فن تدوین فیلم

نوشته و تألیف کارل رایتس و گَوین میلار

زیر نظر کمیتهٔ منتخب «آکادمی فیلم بریتانیا»

تارولد دیکینسون (رئیس)

رجینالد بِك، روی بولتینگ، سیدنی کُل، رابرت هیمر، جك هریس،

دیوید لین، ارنست لیندگرن، هری میلر، بازیل رایت

با مقدمه‌ای از: تارولد دیکینسون

ترجمهٔ وازریك درساهاکیان

سروش

تهران ۱۳۹۸

شمارهٔ ترتیب انتشار: ۹ / ۳۳۵

فهرست مطالب

یادداشت ناشر بر چاپ جدید و تجدید نظر شدهٔ کتاب ۱
مقدمه (۱۹۵۳) ۳

بخش اول

قسمت اول ـ تاریخ تدوین ۷

۱ تدوین و سینمای صامت ۸
سر آغاز تداوم فیلم ۹
گریفیث: تأکید دراماتیک ۱۴
پودوفکین: تدوین بنیادی ۲۲
آیزنشتاین: مونتاژ ذهنی ۳۰

۲ تدوین و سینمای ناطق ۴۱
کلیات ۴۱
چه کسی فیلم را تدوین می کند؟ ۴۵
ترتیب نماها ۴۷
گزینش محل استقرار دوربین: تأکید ۴۸
زمان بندی ۴۸
نمایش: همواری تدوین ۴۹
سهم تدوین ۶۰
سبکهای ویژهٔ تدوین ۶۵

قسمت دوم ـ کارتدوین ۷۳

۳ فصلهای پرتحرک ۷۴

۴ فصلهای گفتگودار ۹۵

۵ فصلهای کمدی ۱۱۳

۶ فصلهای مونتاژی ۱۲۵

۷ گزارش مستند ۱۴۰

۸ مستند داستانی ۱۵۵

۹ فیلم مستند اندیشه برانگیز ۱۸۵

۱۰ سینمای مستند و کاربرد صدا ۱۹۵

۱۱ فیلمهای آموزشی ۲۰۴

۱۲ فیلمهای خبری ۲۱۹

۱۳ فیلم تلفیقی ۲۳۳

قسمت سوم ـ اصول تدوین ۲۵۳

۱۴ تدوین تصویر ۲۵۴

کلیات ۲۵۴

پرداخت تداومی روشن: همواری ۲۵۷

انطباق رویدادهای پیاپی ۲۵۸

میزان تغییر در اندازه و زاویه تصویر ۲۶۱

حفظ احساس جهت ۲۶۴

حفظ تداوم روشن و واضح ۲۶۷

انطباق رنگمایه‌ها ۲۶۹

عبور دادن صدا از روی برش ۲۶۹

زمان بندی ۲۷۶

سرعت: ضرباهنگ ۲۸۶

گزینش نماها ۲۹۴

۱۵ تدوین صدا ۳۰۵

کلیات ۳۰۵

تحلیل یک نوار صدا ۳۱۰

صدا و تدوین تصویر ۳۲۱

بخش دوم

قسمت چهارم ـ دهه‌های پنجاه و شصت ۳۲۵

پیشگفتار بخش دوم چاپ جدید و تجدید نظر شده [۱۹۶۸] ۳۲۶

۱۶ پردهٔ عریض ۳۳۱

کلیات ۳۳۱

رودخانهٔ بدون بازگشت ۳۳۵

آندره بازَن ۳۳۷

مثالهایی از فیلمهای پردهٔ عریض ۳۳۹

۱۷ سینما ـ حقیقت و فیلم مستند اندیشه برانگیز ۳۵۳

سینما ـ حقیقت ۳۵۳

خاطرات یک تابستان ۳۵۸

مه زیبا ۳۶۱

آسایشگاه معلولین ۳۸۱

۱۸ موج نو ۳۸۸

دوربین ـ قلم ۳۸۸

موج نو ۳۹۰

۱۹ سینمای شخصی در دههٔ شصت ۳۹۹

فرانسوآ تروفو ۳۹۹

ژان لوک گُدار ۴۰۵

آلن رنه ۴۲۲

میکلانجلو آنتونیونی ۴۳۱

نتیجه گیری ۴۵۳

سرآغاز تداوم فیلم

برادران لومیر هنگام ساختن فیلمهای اولیهٔ خود روش ساده ای در پیش گرفتند: موضوعی را که فکر می کردند ضبط آن جالب توجه است برمی گزیدند، دوربینشان را در برابر آن علم می کردند و فیلمبرداری را تا تمام شدن فیلم خام ادامه می دادند. هر اتفاق ساده ای ــ بچه *سرمیزناهار*، *قایقی در حال ترک بندرگاه* ــ درخدمت مقصود آنها، که صرفاً ضبط اتفاقات دارای تحرك بود، قرار می گرفت. آنها دوربین فیلمبرداری را به صورت دستگاه ضبط کننده ای به کار می بردند که تنها برتری آن نسبت به دوربین عکاسی این بود که می توانست عنصر حرکت را ضبط کند: البته، اصل ماجرای فیلمی چون *قایقی درحال ترك بندرگاه* را با یك عکس هم می شد به یکسان بیان کرد.

با اینکه برادران لومیر در بیشتر فیلمهایشان رویدادهای ساده و تمرین نشده را ضبط می کردند، یکی از اولین فیلمهای آنان کنترل آگاهانهٔ موضوع فیلمبرداری را نشان می دهد. آنها در *آبیاری باغبان* [یا: *باغبانی که خیس شد*] برای نخستین بار صحنهٔ کمیکی را که از قبل طراحی شده بود ضبط کردند و طی آن دستمایه شان را آگاهانه کنترل کردند: باغبانی مشغول آبیاری گلهاست؛ پسرکی پایش را روی لولهٔ آب می گذارد؛ باغبان از قطع شدن جریان آب تعجب می کند و توی لوله را نگاه می کند؛ پسرك پایش را از روی لوله برمی دارد و باغبان سراپا خیس می شود. خود این رویداد و همچنین تحرکی که در آن وجود داشت، برای جلب توجه تماشاگر طرح ریزی شده بود.

فیلمهای ژرژ ملیس، امروزه بیشتر به خاطر ابتکاری بودن حقه‌های سینمایی و جذابیت ابتداییشان به یادآورده می‌شوند. اما این فیلمها در زمان تهیه‌شان، نشانگر پیشرفت چشمگیری نسبت به کارهای پیشین بودند، زیرا چشم‌انداز قصه‌گویی سینمایی را وسعت بخشیدند و از حد تك نما فراتر رفتند. در *سیندرلا* (۱۸۹۹)، دومین فیلم بلند ملیس که ۴۱۰ فوت طول داشت (در حالی که فیلمهای لومیر حدود ۵۰ فوت بودند) داستان طی بیست *تابلوی* متحرك نقل می‌شد: ۱. سیندرلا در آشپزخانه؛ ۲. پری، موشها و پادوها؛ ۳. تغییر شکل موش؛... ۲۰. پیروزی سیندرلا.[۲] هر *تابلو* [پرده] نوعاً شبیه کار برادران لومیر در *آبیاری باغبان* بود، یعنی حادثهٔ نسبتاً ساده‌ای، از پیش طرح‌ریزی و سپس روی یك تکه فیلم پیوسته ضبط می‌شد. اما در حالی که برادران لومیر به ضبط رویدادهای کوتاهِ تك حادثه‌ای بسنده می‌کردند، ملیس در اینجا کوشید داستانی متشکل از چند قسمت را نقل کند. تداوم *سیندرلا* رابطه‌ای میان نماهای جداگانه برقرار می‌کرد. این بیست *تابلو* ــ که تقریباً مانند یك رشته اسلایدِ جلسات خطابه عرضه می‌شد ــ از آنجا که حول یك شخصیت اصلی می‌گشت نوعی وحدت ابتدایی داشتند: هرگاه با هم نمایش داده می‌شدند، داستانی را نقل می‌کردند که پیچیدگیش بیشتر از آن بود که در فیلمهای تك نما امکان‌پذیر بود.

محدودیتهای *سیندرلا*، مانند بیشتر فیلمهای بعدی ملیس، همان محدودیتهای اجرای تئاتری است: هر حادثه ــ مانند هر پردهٔ نمایشنامه ــ در برابر یك پسزمینه رخ می‌دهد و از نظر زمان و مکان فراگیر است؛ صحنه‌ها در همان مکانی که شروع شده‌اند ادامه می‌یابند؛ دوربین، که همیشه از بازیگران فاصله دارد و درست روبروی پساویز جای گرفته است، ثابت و خارج از صحنهٔ رویداد قرار دارد ــ دقیقاً همانند تماشاگر در تالار تئاتر. علاوه بر این، تداوم *سیندرلا* صرفاً محدود به موضوع است: تداوم حرکت از نمایی به نمای دیگر و رابطهٔ زمانی میان نماهای پیاپی مطرح نیست.

در حالی که ملیس تهیهٔ فیلمهای هرچه پیچیده‌تر را بر اساس الگوی تئاتری سیندرلا سالها ادامه می‌داد، برخی از معاصران او داشتند کارهای کاملا متفاوتی را شروع می‌کردند. در سال ۱۹۰۲، ادوین اس. پورتر امریکایی، یکی از نخستین فیلمبرداران ادیسون، *زندگی یك آتش‌نشان امریکایی* را ساخت. تلقی او از کار فیلمسازی، آشکارا با آنچه که تا آن زمان رایج بود تناقض دارد:

۲. *فهرست آثار هنری ژرژملیس*، نوشتهٔ ژرژ سادول، ۱۹۴۷.

پورتر، انبوه فیلمهای قدیمی ادیسون را زیر و رو کرد تا صحنه‌های مناسبی بیابد و بر اساس آنها قصه‌ای سرهم کند. او مقدار زیادی تصاویر مربوط به فعالیتهای یك قرارگاه آتش‌نشانی را پیدا کرد. از آنجا که قرارگاه آتش‌نشانی، به خاطر رنگ و تحرك آن، جاذبهٔ خاصی برای مردم داشت، پورتر آن را موضوع کار خود قرار داد. اما هنوز نیازمند ایده یا حادثه‌ای اصلی بود تا بتواند صحنه‌های پرتحرك قرارگاه آتش‌نشانی را بر اساس آن نظم و ترتیب دهد... از این رو، پورتر طرح جالبی ریخت که خیره کننده و در عین حال متفاوت بود: مادر و فرزندی که در یك ساختمان شعله‌ور گرفتار شده‌اند، در آخرین لحظه توسط مأموران آتش‌نشانی نجات می‌یابند.[۳]

تصمیم پورتر مبنی بر ساختن یك فیلم داستانی از تکه فیلمهای موجود، بی‌سابقه بود و اشاره به این نکته داشت که معنای یك نما لزوماً فراگیر نیست بلکه می‌توان با پیوند آن نما به نماهای دیگر تغییرش داد. تشریح قسمت آخر *زندگی یك آتش‌نشان امریکایی* کافی است تا تصور روشنی از روش پرداخت انقلابی فیلم به دست آید.

صحنهٔ ۷. *رسیدن به محل آتش‌سوزی.*

در این صحنهٔ حیرت‌انگیز، رسیدن همهٔ مأموران آتش‌نشانی به صحنهٔ حادثه را نشان می‌دهیم. ساختمانی در مرکز پیشزمینه واقعاً در حال سوختن است. آتش‌نشانها از سمت راستِ پسزمینه با سرعت تمام‌دارند می‌آیند. با رسیدن دستگاههای مختلف، دستور داده می‌شود که وسایل کار در محل خود استقرار یابند، از گاریها لوله می‌کشند، نردبانها را به پنجره‌ها تکیه می‌دهند و آب به ساختمان مشتعل پاشیده می‌شود. در این لحظهٔ بحرانی، داستان به اوج خود می‌رسد.

اینجا به داخل ساختمان *همگدازی* [*دیزالو*] *می‌کنیم* و اتاق خوابی را نشان می‌دهیم که زن و بچه‌ای در میان شعله‌های آتش و دود غلیظ گرفتار شده‌اند. زن در اتاق این طرف و آن طرف می‌دود و می‌کوشد فرار کند، و در کمال نومیدی پنجره را باز می‌کند و از جمعیت کمك می‌خواهد. سرانجام، بر اثر دود حالت خفگی به او دست می‌دهد و روی تخت می‌افتد. در این لحظه، یکی از آتش‌نشانهای شجاع قهرمان، در را با تبری می‌شکند و وارد می‌شود. شتابان پرده‌های شعله‌ور را از پنجره‌ها جدا می‌کند و چارچوب پنجره را با تبر از جا می‌کند و به بیرون می‌اندازد، و به دوستانش می‌گوید که نردبان بیاورند. بی‌درنگ نردبان حاضر می‌شود، اوپیکر مدهوش زن را بلند می‌کند و مانند بچه‌ای روی شانه می‌اندازد و به سرعت از نردبان فرود می‌آید.

حالا به بیرون ساختمان *همگدازی می‌کنیم*. مادر پریشان که حالا به هوش آمده و فقط لباس خواب به تن دارد، در برابر مأمور آتش‌نشانی زانو زده و التماس می‌کند که برگردد و بچه‌اش را نجات دهد. چند نفر داوطلب خواسته می‌شود و همان مأموری که مادر را نجات داده بود، بی‌درنگ جلو می‌آید و می‌گوید که

۳. *خیزش سینمای امریکا*، نوشتهٔ لوییس جیکوبز، ۱۹۳۹، ص ۳۷.