! هنگام پیراستن نماها دقیقاً نمی توان قضاوت کرد که این نقطه برش یقیناً مناسب است یا نه، پیش پا افتاده است یا پر تاثیر؟ [چون بالاخره تدوین گر با به چپ و راست بردن مکان نما در طرفین نقطه برش اولیه دو نما، نهایتاً به نقطه قطعی و مطلوب برش می رسد.] همچنین پیراستن با حذف کردن تفاوت دارد: پیراستن روش آزمون و خطاست، فرایندیست برای حذف را ه حل های نامطلوب و نتیجه آن هرگز به معنای بی نظمی یا آشفتگی نیست. پشت هر پیرایشی، تصمیمی "له" چیزی

رویکرد فرمالیستیک

ج. دیدگاه ها و تجربه های معاصر

وجود دارد که می توان آن را مثبت و هدفمند خواند. اما این در مورد "حذف"کردن صدق نمی کند. چون حذف همیشه "علیه" چیزی ست. بنابراین "پیراستن"، دقیقاً نقطه مقابل "حذف" کردن است.

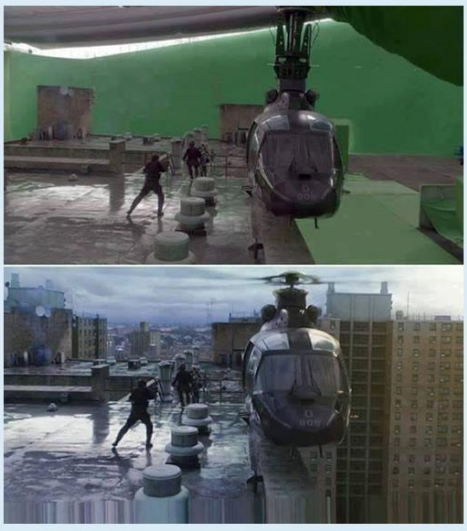
چیدمان برداشت ها یا نماهای انتخاب شده در تدوین سنتی، نوعی "استوری بورد" کردن آنهاست که در چارچوب یک نظام بسته و در ترتیبی خاص، همواره به ساختاری معین و غیرقابل مقایسه با دیگر ساختارهای آلترناتیو آن می انجامد. اما در تدوین دیجیتالی، یافتن بهترین راه حل از بین انواع ساختارها نیز – با ذخیره کردن همه واریانت های تدوین – امکان پذیر است که نهایتاً یکی از آنها برگزیده می شود و یا ممکن است در شیوه ی تدوین با ساختار "تعاملی"، همزمان استفاده از چند واریانت از یک سکانس و یا یک الگوی دلخواه، به تماشا گر پیشنهاد شود. بطور کلی در هر شیوه ای از تدوین، انتخاب ساختار نهایی قاعدتاً بر این فرض استوار می شود که تماشا گر آن ساختار را راحت تر بپذیرد.

" تدوین با کامپیوتر، مزایای ملموس و متنوعی برای هنر تدوین به ارمغان آورده که بر خلاقیت تدوین گر و نهایتاً بر ساختارهای تدوین، تاثیر گذاشته است: بر خلاف فرایند تدوین سنتی که مراحلی مجزا باید به ترتیب طی شود – جداسازی برداشت ها، انتخاب بهترین برداشت، ردیف کردن آنها، تدوین اولیه و تدوین نهایی- همه این مراحل را یک جا

رویکرد فرمالیستیک

ج. دیدگاه ها و تجربه های معاصر

ذخیره می کند تا هر زمان که نیاز باشد، فراخوان شوند. در نتیجه، هر بار با هر ساختاری که برداشت های منتخب در سکانس، تدوین نهایی شوند، موجودیت آنها حفظ می شود. به این ترتیب، اسکلت و جزییات هفته ها کار تدوین را بدون تخریب مواد یا بدون در هم ریختن واریانت ها می توان حفظ نمود، آنها را مقایسه کرد و هر بار به دلخواه در آنها تغییراتی داد، چون این شیوه تدوین، برگشت پذیر است. به علاوه، برداشت های حذفی، همچنین تکه های جداشده از نماها، همواره در زمینه صفحه نمایش کامپیوتر در برابر چشمان تدوین گر است. بنابراین تدوین نهایی، که مرحله عالی خلاقیت تدوین گر است، همواره نرمش پذیر می ماند. تنظیم هر چه دقیق تر، نقاط برش، دیزالوها و دیگر جلوه های بصری تدوینی همیشه امکا نپذیر است. یعنی همواره امکان تجدیدنظر و ارزیابی وجود دارد. در حالی که در تدوین سنتی، هرچه فرایند تدوین جلوتر می رود، پل های پشت سر تدوین گر خراب می شود؛ زیرا فرایند تدوین سنتی بر محور تخریب مواد پیش می رود. در حالی که در تدوین دیجیتالی، همه ی موادو واریانت های تدوین شده سکانس، حفظ می شوند. به این ترتیب، نهایتاً تدوین گر در هر زمان مفروض، فرصت تجدیدنظر، برگشت و امکان بسیار متنوعی برای انتخاب نهایی ساختار تدوینی سکانس ها دارد .



جنبش مونتاژ شوروی

جنبش مونتاژ شوروی جنبشی سینمایی است که در دهه ۱۹۲۰ شکل گرفت و تنها جنبش سینمایی دوران سینمای صامت بود که چند سالی هم در سینمای ناطق دوام آورد. نظریه پردازان این جنبش که خود فیلمسازان توانایی هم بودند، نظریه مونتاژ شوروی را مطرح کردند. لف کولشوف، وسولد پودوفکین، سرگئی آیزنشتاین، ژیگا ورتوف و الکساندر داوژنکو از مهم‌ترین نظریه پردازان و فیلم سازان این جنبش بودند. اعتصاب به کارگردانی آیزنشتاین اولین فیلم مهم جنبش مونتاژ شوروی و رزمناو پوتمکین ساخته همین فیلمساز مشهورترین فیلم جنبش است. همانطور که از نام این جنبش پیداست، وجه ممیزه اصلی فیلم‌های این جنبش در حوزه تدوین است.

سینما از همان آغاز شکل‌گیری حکومت کمونیستی شوروی مورد استقبال فراوان قرار گرفت. لنین اعلام کرد: «از نظر ما فیلم مهمترین هنر است.» این نگاه از سوی حاکمیت در آغاز راه به سود جنبش مونتاژ بود (اما آنچنان که در بخش پایان جنبش مونتاژ می‌بینید در انتها به ضرر این جنبش تمام شد) در نیمهٔ دوم دهه ۱۹۲۰ بود که واردات فیلم‌های سینمایی به شوروی کاهش یافت؛ دلیل این کاهش عدم سازگاری محتوی فیلم‌ها با آرمان‌های حاکمیت بود و در واقع این فیلم‌ها از نظر ایدئولوژیک زیان بار تلقی می‌شدند. از طرفی در تولید داخلی نیز گرایشی به سمت تولید فیلم‌هایی در جهت تجسم آرمان‌های ایدئولوژیک برای عموم مردم شوروی به وجود آمد. نخستین فیلم‌های

جنبش مونتاژ شوروی

جنبش مونتاژ با پرداختن به داستان‌هایی از ستم‌های روسیه تزاری و قیام‌های تاریخی مردم، موفقیت مالی و جلب رضایت منتقدان سینمایی را توامان به دست آورد. وجه ممیزه اصلی فیلم‌های این جنبش در حوزه تدوین قرار دارد. کارگردان‌های این جنبش نماها را به روش‌های پر تحرک و پویا کنار هم قرار می‌دادند و برای افزایش این پویایی سعی می‌کردند از تعداد نماهای بیشتری استفاده کنند. این فیلمسازان هر کنش را به چندین نما خرد می‌کردند. آنان بر این باور بودند که برش، فی نفسه بیننده را برمی انگیزد. برش به روش مونتاژ معمولاً توهم گذر هموار زمان که در تدوین تداومی وجود دارد را برهم می‌زد و مناسبات زمانی دارای هم پوشانی یا حذف زمانی را خلق

می‌کرد؛ مثلاً آیزنشتاین در صحنه‌ای از فیلم رزم ناو پوتمکین صحنه شکستن بشقاب توسط ملوان معترض را که یک لحظه بیشتر طول نمی‌کشد، به ده نما گسترش داد. در حذف زمانی هم مواردی از جامپ کات در فیلم‌های این جنبش دیده می‌شود. تدوین سریع و ضرب آهنگین نیز تحت تأثیر فیلم‌های امپرسیونیستی فرانسه به جنبش مونتاژ راه یافت. درهم برش زدن نیز راه دیگری برای خلق مناسبات مکانی غیرعادی بود مثلاً در فیلم اعتصاب آیزنشتاین صحنه کشتار کارگران به صحنه قصابی یک گاو برش می‌خورد یا در فیلم مادر پودوفکین تصویر قهرمان فیلم در زندان که خبر نقشه‌های دوستانش برای نجات را شنیده‌است به تصاویری از آب شدن یخ جویباران بهاری برش زده می‌شود.

رویکرد کانسپچوالیستیک

نظریه مونتاژ دیالکتیکی

بخشی از شهرت روزافزون آیزنشتاین در آغاز پیدایش زبان سینما مربوط به نظریه‌های سینمائی او بود که خود آنها را در عمل پیاده می‌کرد. مجموعه نوشته‌های او در این باب – که بعدها در دو جلد تحت عناوین درک فیلم (۱۹۴۲) و شکل فیلم یا فرم فیلم (۱۹۴۸) منتشر شد – از ۱۹۲۳ در حال انباشته شدن بود تا آنکه پس از موفقیت چشم‌گیر رزمناو پوتمکین در جهان، او این نظریه‌ها را تدوین کرد که مهم‌ترین نقش را در نظریه فیلم – فرابافت دیالکتیکی در مونتاژ – ایفاء کردند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت آیزنشتاین تدوین (مونتاژ) را همچون فرآیندی منطبق با دیالکتیک مارکسیستی می‌دید، که در آن تاریخ و تجربه‌های انسانی حاصل تضادی دائمی میان نیروی مبارز (تز یا برنهاد) با نیروی بازدارنده (آنتی تز یا برابر نهاد) است و از برخورد این دو نیرو پدیده کاملاً نوینی‌زاده می‌شود که سنتز (همنهاد) نامیده شده است. همنهاد در واقع حاصل جمع این دو نیرو نیست بلکه چیزی بزرگ‌تر از آن دو و متفاوت با آنها است. فرآیند موردنظر را می‌توان با نمودار زیر نشان داد:

رویکرد کانسپچوالیستیک

نظریه مونتاژ دیالکتیکی

همنهادی که از تضاد میان برنهاد و برابر نهاد حاصل می‌شود خود بدل به الگوی دیالکتیکی تازه‌ای می‌شود تا به نوبه خود برابر نهاد نوئی بیابد و این عمل تا پایان زمان تاریخی ادامه دارد. آیزنشتاین معتقد بود که در تدوین فیلم، نمایا یاخته مونتاژ، بر نهادی است که در مقابل نمای دیگر، با محتوای بصری متضاد – یعنی برابر نهاد خود – همنهادی تولید می‌کند (یک نظر یا یک نقطه‌نظر) که به‌نوبه خود، و در دیالکتیکی نو خرد بدل به یک برنهاد می‌شود. این تضاد بصری میان نماها بر خطوط موجود در تصویر، بر سطوح، سایه‌روشن‌ها و نورپردازی و غیره، در درون هر نما نیز حاکم است و تنها به محتوای دراماتیک محدود نمی‌شود. بنابراین آیزنشتاین مونتاژ را همچون سلسله‌ای از ایده‌ها و نقطه‌نظرهائی که از تصاد نماهائی مستقل حاصل می‌شود تعریف می‌کرد و به شیوه خود آن را به یک سلسله انفجارهائی از احتراق‌های درون موتور یک ماشین، که اتومبیل یا تراکتوری را به پیش می‌رانند تشبیه می‌کرد. یکی دیگر از قیاس‌های مورد علاقه او قیاسی زبان‌شناختی بود: درست به همان شکلی که کلمات منفرد در یک جمله متکی به معنائی هستند که در کنار کلمات دیگر می‌گیرند، نماهای منفرد در یک فصل مونتاژی نیز معنای خود را از عمل متقابل با نماهای دیگر در درون یک فصل فیلم به‌دست می‌آورند.

رویکرد کانسپچوالیستیک

نظریه مونتاژ دیالکتیکی

فرض ضمنی این نظریه آن است که تماشاگر فیلم نماهای مونتاژ شده در یک فصل را به ترتیب یا پشت سرهم نمی‌بیند بلکه آنها را همزمان می‌بیند، چنانکه گوئی هر تصویر همواره بر تصاویر دیگر منطبق است. به دیگر سخن، تماشاگر، نماها را با یکدیگر جمع نمی‌زند تا حاصل جمع آنها را (ABC = A + b + C) دریابد بلکه به‌صورت گشتالت - تمامیت یا مجموعه‌ای که متفاوت و بزرگ‌تر از حاصل جمع اجزاء خود است (ABC = X) می‌بیند. چرا که نماهای A،B و C تنها در نوار فیلم به‌دنبال یکدیگر می آیند، اما هنگامی‌که بر پرده می‌افتند ذهن بیننده آنها را به شیوه‌ای مشابه با انطباق تصاویر در عکاسی به یکدیگر متصل می‌کند. آیزنشتاین بسیاری از نظریه‌های خود را از مطالعه روان‌شناختی دریافت ذهن فراهم آورد؛ و برای تبیین فرآیند مونتاژ دیالکتیکی خود هر از گاه تصویرنگاری یا اندیشه‌نگاری‌های ژاپنی را مثل می‌آورد. در خط - نگاره‌های ژاپنی می‌توان از ترکیب نمادهائی از دو فرایافت قدیمی‌تر فرایافتی کاملاً تازه به‌وجود آورد. به‌علاوه در آن سنت فرایافت تازه به هیچ‌وجه صرفاً حاصل جمع اجزاء خود نیست بلکه بدون استثناء برداشتی انتزاعی است که به هیچ شکل دیگری جز به همان صورت نمی‌توان ترسیم کرد. مثلاً نماد سگ در کنار نماد دهان اندیشه - نگاری به‌دست می‌دهد که قاعدتاً باید دهان سگ باشد، اما در اینجا به معنای

رویکرد کانسپچوالیستیک

نظریه مونتاژ دیالکتیکی

عوعوی سگ فهمیده می‌شود. نمونه‌های زیر از آن جمله هستند:

کودک + دهان = فریاد

پرنده + دهان = آواز خواندن

چاقو + قلب = اندوه

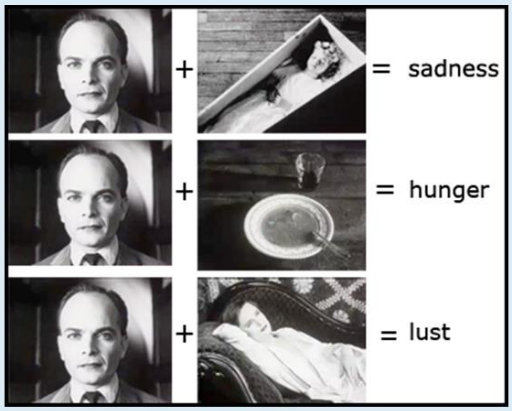
آب + چشم = گریه

در + گوش = شنیدن

آیزنشتاین بر آن بود که همه فیلم‌ها را، به همراه فصل‌های خود مختار درون خود، می‌توان بر اساس دیالکتیک بنا کرد. در این مقالات او مدعی شد که هر قسمت یا پرده فیلم پوتمکین به شیوه‌های کانه‌زورا یا سکته به دو نیمه تقسیم شده تا مکثی تأثیرگذار در میانه حرکت صحنه به‌وجود آورد، و اینکه پوتمکین به‌عنوان یک کل توسط فصل مه در بندرگاه، در آغاز پرده سوم، خود به دو بخش تقسیم شده است: الگوی دیالکتیکی هر پرده (و خود فیلم)، افزایش تنش، و به‌دنبال آن نتیجه‌گیری و انفجار تنش است، که این دو حالت منجر به تولید یک سنتز (همنهاد) می‌شوند، که به نوبه خود تزی (برنهادی) برای پرده بعد فراهم می‌کنند. آیزنشتاین در مقالات دیگری کوشیده پنج نوع متفاوت از روش‌های مونتاژی

رویکرد کانسپچوالیستیک

نظریه مونتاژ دیالکتیکی



(تدوینی) است تعیین کند که همه آنها را می‌توان همزمان در یک فصل به‌کار برد:

۱. مونتاژ طولی (متریک)

۲. مونتاژ وزنی (ریتمیک)

۳. مونتاژ لحنی یا آهنگین (تونال)

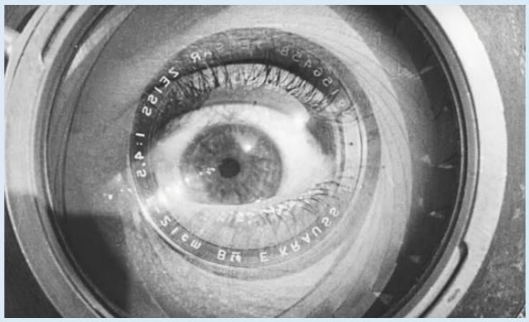
۴. مونتاژ فرالحنی (اُورتونال)

۵. مونتاژ روشنفکرانه یا ایدئولوژیک.

مونتاژ طولی که بی‌توجه به محتوای نماها تنها به ضرباهنگ توجه دارد. در اینجا اساس تدوین را طول زمان یا زمانی تعیین می‌کند که تصویر بر پرده می‌افتد، یعنی طولی که بر اساس یک الگوی عادی متریک برای برش فیلم در نظر گرفته شده است. او مونتاژ وزنی (ریتمیک) را شکل تعالی یافته مونتاژ طولی (متریک) ارزیابی می‌کرد که در آن آهنگ برش متناسب با ضرباهنگ حرکت درون نماها و همچنین متناسب با مطالبات از پیش تعیین شده مواد اولیه کار انتخاب می‌شود. در مونتاژ لحنی آیزنشتاین کوشیده صحنه‌اش را فراتر از وزن (ریتم) تصویر ببرد تا لحن (نوای) عاطفی حاکم بر تصاویر او پایه تدوین قرار گیرد. مونتاژ فرالحنی در حقیقت همنهاد (سنتز) مونتاژهای طولی، وزنی و لحنی است، که تنها در

رویکرد کانسپچوالیستیک

نظریه مونتاژ دیالکتیکی



لحظه نمایش بر پرده عمل می‌کند و به فرآیند تدوین کاری ندارد. مونتاژ روشنفکرانه یا ایدئولوژیک را آیزنشتاین، چه در نظر و چه در عمل، بیش از انواع دیگری دوست می‌داشت. آیزنشتاین مدعی بود که مونتاژ قادر است با خلق ارتباطی ذهنی از طریق نماهائی با محتواهای متضاد ایده‌هائی انتزاعی القاء کند. استادانه‌ترین کاربرد این تکنیک استعاری در سومین فیلم او، اکتبر (ده روزی که دنیا را تکان داد، به‌کار گرفته شد. همه اندیشه‌های آیزنشتاین در مونتاژ نظر به استقرار زبان منحصر سینمائی مبتنی بر تداعی معانی روانکاوانه و تحریک عاطفی تماشاگر داشت، و چندان دربند منطق روائی نبود، یا اصلاً نبود. این زبان که حاصل یک عمر مطالعه در پویا کردن زیبائی‌شناسی ادراک بود و آیزنشتاین اصطلاح مونتاژ دیالکتیکی را برایش وضع کرده بود، در جهت تسلط کامل روان تماشاگر از هر دو جنبه عاطفی و مغزی عمل می‌کرد. بعدها منتقدان فیلم، به‌ویژه پیروان نظریه‌پرداز فرانسوی، آندره‌بازن، چنین عنوان کردند که مونتاژ دیالکتیکی بیش از حد تحمیل‌کننده و حتی مستبدانه است.

دیالکتیک در سینما

بیشترین تأثیر اصول دیالکتیک بر سینما، به وسیلهٔ آثار و فیلم‌های سرگئی ایزنشتاین بوده است. ایزنشتاین با ارائه مونتاژ به عنوان یک هنر، نوعی زیبایی‌شناسی در سینما خلق کرد.

نویسندگان فیلم‌های شوروی زیبایی فیلم‌ها را بر مبنای مونتاژ می‌دیدند، تا جایی که لِو کولشوف، فیلم‌ساز و معلم روس، مونتاژ را اصل و پایه سینما خواند. از نظر او، هنگامی که نماها در مونتاژ به یکدیگر متصل می‌شوند، کمپوزیسیونی (ترکیب‌بندی) شبیه سایر آثار هنری خلق می‌شود. ایزنشتاین از این ایده کولشوف استفاده کرد، ولی از سوی دیگر خاطرنشان ساخت که دیالکتیک عنصری مهم در مونتاژ است.

دو تصویر متضاد با برش به یکدیگر پیوند می‌خورند و در نتیجه یک ناهمخوانی به وجود می‌آید که هدف آن تحریک تماشاگر است. به این ترتیب، تصاویری که ذاتاً بی‌حرکت و از نظر سیاسی خنثی هستند، یک نیروی محرکه سیاسی می‌یابند و لذا می‌توان تماشاگران را با استفاده از این جذابیت سینما تحریک، هیجان‌زده و حتی مضطرب کرد. با اینکه هر نما در فیلم، تصویری فیلم‌برداری شده از چیزی است که در جهان واقعی وجود دارد، می‌توان با مونتاژ دیالکتیکی مفاهیم تجریدی و ذهنی را به طور ملموس و عینی نشان داد.

برتولوت برشت و اصول دیالکتیک

بحث ارتباط بین همذات‌پنداری تماشاگران و یا بیگانگی آنها در نظریه فیلم، باعث احیای اصول دیالکتیک شد. این اصول در آثار نویسنده آلمانی، برتولت برشت، به عنوان یک نمایشنامه‌نویس، کارگردان تئاتر، فیلمنامه‌نویس و نظریه‌پرداز استفاده شده‌اند. برشت دیالکتیک تئاتری بسیار پرنفوذی را ارائه کرد که به تماشاگران بینش سیاسی می‌داد.

از نظر وی دو جنبه متضاد در نحوه مخاطب قرار دادن تماشاگران، یعنی شیوه دراماتیک (همذات‌پنداری با کاراکتر و شخصیت اصلی و توسعه خطی) و شیوه حماسی (توهم دراماتیک و برونگرا)، می‌توانند برای تماشاگران تئاتری را خلق کنند که هم سیاسی و هم لذت‌بخش باشد. تماشاگران به طرزی فعالانه در خلق سنتز شرکت می‌کنند و در همین فرایند مشارکت است که نحوه قرائت تئاتر دنیای اجتماعی را می آموزند.

نمونه‌های مونتاژ دیالکتیکی در سینما

معروف‌ترین نمونه کاربرد این اصول را از سوی ایزنشتاین، می‌توان در مونتاژ سکانس پلکان اودیسه در فیلم رزمناو پوتمکین (۱۹۲۶) دید. قتل عام مردم به دست ارتش تزار برای فرو نشاندن آتش انقلاب، به صورت طبیعی فیلمبرداری نشده است، در عوض، عصاره این تجربه به وسیله قابلیت‌های مونتاژ به بیننده منتقل می‌شود و به این ترتیب از این تکنیک برای خلق معنایی فراتر از آنچه محسوس است، استفاده شده است. ایزنشتاین اصول مونتاژ دیالکتیک را در فیلم در نمودارهایی نشان داده است که در آنها حرکت به سوی کسب بینش سیاسی موج می‌زند. نمای پایین آمدن سربازان از پلکان به تصویر زنی که فریاد می کشد، برش می‌خورد و سنتز این برش، شناخت سرکوب است. این سنتز نیز به تز دیگری شکل می‌دهد که با تصاویر مردمی که از پلکان به پایین می‌شتابند ترکیب شده و سنتز بعدی را به وجود می‌آورد؛ یعنی سرکوب نیروهای مردمی. مجموعه‌ای از فضاهای متفاوت، ترکیب نماها و مدت زمانی که صحنه به طول می‌انجامد، در این سکانس پیچیده در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این تمهید احساس اضطرار را به سکانس می‌افزاید، عناصر قدیمی را تجزیه می‌کند و حرکت فیلم که بیانگر محتوای سیاسی آن است، به سوی هدف نهایی که همان حرکت و کنش جمعی است، شکل می‌گیرد. در فیلم اکتبر (۱۹۲۸) او از تصاویری استفاده کرد که استعاره‌ها را در تقابل با یکدیگر قرار می‌داد؛ برای مثال قرار دادن یک طاووس در کنار یک مقام دولتی. طاوس در اینجا انتزاعی نیست، ولی نمی‌توان هیچ‌گونه منطق روایی برای آن یافت. با این حال می‌تواند کارکرد قدرت را به تصویر بکشد. تأکید بر تماشاگر فعال میراث دیالکتیک‌های سیاسی سینما و تئاتر است که طلیعه‌داران آن ایزنشتاین و برشت هستند. با این حال، در نهایت، ایده اصلی اصول دیالکتیک در هر نظامی که از روش شالوده‌شکنی بهره برده، زائد و اضافه است؛ زیرا شالوده‌شکنی تمام مفاهیم را تغییرپذیر و تاریخی می‌داند؛ به گونه‌ای که هر معنی در خود و برای سوژه خود تغییر می‌کند. اصول دیالکتیک بر پایه تضادها و مسیرهای ثابت استوار است. اگر این اصول نتوانند به ما کمک کنند، باید برای استفاده از گفتمان فلسفی دنبال راه‌های جدید بگردیم و درباره مفهوم سیاست‌ها تعریفی جدید ارائه دهیم.

نمونه‌های مونتاژ دیالکتیکی در سینما

سپاس از توجهتان

دانشجویان: فاطمه صاحب دل و ناهید خانلار

نام استاد مربوطه: سرکار خانم شیما گلچین

نام درس: هنر و رسانه

سال تحصیلی: ۱۳۹۸-۹۹