تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

مریم بهفر[۱]، مه‌دخت پورخالقی چترودی[۲]، احمد ضابطی جهرمی[۳]

تأثیرات حذف بلاغی در تدوین برخی از فیلم‌های سینمای ایران

چکیده

هدف اصلی این مقاله تحلیل و بررسی حذف بلاغی و تأثیر آن در تدوین فیلم‌های سینمایی است. حذف بلاغی یکی از روش‌هایی است که در آن قسمتی از اثر به جهت ایجاد تأثیر و با توجه به اغراض ثانویه‌ی مختلف، حذف می‌شود. بررسی این شگرد ادبی در سینما با تبیین دلایل و انگیزه‌های مختلف، توضیح روشنی از چگونگی ساخت و اثرگذاری آثار سینمایی را فراهم می‌کند. در این پژوهش با رویکردی نئوفرمالیستی و روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اسناد دیداری- شنیداری (فیلم‌ها) به بررسی تأثیرات حذف بلاغی در تدوین ۱۱ فیلم از سینمای ایران پرداخته شده که به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. در این مقاله، نخست با بهره‌گیری از علم بلاغت، تعریف دقیقی از حذف بلاغی و تفاوت‌های آن با ایجاز ارایه شده است. در ایجاز و حذف ایجازی تنها کاستن از حجم اثر و رسیدن به بیان موجز موردنظر است و در حذف بلاغی که مبنای عمل و گزینش این پژوهش قرار دارد، دلایل، انگیزه‌ها و اغراض بلاغی دیگری فراتر از اختصار بیانی در شکل‌گیری آن نقش دارد. در ادامه پس از نگاهی به تاریخچه و انواع این حذف در تدوین فیلم‌های سینمای جهان، به تحلیل و بررسی نمونه‌هایی از آن در سینمای ایران پرداخته شده است. نتایج پژوهش نشان داد حذف بلاغی در تدوین فیلم‌ها با تقلیل اطلاعات به سود اغراض ثانویه‌ی مختلف و بی‌اعتبار ساختن بینش متعارف مخاطب از فیلم به آشنایی‌زدایی و ایجاد غرابت منجر شده است. پویایی ریتم، ایجاد شوک‌های عاطفی، تشدید احساسات، خلق ابهام و تعلیق، رعایت اقتضای احوال مخاطب، انعکاس ذهنیات و عواطف شخصیت‌های فیلم و ایجاد استعاره‌ی سینمایی، برخی از تأثیرات حذف بلاغی در تدوین فیلم‌های سینمایی است. هم‌چنین حذف بلاغی، در برخی از نمونه‌ها با پیروی نکردن از مقتضیات داستانی به روش ضمنی و ویژه‌ای برای داستان‌گویی منجر شده که درک آن نیازمند تأمل و بازاندیشی بیش‌تری است.

واژگان کلیدی: حذف بلاغی، تدوین فیلم، سینمای ایران، نئوفرمالیسم.

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
Email: maryam.behfar@mail.um.ac.ir

[۲] استاد گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران (نویسنده مسؤول)
EMail: dandelion@um.ac.ir

[۳] استاد گروه تلویزیون، دانشکده‌ی تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صداوسیمای تهران، ایران
Email: ahmad.z.jahromi@gmail.com

[۴] این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول با عنوان «کاربرد الگوهای علوم بلاغی در زیبایی‌شناسی تدوین فیلم‌های بلند داستانی (فیلم‌های برگزیده‌ی سینمای ایران از ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۵)» به راهنمایی نویسنده دوم به‌عنوان استاد راهنمای اول رساله و نویسنده سوم به‌عنوان استاد راهنمای دوم رساله است.

مقدمه

پرهیز از نمایش آشکار و مستقیم، گاهی به شگردی ویژه برای بیشتر نشان دادن و بیشتر گفتن تبدیل می‌شود. در این شگرد که از مقوله‌های مهم ادبیات است، با خودداری از ورود به ساحت ملموس و تعین‌یافته‌ی بیان، قدرت ساخت تصاویر به مخاطب و نیروی تخیل و اندیشه‌ی او واگذار می‌شود.

حذف بلاغی که موضوع اصلی این پژوهش است، درباره‌ی آن بخش از نماهایی است که بنابه ایجاد تأثیر یا دلایل و انگیزه‌های بلاغی مختلف در معرض نمایش قرار نگرفته‌اند. خودداری از ارایه‌ی اطلاعات و کاستن از آن در سینما با قاب‌بندی[1] آغاز می‌شود، چراکه «با قاب‌بندی سینماگر امکان خواهد یافت آنچه غیرضروری است، حذف و قاب را روی چیزی که ازلحاظ مفهومی و یا موضوعی برای دیدن ضرورت دارد، متمرکز کند.»(ضابطی جهرمی،۱۳۹۳: ۵۰۱) اما تداوم و شکل‌گیری حذف، منوط‌به نهایی‌ترین مرحله‌ی فیلم‌سازی؛ یعنی مرحله‌ی تدوین فیلم است. «در سینما نحوه‌ی قاب‌بندی تصویر به ترتیبی صورت می‌گیرد که به قاب یا تصویر دیگری پیوند شود و قاب‌ها برخلاف عکاسی و نقاشی استقلال ندارند و نمی‌توان آن‌ها را به‌طور مستقل در نظر گرفت. در نماهای فیلم ازلحاظ نحوه‌ی به‌کارگیری قاب‌ها، اصل اساسی، تطبیق قاب‌ها، هنگام تدوین است»(ضابطی جهرمی،۱۳۹۳: ۵۰۴).

بررسی حذف در تدوین فیلم با توجه به این اصل اساسی شکل می‌گیرد که این شگرد در تدوین فیلم اغلب با حذف فضا و زمان رویداد یا روایت همراه است؛ بهعبارت‌دیگر شگرد حذف در دو قلمرو اصلی تدوین فیلم (روابط فضایی و زمانی نماها) اتفاق می‌افتد. در این پژوهش نیز با درنظر داشتن این اصل، از کاربرد و کارایی حذف بلاغی در تدوین فیلم سخن گفته شده است. تدوین به‌رغم ظرفیت‌های بالا برای خلق تأثیر بصری، همواره کم‌تر از سایر تمهیدات سبک‌شناختی و فرمال سینما به بحث‌وبررسی گذاشته می‌شود و جای خالی انجام پژوهش‌هایی با محوریت اهمیت و قدرت تدوین و تمهیدات تدوینی در ساخت و اثرگذاری فیلم‌ها به‌خوبی احساس می‌شود.

در این پژوهش که نخستین پژوهشی است که به مطالعه‌ی حذف بلاغی در تدوین فیلم‌های سینمای ایران می‌پردازد، با بهره‌گیری از رویکرد نئوفرمالیستی نشان داده خواهد شد که ایجاد مناسبات و تعاملات خلاقانه میان نماها بر پایه‌ی گزینش‌های مبتنی‌بر حذف، از قدرت مؤثری برای جهت‌دهی عاطفی و ادراکی مخاطب برخوردار است. هم‌چنین با نمایش کاربردهای متنوع حذف بلاغی در نمونه‌های مختلف سینمای ایران و بیان ظرافت‌های سینماگران در کاربردهای بدیع خود از این شگرد، برای آشکارسازی ظرفیت‌های بیانگرانه‌ی سینمای ایران تلاش شده است.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی انجام شده است، تجزیه‌ی داده‌ها به‌صورت کیفی انجام گرفته و روش گردآوری اطلاعات نیز به‌صورت کتابخانه‌ای (مطالعه و بررسی متون مکتوب) و اسناد دیداری- شنیداری (فیلم‌های سینمایی) است. پس از بازبینی آثار سینمایی مختلف، ۱۱ فیلم از فیلم‌های برگزیده‌ی تاریخ سینمای ایران (قیصر، صادق کُرده، ناخدا خورشید، خانه‌ی دوست کجاست؟ کلوزآپ، خانه‌ای روی آب، به رنگ ارغوان، زمستان است، درباره‌ی الی، جدایی نادر از سیمین، فروشنده) برای تحلیل حذف بلاغی و عملکرد آن به‌صورت هدفمند انتخاب شد. پس‌ازآن با استفاده از بلاغت ادبی تعریف دقیقی برای

حذف بلاغی و تفاوت‌های آن با دیگر اشکال حذف ارایه شده تا تحلیل این شگرد در تدوین آثار سینمایی دقیق‌تر صورت بگیرد. برای بیان قدمت و کارایی این شگرد نیز نمونه‌های مختلفی از آن در سینمای جهان، ارایه شده است. سپس نمونه‌های سینمای ایران با درنظر داشتن نوع و سیر زمانی با ترتیب خاصی قرار گرفته‌اند تا بررسی عینی و عملی آن‌ها، به درک دقیق‌تری از کارایی این شگرد بلاغی منجر شود.

پیشینه‌ی پژوهش

تأثیرات پنهان و نادیدنی تدوین، دلیل اصلی غفلت از آن در پژوهش‌های سینمایی است. در پژوهش‌های داخل کشور کمتر به تدوین فیلم و ابعاد مختلف آن پرداخته شده است و درباره‌ی حذف بلاغی نیز که یکی از شگردها و تمهیدات تدوینی است تاکنون پژوهش مستقلی در ایران انجام نشده است.

مهم‌ترین منابع درزمینه‌ی پژوهش‌های فرمالیستی تدوین فیلم در درجه‌ی نخست آثار سرگئی آیزنشتاین[۲]، فیلم‌ساز و نظریه‌پرداز مهم جنبش مونتاژ شوروی، شکل فیلم[۳]و مفهوم فیلم[۴] است. پس‌ازآن باید از آثار کلیدی دیوید بُردول[۵] و کریستین تامسون[۶]، نظریه‌پردازان اصلی نئوفرمالیسم، ازجمله کتاب شکستن حفاظ شیشه‌ای[۷]، ایوان مخوف: یک تحلیل نئوفرمالیستی[۸] و هم‌چنین کتاب هنر فیلم[۹] نام برد که در آن‌ها ضمن تبیین جنبه‌های رویکرد نئوفرمالیستی، برخی از آثار مهم سینما با این رویکرد تحلیل و بررسی شده‌اند.

تنها منبع در میان آثار غیرفارسی که به‌صورت مستقیم کاربرد حذف را در تدوین آثار سینمایی بیان می‌کند، مقاله‌ای است با نام «جنبه‌های تدوین مبتنی بر حذف[۱۰]» که در سال ۲۰۱۸ میلادی در مجله‌ی بین‌المللی «فیلم و هنرهای رسانه‌ای»[۱۱] چاپ شده است و در آن به توضیح این نوع از تدوین و کارکرد آن با بیان چند نمونه‌ی سینمایی پرداخته شده است.

در میان آثار فارسی نیز کتاب‌ها و پژوهش‌های احمد ضابطی جهرمی به‌خصوص کتاب زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم در دوره‌ی صامت و مقاله‌های موجود در کتاب سی‌سال سینما و کتاب پژوهش‌ها و اندیشه‌های سینمایی با توضیح جنبه‌های زیبایی‌شناختی شگردها و بیان ابعاد مختلف تدوین فیلم، زمینه را برای انجام چنین پژوهش‌هایی هموار کرده است.

چارچوب نظری

در این پژوهش با رویکردی نئوفرمالیستی و با بهره‌گیری ازنظریات دیوید بُردول و کریستین تامسون، نظریه‌پردازان اصلی این حوزه، آثار سینمایی بر مبنای شگرد حذف بلاغی تحلیل شده است. نئوفرمالیسم رویکردی ویژه برای تحلیل آثار سینمایی است که براساس آثار نظریه‌پردازان فرمالیست روسی شکل گرفته است. این رویکرد «مجموعه‌ی گسترده‌ای از مفروضات را درباره‌ی این‌که آثار هنری چگونه ساخته شده‌اند و چگونه واکنش مخاطبان را برمی‌انگیزند، ارایه می‌دهد». (Thompson, 1988:6)

در این رویکرد، فرم نظامی وحدت‌یافته، از روابط میان اجزای مختلف درنظر گرفته می‌شود و معنا نیز به‌عنوان جزیی از این الگوی گسترده، عنصر فرمالی است که در اثر هنری حل می‌شود و درنهایت مخاطب آن را ادراک می‌کند. فرم به‌طورویژه در آثار سینمایی، ترکیبی از عناصر روایی و سبک‌شناختی است. مقوله‌ی تدوین و استفاده‌ی خلاقانه از شگردهای تدوینی نیز یکی از بارزترین وجوه سبک‌شناختی آثار سینمایی است که نقش مؤثری در ساخت و اثرگذاری فیلم‌ها ایفا می‌کند.

ازطرف‌دیگر شناخت طریق برانگیختگی و ایجاد تأثیر بر مخاطب که یکی از پرسش‌های اصلی رویکرد نئوفرمالیستی است، چکیده و درون‌مایه‌ی اصلی علوم بلاغت ادبی است و ازاین‌منظر حذف بلاغی نیز به‌عنوان یک شگرد اثربخش، ذیل تحقیقات فرم‌محور قرار می‌گیرد و می‌تواند به‌عنوان روش یا شیوه‌ای برای پاسخ به پرسش‌های اصلی رویکرد نئوفرمالیستی درنظر گرفته شود. در این پژوهش با رویکردی نئوفرمالیستی و با بهره‌گیری از جزییات و ظرایفی که در بلاغت برای شگرد حذف بلاغی وجود دارد، به تحلیل زیبایی‌شناختی تدوین فیلم‌های سینمایی پرداخته شده است.

مبانی نظری پژوهش

حذف ایجازی و حذف بلاغی

حذف (Ellipsis) و در اصطلاح یونانی (ἔλλειψις) یکی از مباحثی است که محل بحث آن در ادبیات و شگردهای بلاغی است. در اغلب کتاب‌های رتوریک، حذف را «بیان نکردن واژه یا عباراتی دانسته‌اند که از دو ویژگی قابلیت درک آسان و ایجاد اختصار برخوردار است» (Quintilian,1986: 313; Lanham,1991:62; Adams,1997:121; Anderson,2000:41; Adamson, *et al*,2007:238; Cuddon,2013:231)

این دو ویژگی مشترک، دربردارنده‌ی نکته‌ی مهمی است که تفاوت میان دو نوع کلی حذف را برجسته می‌کند. در مواجهه با حذف، صرف‌نظر از تقسیم‌بندی‌های ساختاری و جزیی این مقوله، همواره دو نوع مختلف از آن قابل‌تشخیص است. در نوع اول چنانچه در منابع مختلف بیان شد، اختصار و اقتصاد زبانی، مبنای استفاده قرار دارد و این حذف به‌سادگی از متن و قراین موجود قابل‌بازیابی است. دراین‌معنا می‌توان حذف را به‌نوعی هم‌ردیف ایجاز یا فشرده‌گویی[۱۲] قرار داد که قدرت تأثیرش ناشی از بیان کوتاه و موجز آن است.

در نوع دوم حذف که مبنای عمل و گزینش این پژوهش قرار دارد و آن را حذف بلاغی[۱۳] می‌خوانیم، دلایل و انگیزه‌هایی فراتر از مختصرگویی یا پرهیز از بیان موارد بی‌اهمیت روایی در شکل‌گیری آن نقش دارد و درواقع حذف، محصول اغراض بلاغی و عاطفی مختلفی است که به‌سادگی قابل‌بازیابی نیست. بنابراین کشف آن، ابعاد و زوایای پنهان اثر را پیش چشم مخاطب می‌گشاید، ضمن آن‌که به‌دلیل ماهیت حذف، از حجم اثر کاسته می‌شود و از فواید زیبایی‌شناختی ایجاز نیز برخوردار است[۱۴].

حذف بلاغی ذیل علم معانی، یکی از شاخه‌های سه‌گانه‌ی بلاغت، قرار دارد و آن را غالباً انداختن و ناگفتن بخشی از کلام می‌دانند، اگر این عمل متضمن معانی ضمنی و با د نظر داشتن اغراض ثانویه‌ی مختلف شکل گرفته باشد و به‌عبارتی «نگفتن فصیح‌تر از گفتن باشد» (جرجانی، ۱۴۱۳ هـ ق: ۱۴۶). در مثال زیر این نوع حذف به‌خوبی دیده می‌شود:

نه محقق بود نه دانشمند چارپایی بر او کتابی چند
آن تهی‌مغز را چه علم و خبر که بر او هیزم است یا دفتر (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۷۲).

در این ابیات، خوارداشت و نکوهش عالِم بدون عمل در قالب حذف نام او متعین شده است. ازمنظر اصل قاعده‌کاهی فرمالیستی، چنین عملی توجه و دقت بیش‌تری طلب می‌کند و مشارکت مخاطب برای کشف عنصر محذوف، لذت‌آفرین است. هم‌چنین حذف نهاد باعث می‌شود، پس از کشف و دریافت، آن عنصر با تأثیر بیش‌تری در ذهن ماندگار شود.

حذف بلاغی در سینما

یکی از نخستین نشانه‌های کاربرد حذف بلاغی در تحلیل فیلم در مقاله‌ی راجر لینهارت،[15] نویسنده و فیلم‌ساز فرانسوی، دیده می‌شود. او که «هسته‌ی سینما را نه در مواد و تصاویر فیلم‌برداری شده، بلکه در کنارهم‌گذاری، وصل و حذف می‌داند» تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید: «جوهر سینما حذف است»(۱۹۸۸:۲۰۳,۲۰۴) پشتوانه‌ی محکم جمله‌ی متهورانه‌ی لینهارت، ادبیات و سخنان نویسنده و رمان‌نویس معاصر او، آندره مالرو[16]، است که به‌زعم لینهارت «زیبایی‌شناسی ادبی جدیدی را مطرح کرد که به‌جای هنر قدیمی استعاره، بر حذف مبتنی است»(Ibid:204).

کمی بعد آندره بازن[17]، نظریه‌پرداز مطرح فرانسوی، به تأسی از لینهارت و مالرو از تأثیر شگفت‌انگیز حذف در فرم فیلم‌های[18] چارلی چاپلین سخن گفت و آن را «عامل هماهنگی فیلم و تعین‌بخش تبلور زیبایی‌شناختی آثار چاپلین» قلمداد کرد (۱۹۷۲, 2.vol: ۱۲۲)

یکی‌دیگر از مهم‌ترین نظریه‌پردازانی که به مقوله‌ی حذف و به‌خصوص حذف زمانی پرداخته نوئل برچ[19]، نظریه‌پرداز مطرح آمریکایی است. او در فصول نخستین کتاب نظریه‌ی سینمای عملی[20] از انواع و نمونه‌های مختلف حذف زمانی سخن گفته است.

بُردول و تامسون نیز ضمن بررسی جوانب مختلف این موضوع، از تدوین مبتنی‌بر حذف[21] سخن گفتند و آن را تدوینی نامیدند که در آن «بخش‌هایی از کنش با هدف مبهوت کردن بیننده و ایجاد پرسش درباره‌ی قسمت‌های محذوف، حذف می‌شود» (۲۰۰۲: ۷۳۳).

این تعریف با تمرکز بر مخاطب و واکنش او به حذف بلاغی نزدیک شده است، اما تعریف جامعی نیست. مبهوت کردن و برانگیختن حس کنجکاوی، تنها بخشی از تأثراتی است که در مخاطب ایجاد می‌شود و بخش اعظمی از عواطف و مقوله‌ی وسیع اغراض ثانویه که در بلاغت ادبی برای حذف وجود دارد (ر.ک: جرجانی، ۱۴۱۳ هـ ق: ۱۵۴-۱۴۶؛ رضانژاد،۱۳۶۷: ۸۷-۷۸)، در این تعریف لحاظ نشده است. با بهره‌گیری از مباحث بلاغت ادبی می‌توان این تعریف ساده و کامل را از حذف بلاغی مطرح کرد:

حذف برخی از عناصر ساختاری (در این جا نما) به‌جهت ایجاد تأثیر و با درنظر داشتن اغراض ثانویه‌ی مختلف.

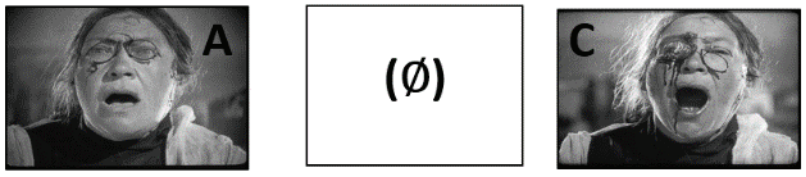
انواع و اشکال مختلف حذف بلاغی در سینما

حذف بلاغی به شیوه‌های مختلفی در سینما اجرا می‌شود. ساده‌ترین روش، استفاده از قطع ساده[22] است که در آن با حذف نمای موردنظر، دو نما به یکدیگر متصل می‌شوند. جامپ کات[23] روش دیگری است که در آن با ایجاد پرش بین دو نما، جهش‌های زمانی مشخصی را برای رسیدن به اهداف متفاوتی دنبال می‌کنند. روش دیگر برای ایجاد حذف که در طبقه‌بندی تدوین گرافیکی قرار دارد، استفاده از برش فازی[24] است که در دو طیف میان برش پرشی و برش منطبق قرار دارد. این برش هنگامی رخ می‌دهد که «فضا و زمان در دو نمای متوالی فیلم، جهش (پرش) داشته باشند، اما حرکت آن دو نما منطبق و پیوسته باشد» (ضابطی جهرمی،۱۳۹۵: ۱۵۹)

در کنار این‌ها، ۳ نوع حذفی که بُردول و تامسون معرفی می‌کنند: «حذف به‌وسیله‌ی علایم نقطه‌گذاری[25] مثل دیزالو[26]، فید[27] و...، با استفاده از قاب خالی[28] و با برون‌برش[29]» (۲۰۱۶:۲۲۹) رایج‌ترین شیوه‌های حذفی است که از سال‌های دور تاکنون در فیلم‌های سینمایی اجرا می‌شود. در ادامه ضمن مروری بر تاریخ کاربرد حذف

بلاغی، نمونه‌هایی از انواع مختلف حذف مطرح می‌شود تا قدمت و قدرت تأثیر این شگرد، توأمان تبیین شود. نخستین و درعین‌حال دقیق‌ترین نمونه‌های درخشان هنر تدوین را باید در سینمای آیزنشتاین جست. در قسمتی از سکانس معروف[۳۰] فیلم «رزمناو پوتمکین»[۳۱](۱۹۲۵) آیزنشتاین از حذفی استفاده می‌کند که در آن «حرکت، بخش میانی و سیر طبیعی ندارد، فقط ابتدا و انتهای آن حرکت به‌صورت جهشی به هم برش می‌خورد»(ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۵۰۰) پس از نمای صورت زن (A) نمای سر خون‌آلود زن (C) قرار می‌گیرد و درواقع آیزنشتاین با حذف قسمت یا نمای میان این دو عمل (شلیک و برخورد گلوله به سر) (Ø) ضریب تأثیر خشونت را به بالاترین حد خود می‌رساند.

(*جهت همه‌ی تصاویر در این پژوهش از چپ به راست است).



تصویر ۱: فیلم «رزمناو پوتمکین»

این نوع از حذف در آثار آیزنشتاین مسیر شگفت‌انگیزی را طی می‌کند. در فیلم «اکتبر»[۳۲](۱۹۲۸) میان دو نمای ثابت از جمعی از سربازان و پراکنده شدن آن‌ها در اثر انفجار بمب، نمایی از پیشکار دولت قرار گرفته که در حال تقدیم سندی به مافوق خود است. این مثال کاربرد حذف بلاغی را با قوت نشان می‌دهد: ضمن شوکه شدن مخاطبان به‌دلیل ناگهانی بودن حذف صحنه‌ی میانی، دولت موقت به‌صورت ضمنی عامل اصلی این حملات، معرفی می‌شود.

در همان سالی که فیلم «رزمناو پوتمکین» ساخته شد، فیلم‌ساز آلمانی، ایوالد آندره دوپون[۳۳]، یکی‌دیگر از نخستین نمونه‌های حذف بلاغی را با استفاده از روشی به کار گرفت که ازنظر نوئل برچ «از آن زمان به بعد به روشی برای اشاره به حوادثی تبدیل شد که کارگردان نمی‌خواست به‌صورت مستقیم نمایش دهد» (۱۹۸۱: ۲۴). در ده دقیقه‌ی پایانی فیلم صامت «Variety» (۱۹۲۵) برای پرهیز از نمایش آشکار خشونت و البته ایجاد تعلیق، از روش فضای خارج از قاب[۳۴] استفاده شد. در این نوع از حذف برای پرهیز از دیده شدن امری، نمای خالی بر روی پرده باقی می‌ماند تا عمل در فضای خارج از قاب انجام شود. در این فیلم پس از درگیری، دو مرد بر روی زمین می‌افتند و از قاب خارج می‌شوند. لحظاتی قاب، خالی می‌ماند تا چاقویی از دستی لرزان به زمین می‌افتد و سپس یانینگس[۳۵] بلند می‌شود و به‌تدریج داخل قاب را پر می‌کند. به‌این‌صورت صحنه‌ی مبارزه بدون صداوتصویر مستقیم با تأثیری مضاعف در ذهن مخاطب تداعی می‌شود.

تصویر ۲: فیلم «Variety»

برای بیان نمونه‌ای متأخر از کاربردهای بلاغی حذف، بهترین مورد فیلم «فورد در برابر فراری»[۳۶] برنده‌ی

اسکار بهترین تدوین سال ۲۰۱۹ است. در این فیلم سانحه‌ی تصادف و مرگ کن مایلز[۳۷]، راننده‌ی بریتانیایی، با کاربرد خلاقانه‌ی شگرد حذف ازنظر پنهان مانده است. پس از نماهایی دور از جاده و فوران دود ماشین، نمایی از کلاه کن مایلز روی تصویر قرار می‌گیرد و سپس این نما به نمای بعدی دیزالو می‌شود تا مخاطب به‌صورت مستقیم شاهد صحنه‌ی مرگ قهرمان دوست‌داشتنی فیلم نباشد.

نمونه‌های مؤثر حذف بلاغی در سینمای جهان از سال‌های آغازین سینما تا دوران حاضر از قدرت حذف در پردازش درام و کاربردهای فراوان زیبایی‌شناختی آن در بیان مطالب مختلف حکایت دارد. می‌توان نمونه‌های بدیع با تأثیر بصری خارق‌العاده از این ترفند ادبی- هنری را در آثار سینماگران مختلفی ازجمله روبربرسون[۳۸]، یاسوجیرو ازو[۳۹]، آکیرو کورساوا[۴۰]، فرانسوا تروفو[۴۱]، ژان لوک گدار[۴۲]، ارنست لوبیچ[۴۳]، جوزف لوزی[۴۴]، آلن رنه[۴۵]، ژان رنوار[۴۶] و... یافت. در سینمای ایران نیز نمونه‌های برجسته‌ای از حذف بلاغی وجود دارد که در ادامه برخی از آن‌ها طرح و بررسی می‌شوند.

یافته‌های پژوهش

حذف بلاغی در سینمای ایران

برای توضیح و بیان نمونه‌هایی از حذف بلاغی در سینمای ایران باید به سراغ یکی از مهم‌ترین و جریان‌سازترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران رفت. فیلم «قیصر»(۱۳۴۷) که در آن شاهد نمونه‌هایی درخشان از حذف بلاغی هستیم، بهترین نقطه برای شروع این بحث است. روایتی تراژیک و قهرمانانه از فردی که در جهت مقابله با ظلم، برای از میان برداشتن برادران آب‌منگل (کریم، رحیم و منصور) اقدام می‌کند.

در قتل اولین برادر، یک نمونه از حذفی که سابقه‌ی به‌کارگیری آن به آثار آیزنشتاین (تصویر ۱) و آلفرد هیچکاک[۴۷] برمی‌گردد، لحظات تأثیرگذاری را رقم زده است. در این حذف که ازطریق اتصال نمای ابتدای کنش به نمای نتیجه‌ی آن کنش، رخ می‌دهد، عمل موردنظر به‌دلیل حذف نمای واسط با شدت مضاعفی نمایش داده می‌شود. درواقع در این نوع از حذف، اجتناب از نمایش کامل صحنه‌ی خشن، خشم و ترس را با تأکید بیش‌تری منتقل می‌کند و این تناقض ایجاد ترس ازطریق حذف کنش ترس‌آفرین، نمونه‌ی قابل‌توجهی از حذف بلاغی را شکل می‌دهد.

قیصر برای کشتن نخستین برادر، ردِ او را تا حمام عمومی می‌گیرد و پس از زیرنظر گرفتن، وارد حمام نمره‌ی او می‌شود. پس از نماهایی از گلاویز شدن این دو، نماهای متعددی از حمله‌ی قیصر به واکنش کریم برش می‌خورد و در انتها، نمایی از دست خون‌آلود کریم بر دیوار حمام، گویای همه‌چیز است.

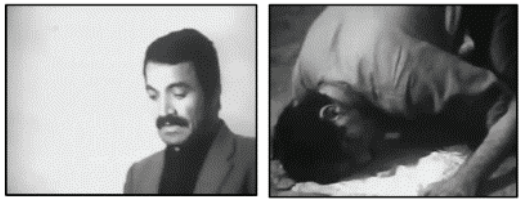
تصویر ۳: صحنه‌ی دوش فیلم «قیصر»

یکی‌دیگر از نمونه‌های زیبای حذف بلاغی، در قتل برادر دوم اتفاق می‌افتد. قیصر برای کشتن رحیم آب‌منگل راهی کشتارگاه می‌شود؛ ازمیان لاشه‌های آویزان عبور می‌کند؛ او را می‌یابد و درگیر می‌شوند؛ سپس نمای

درگیری به نمای جداشدن پوست گاو پیوند می‌خورد. جایگزینی نمای اصلی قتل با نمایی از سلاخی گاو برای مخاطب غیرمنتظره است. این تدوین با حذف نمای موردانتظار مخاطب و شکست عادت از صحنه‌ی معمولی و تکراری‌شده‌ی قتل، تأثیر فوق‌العاده‌ای ایجاد کرده است.

تصویر ۴: حذف نمای قتل در فیلم «قیصر»

انجام قتل‌های زنجیره‌ای برای انتقام و فرونشاندن خشم، چند سال پس از فیلم «قیصر» در اثری از ناصر تقوایی، فیلم‌ساز مطرح سینمای ایران، بلاغت حذف را به شیوه‌ای دیگر نمایش می‌دهد. سه نوع حذف موجود در فیلم «صادق کُرده» (۱۳۵۱) دلیلی قوی برای برگزیدن این فیلم و تحلیل حذف بلاغی به‌دست می‌دهد. نخستین حذف در صحنه‌ی حمله به همسر صادق صورت می‌گیرد تا با چراغی که به دست راننده خاموش می‌شود، منبع نور داخل صحنه ازبین برود و این عمل در سیاهی انجام شود.
دومین حذف این فیلم در نخستین قتل صادق دیده می‌شود. او که از قاتل همسرش چیزی به‌جز راننده بودن او نمی‌داند، درصدد قتل رانندگان کامیون برمی‌آید. در این صحنه از فیلم، راننده‌ای در حال نماز است. صادق پس از زیارت، متوجه او می‌شود و تصمیمش را عملی می‌کند. راننده برای سجده‌ی اول سر بر مهر می‌گذارد. در این مدت، صادق با سنگی در دست بالای سر او حاضر می‌شود؛ پس از انجام سجده‌ی دوم، یک نما از بالابردن سنگ به نمایی از افتادن جسد راننده، برش می‌خورد و حذف عمل میانی (برخورد سنگ به سر) با سرعت بخشیدن به قتل، آن را تکان‌دهنده ساخته است.



تصویر ۵: حذف دوم فیلم «صادق کُرده»

حذف سوم فیلم «صادق کُرده» ظرافت‌های کاربرد حذف را از جنبه‌ی دیگری نشان می‌دهد. صادق برای کشتن راننده‌ای که مشغول شکار آهو است، آماده می‌شود. نماهایی از راننده، تفنگ صادق و آهو در کنار هم قرار می‌گیرند؛ ماشه‌ی تفنگ کشیده می‌شود و صدای شلیک تفنگ، روی نمای فرار آهو قرار می‌گیرد و این قتل در فضای خارج از قاب[۴۸] رخ می‌دهد.

تصویر ۶: حذف سوم فیلم «صادق کُرده»

رویکرد نئوفرمالیستی در تحلیل این وضعیت صورت‌بندی دقیقی ارایه می‌دهد: در تدوین این صحنه حذف نمای قتل راننده و جایگزین کردن آن با نمای فرار آهو، از جایگزینی ضمنی‌تری حکایت دارد. آهویی که به‌واسطه‌ی عمل صادق نجات می‌یابد، بدل ذهنی همسر صادق است که با کشتن راننده، این بار از مرگ گریخته است. این‌چنین تدوین و مناسبات آن گسترش روایی فیلم را تشدید می‌کند و همان‌طور که بیان شد این مطالب به‌آسانی در اختیار مخاطب قرار نمی‌گیرد، بلکه «ناپیوستگی‌های تدوین او را وادار می‌کند تا معانی ضمنی را کشف کند» (Bordwell &Thompson, 2016:262).

حذف و انجام قتل در خارج از قاب در فیلم دیگری از ناصر تقوایی نیز دیده می‌شود. در فیلم «ناخدا خورشید»(۱۳۶۵) صحنه‌ی درگیری ناخدا با آخرین بازمانده‌ی لنج، خارج از قاب رخ می‌دهد و صدای شلیک گلوله روی نمایی دور از لنج قرار می‌گیرد. مخاطب برای لحظاتی از مشاهده‌ی وقایع دور می‌ماند تا زمانی که ناخدا وارد قاب می‌شود. تقوایی بهترین تحلیل را از این صحنه به‌دست می‌دهد: «من فکر می‌کردم اگر این صحنه را نشان ندهم، خشن‌ترین مرگ را نشان داده‌ام»(حیدری، ۱۳۶۹: ۳۹۷).

حذف بلاغی در سینمای ایران با توجه به فیلم‌های کیارستمی و بیان نمونه‌ای از فیلم «خانه‌ی دوست کجاست؟»(۱۳۶۵) بهتر نشان داده می‌شود. در این فیلم کاربرد حذف بلاغی در یکی از صحنه‌های آن به‌سادگی جریان فیلم را هموار ساخته و رضایت مخاطبان را جلب کرده است. احمد پس از جست‌وجویی بی‌نتیجه، دیروقت به خانه برمی‌گردد. دوربین به‌جای بازگشت با احمد و نمایش تنبیه او، مخاطب را با کارهای معمولی پیرمرد مشغول می‌کند تا صحنه‌ی تنبیه احتمالی (که ازطریق شناخت قبلی مخاطب از شخصیت مادر احمد موردانتظار است) دور از چشم مخاطب انجام شود.

شناخت کیارستمی از مخاطبان این فیلم باعث این وقفه‌ی مؤثر در جریان روایی فیلم شده است. شخصیتی که توجه و هم‌دلی مخاطبان را تا آن لحظه از فیلم با خود داشته است، به‌درستی در جایگاه رفیع خود باقی می‌ماند تا به مخاطب از تماشای آزار او احساس ناخوشایندی دست ندهد.

حذف در سینمای کیارستمی را با بیان مثالی از فیلم دیگر او پی می‌گیریم. مهم‌ترین کنش فیلم «کلوزآپ» (۱۳۶۸) در یک تصمیم زیرکانه، خارج از قاب رخ می‌دهد. در این فیلم زمانی که مخاطبان مصرانه به‌دنبال پیگیری ادامه‌ی ماجرا و دیدن چگونگی دست‌گیری سبزیان، بدل مخملباف، هستند، دوربین از همراهی خبرنگار و سربازان بازمی‌ماند و وارد خانه نمی‌شود. بنابراین مخاطب در کنار راننده، در انتظار باقی می‌ماند و مشغول دیدن حرکات معمولی او می‌شود. این حذف دقایقی طولانی ادامه می‌یابد تا زمانی‌که مجدد بازگو می‌شود و این‌بار مخاطب از داخل خانه، شاهد تمام رویدادها و واکنش‌های سبزیان خواهد بود؛ به‌عبارتی عطش درک ناشی از حذف هوشمندانه‌ی دقایق ابتدایی، شیرینی دریافت را بیشتر کرده است.

در سکانس حمله به دکتر سپید بخت در فیلم «خانه‌ای روی آب» (۱۳۸۰) نیز حذفی در امتداد سکانس

معروف قتل در حمام فیلم «روانی» مشاهده می‌شود. در این سکانس، زمانی‌که نماهای کشیده‌شدن و بالارفتن چاقوی قاتلان به نمای بدن خون‌آلود دکتر سپیدبخت پیوند می‌خورد، هجمه‌ای از احساسات ترس، خشم و تردید با حذف نماهای واسط به مخاطبان منتقل می‌شود. ناگهانی بودن و برجسته‌سازی که به این شکل، صورت فیلم را ازطریق متعارف متمایز ساخته، با واردکردن شوک عاطفی بر مخاطبان، منشأ اصلی تأثیر این حذف بلاغی است.

تصویر ۷: فیلم «خانه‌ای روی آب»

مثال بعدی از فیلم «به رنگ ارغوان» (۱۳۸۳) برگزیده شده است. جایی که دو نفر به‌قصد کشتن ارغوان وارد خانه‌ی او می‌شوند و مأمور مخفی، شهاب، ناظر ماجرا است، پس‌ازاین که شهاب به‌قصد نجات ارغوان و کشتن دو مأمور به طبقه‌ی بالا می‌رود، دوربین از الگوی متعارف دنبال کردن شهاب خودداری می‌کند و روی پله‌ها منتظر می‌ماند. صدای شلیک، مخاطب را در تعلیق نگه می‌دارد تا این‌که شهاب با دست زخمی در قاب قرار می‌گیرد و از منزل ارغوان خارج می‌شود.

پرهیز از نمایش مستقیم صحنه‌ی زدوخورد در این لحظه‌ی حساس، با گسست از قواعد ژانر فیلم از هیجان معمولی که از تماشای این نوع صحنه‌ها برای مخاطبان رخ می‌دهد، جلوگیری می‌کند و در مقابل با افزودن بر پیچیدگی صحنه، ادراکات مخاطب را نشانه می‌گیرد. تا زمانی‌که شهاب دوباره در قاب ظاهر شود، مشارکت فعالانه‌ی مخاطب و تعامل آگاهانه‌ی او با فیلم به اوج خود می‌رسد.

رفیع پیتز،[۴۹] کارگردان سینمای ایران، همراه تدوین‌گر فیلم، حسن حسن‌دوست، در فیلم «زمستان است»(۱۳۸۴) نمونه‌ای از حذفی را به‌کار می‌گیرند که به‌دلیل ایجاد ابهام، قابل‌تأمل است. در ۱۲ دقیقه‌ی پایانی این فیلم، موردی استثنایی از یک حذف سه‌گانه، نشان داده است که «تدوین می‌تواند روابط فضایی را مبهم و نامطمئن نمایش دهد» (Bordwell &Thompson,2016:226).

از آن جایی که ابهام همواره یکی از موارد زیبایی‌آفرین آثار هنری به‌شمار می‌رود، این نمونه از کیفیتی ویژه برای تحلیل و بررسی برخوردار است. در این فیلم زمانی که مرحب پس از اخراج از کار، برای مرد صاحب قهوه‌خانه درد دل می‌کند، حذف نمای طرف گفت‌وگوی مرحب برای سه دقیقه مخاطب را در ابهام باقی می‌گذارد. در نمای ابتدایی، مختار را می‌بینیم که از سفر برگشته و مغموم و سرافکنده به خانه‌ی همسرش نگاه می‌کند. کمی بعد خروج مرحب از همان خانه را می‌بینیم و سپس نمایی از مرحب که از بی‌کاری و مصایب زندگی‌اش شکایت می‌کند. در تمام مدتی که نمای مرحب قاب تصویر را پر کرده است، هیچ نمایی از مخاطب گفت‌وگوی او دیده نمی‌شود و حتی صدایی در تأیید یا رد سخنانش شنیده نمی‌شود، تا این‌که یک نمای معرف در میانه‌ی فصل که جای آن طبق روال مرسوم، ابتدای فصل است، مشخص می‌کند مرحب در قهوه‌خانه است و طرف صحبت او نیز صاحب قهوه‌خانه است.

سه حذف پی‌درپی باعث شکل‌گیری چنین ابهامی شده است. حذف اول در غیاب یا تأخیر نمای معرف رخ داده که امکان تشخیص موقعیت مکانی مرحب را غیرممکن ساخته است. حذف دوم در پنهان ساختن

طرف صحبت مرحب انجام گرفته که با نمایش مستمر مرحب ازنظر دور مانده است و حذف سوم در غیاب صدای مخاطب مرحب شکل گرفته به‌گونه‌ای که مرحب جواب خودش را می‌دهد و به تأیید و تکذیب‌های فرضی، واکنش نشان می‌دهد.

شگفتی حاصل از این لحظات وابسته به نوع سازمان‌دهی فرمال تصاویر و گزینش مبتنی‌بر حذفی است که در مرحله‌ی تدوین محقق شده است، نه خود تصاویر و مفاهیمی که از آن‌ها برداشت می‌شوند. در این سکانس، تدوین با سرپیچی از مقتضیات داستانی، مانعی بر سر راه درک خودکار و مألوف روایت سینمایی قرار می‌دهد. این مانع با جلب نظر و توجه مخاطبان برای عبور از آن، ضمن تولید لذت، به کنش‌مندی مخاطبان می‌انجامد.

معروف‌ترین سکانس فیلم «درباره‌ی الی» (۱۳۸۷) نیز به مدد یک حذف بلاغی شکل گرفته است. در سکانس بادبادک‌بازی الی که ساختار قابل‌توجهی دارد، نخست برای مدت یک دقیقه شاهد نماهایی از الی در حال به هوا فرستادن و بازی با بادبادک هستیم که از جهات مختلفی به‌روی‌هم برش می‌خورد؛ سپس بادبادک در تصویر قرار می‌گیرد تا اصلی‌ترین حادثه‌ی دراماتیک فیلم؛ یعنی غرق شدن الی از دیدگان پنهان بماند. این حذف برجسته که به‌دلیل برقراری شباهت میان الی و بادبادک و سپس حذف الی به یک استعاره‌ی سینمایی قوی نیز منجر شده است، تا انتهای فیلم، جریان درام را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد.

تصویر ۸: حذف صحنه‌ی غرق شدن فیلم «درباره‌ی الی»

بلاغت حذف در فیلم «درباره‌ی الی» به این جا ختم نمی‌شود و درک نوع ضمنی‌تری از حذف در یک‌سوم پایانی این فیلم دقت بیش‌تری را اقتضا می‌کند. زمانی‌که نامزد الی می‌خواهد با سپیده صحبت کند و حقیقت را از او جویا شود، امیر، همسر سپیده، برای این‌که سپیده را به کتمان حقیقت مجاب کند، با لحن ملایمی که در تضاد با زدوخورد قبل از آن است، با او صحبت می‌کند تا از بر ملأ نشدن حقیقت اطمینان حاصل کند. سپیده روی صندلی نشسته و نگران و مضطرب در جدالی درونی به‌سر می‌برد. در تمام مدتی که امیر با سپیده سخن می‌گوید، هیچ نمایی از او دیده نمی‌شود و تمام دیالوگ‌های امیر، روی تصویر سپیده بیان می‌شود. یک حذف قوی برای بیان بی‌اعتنایی سپیده نسبت به امیر.

تصویر ۹: حذف نمای همسر سپیده در فیلم «درباره‌ی الی»

محور اصلی درام فیلم «جدایی نادر از سیمین»(۱۳۸۹) بر صحنه‌ای است که طبق فیلم‌نامه، فیلم‌برداری

شده، اما درنهایت و با مشارکت کارگردان و تدوین‌گر از فیلم جدا شده است. حذف این صحنه بهترین نمونه برای توضیح و تحلیل حذف بلاغی در سینمای ایران است. صحنه‌ی تصادف شخصیت راضیه با ماشین که عامل سقط‌جنین او شده، از فیلم نهایی حذف می‌شود تا این شکاف تا انتهای فیلم، مخاطب را در تعلیق نگه دارد. در فیلم‌نامه، این صحنه به‌این‌صورت بیان شده است:

«[راضیه] می‌خواهد از عرض خیابان عبور کند که با صدای ترمز ماشینی متوجه پشت سرش می‌شود. در اثر برخورد نه‌چندان محکم ماشینی، زمین می‌خورد؛ برمی‌خیزد و دوباره راهش را به سمت پیرمرد ادامه می‌دهد»(فرهادی، ۱۳۹۴: ۴۸۹).

حذف این صحنه در وهله‌ی نخست علت اصلی وقوع سقط‌جنین را موقتی تحریف می‌کند و درگیری میان راضیه با نادر و زمین خوردن او از پله‌ها را که پس از تصادف اتومبیل رخ داده است، به‌عنوان علت کذبی برای آن ارایه می‌دهد. این علت ظاهراً پذیرفتنی است و مخاطبان و سایر شخصیت‌ها به‌جز خود راضیه و نادر را نیز قانع می‌کند، اما در مرتبه‌ی بعدی امتناع نادر از قبول ارتکاب جرم و استیصال راضیه در دوراهی آشکار کردن حقیقت یا گرفتن پول دیه به مسأله‌ی جدیدی برای استمرار تنش موجود تبدیل می‌شود.

بخش اعظمی از قدرت درام برای نمایش دقایقی نفس‌گیر و اضطراب‌آلود از مشاجرات میان دو خانواده در یافتن مقصر، مدیون تصمیم درست فیلم‌ساز و تدوین‌گر در حذف صحنه‌ی تصادف است. بیانات فرهادی نیز مؤید این حذف بلاغی و کارکردی است که برای آن بیان شد: «اگر تماشاگر هم این اتفاق را می‌دید، معنی رازدار بودن و رازی که در دل آن شخصیت هست، رنگ می‌باخت. ترجیح دادم چالش این شخصیت در طول فیلم با خودش، کنجکاوی تماشاگر را برانگیزد»(فرهادی، ۱۳۹۰).

نمونه‌ی دقیق دیگری از حذف بلاغی در سینمای فرهادی که تدوین‌گر اثر، نقش مستقیمی در به‌کارگیری آن داشته است، در فیلم «فروشنده»(۱۳۹۴) دیده می‌شود. در این فیلم کاربرد یک نمونه از حذف بلاغی، معانی ضمنی فراوانی را منتقل می‌کند.

صبح روز بعد از واقعه، زمانی‌که رعنا به قسمت مهم تعریف واقعه‌ی ناگوار برای همسرش می‌رسد، نمایی از صورت او دیده نمی‌شود و صدای رعنا روی چهره‌ی عماد قرار می‌گیرد. این نماها که به گفته‌ی هایده صفی‌یاری، تدوین‌گر سینما، فیلم‌برداری نیز شده بودند، طبق پیشنهاد او از جریان فیلم کنار گذاشته شدند تا پرهیز از نمایش صورت رعنا در این لحظه، حذفی مؤثر را رقم بزنند. صفی‌یاری علت این حذف را حفظ غرور رعنا دانسته و بیان می‌کند: «رعنا در این شرایط از تماشاگر خجالت می‌کشد؛ یعنی ما دوست داریم وقتی‌که این حرف‌ها را می‌زند، او را نبینیم»(شیخ‌الاسلامی، ۱۳۹۶: ۴۷).

تصویر ۱۰: فیلم «فروشنده»

بنابراین در جایی که رعنا از بیان ماجرا شرمسار است، صورتش برای لحظاتی دیده نمی‌شود. این حس با چنین حذفی به‌نحوی درست به مخاطب منتقل شده و نقش زیادی در افزایش کیفیت دراماتورژی فیلم داشته است. درستی این حذف با توجه به نکات دیگری که در فیلم وجود دارد، ازجمله خودداری عماد از

نگاه کردن به رعنا در حین تعریف داستان و یا آزرده شدن رعنا از نگاه یکی از تماشاگران هنگام اجرای تئاتر، بیش‌تر آشکار می‌شود.

نتیجه‌گیری

حذف بلاغی شگردی است که اگرچه از مقوله‌های مهم ادبیات و متون بلاغی است، کاربردهای فراوانی در عرصه‌ی سینما و خاصه در حوزه‌ی تدوین فیلم دارد. در این پژوهش، نخست بر پایه‌ی تعاریف ادبی، حذف بلاغی با دو شرط ایجاد تأثیر و توجه به اغراض ثانویه‌ی مختلف، از حذف ایجازی متمایز شده، سپس این شگرد بلاغی، روشی برای پاسخ‌گویی به پرسش‌های اصلی رویکرد نئوفرمالیستی در باب تبیین شیوه‌ی ساخت و اثربخشی تدوین فیلم‌های سینمایی قرار داده شده و نمونه‌های موردنظر تحلیل و بررسی شده است.

به‌صورت کلی قوت تأثیر نمونه‌های سینمایی مذکور در وهله‌ی نخست درگرو نقض طریق متعارف پردازش و امتناع از تکرار الگوهای رایج تدوینی است. در تمام این نمونه‌ها شگرد حذف از رهگذر کاربرد ویژه‌ای که سینماگران مختلف به آن بخشیده‌اند با دست یافتن به آشنایی‌زدایی بر کیفیت زیبایی‌شناسی اثر افزوده است. این هنجارگریزی از شیوه‌ی روایت مرسوم و پیچیده‌تر کردن آن، با جلب‌توجه و کنجکاوی مخاطب ازیک‌طرف و تلاش او برای پر کردن جاهای خالی و درک قسمت‌های حذف شده ازطرف‌دیگر، مشارکت فعالانه‌ی مخاطب را به‌دنبال داشته است.

در مواردی که از آثار مختلف سینمای ایران بیان شد، شاهد کارکردهای مختلف حذف بلاغی هستیم. برای‌مثال خلق ابهام و تعلیق یکی از کارکردهای اصلی این نوع حذف در آثار سینمایی است که در سه فیلم «زمستان است»، «جدایی نادر از سیمین» و «به رنگ ارغوان» لحظات مؤثری را خلق کرده است. در اولی با سردرگمی مخاطب در یافتن طرف صحبت شخصیت و پیروی نکردن از مقتضیات داستانی، در دومی با حذف کنشی که محور اصلی درام را شکل بخشیده است و در مورد سوم با نقض قوانین ژانر و باقی ماندن بر فضای خالی به‌جای نمایش صحنه‌های پر زدوخورد، نتیجه‌ی نهایی با تأثیر و تعلیق بیش‌تری بیان شده است. کارکرد مهم دیگر حذف بلاغی که اغلب از دید محققان پنهان می‌ماند، به‌مدد مباحث ادبی و لزوم توجه به اصل بلاغی رعایت اقتضای احوالات مخاطب روشن می‌شود. در فیلم «خانه‌ی دوست کجاست؟» لحظات تنبیه شخصیت اصلی ازنظر دور می‌ماند تا تجربه‌ای دل‌پذیر برای مخاطبان این نوع آثار شکل بگیرد.

در برخی از فیلم‌ها، حذف بلاغی در جهت تقویت و تشدید عواطف کارکرد یافته است. در صحنه‌ی حمام فیلم «قیصر»، فیلم «خانه‌ای روی آب» و اولین قتل صادق در فیلم «صادق کُرده» حذف کنش‌های میانی در اتصال نماهای مختلف و پردازش سریع اطلاعات، خشونت را با تأکید و تنش بیشتری منتقل کرده است. حذف بلاغی به نمایش ندادن قسمت ویژه‌ای از داستان به‌صورتی برجسته و آشکار که مخاطبان، فقدان آن صحنه را به نحو مشخصی احساس کنند، محدود نمی‌شود، بلکه در بسیاری از موارد می‌توان تأثیرات آن را به‌شیوه‌ی ضمنی‌تر با تأثیر غیرمستقیم در ناخودآگاه مخاطب یافت که درک آن، دقت و تحلیل جزیی‌تری را اقتضا می‌کند. یکی از رایج‌ترین این نوع حذف‌ها، حذفی است که در میان نماها به چشم می‌خورد و نوع کمال‌یافته‌ی آن در سینمای فرهادی دیده می‌شود.

در دو فیلم «درباره‌ی الی» و «فروشنده» نماهایی از شخصیت‌ها در لحظاتی ویژه حذف شده است. در فیلم

«دربارهی الی» بیاعتنایی سپیده به همسرش در قالب حذف نماهای همسرش صورتی عینی یافته و در فیلم «فروشنده» نیز شرمساری رعنا از بازگویی حادثهی تلخ، حذف موقتی و مؤثر نماهای او را در پی داشته است. این دو نمونه بهصورت مشخصی نشان میدهند که حذف بلاغی علاوهبر اینکه در جهت شکلدهی یا درنظر داشتن عواطف مخاطبان ایجاد میشود، میتواند نمود عینی تأثرات و عواطف خود شخصیتهای آثار سینمایی نیز باشد. اگر شخصیتی در موقعیتی است که تمایلی به دیده شدن یا دیدن ندارد، حذف بلاغی بهترتیب با خودداری از نمایش آن شخصیت یا حذف طرف مقابل او بهخوبی چنین احساساتی را متجلی میکند.

حذف بلاغی یکی از موارد سازماندهی و طراحی رابطهی میان نماها است. روشها و تمهیدات تدوینی مختلفی وجود دارد که هریک بهطریقی منجربه ایجاد ارتباطهای احساسی و ادراکی در ذهن و ضمیر مخاطب میشود و بر نوع تجربهی او از فیلم تأثیر میگذارد. بنابراین راززدایی از فرآیند آفرینش و تحلیل و تبیین نحوهی اثرگذاری آثار سینمایی با افزایش بینش در درک ظرفیتهای بیانگرانهی سینما و ارتقای سواد بصری، مخاطب را به مخاطب فعالی که در رویکردهای نئوفرمالیستی همواره موردنظر است، تبدیل میکند و بدیهی است که گسترش مخاطبان آگاه، ارتقا و رشد کیفیت آثار سینمایی را بهدنبال خواهد داشت.

پینوشتها

1. Framing
2. Sergei Eisenstein (1898-1948)
3. Film Form: Essays in Film Theory
4. The Film Sense
5. David Bordwell (1947)
6. Kristin Thompson (1950)
7. Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis
8. Eisenstein›s Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis
9. Film Art: An Introduction
10. Aspects of Elliptical Editing
11. International Journal of film and Media Arts
12. Compression
13. Rhetorical Ellipsis

۱۴. ازاینمنظر اصطلاح رتوریکی Aposiopesis قرابت بیشتری با حذف بلاغی موردنظر پیدا میکند. چراکه این اصطلاح در معنای توقف، سکوت و حذفی است که عواطف قوی گوینده در سخن پدیدار ساخته است. منشأ اصلی این تفاوت نوشتههای کوئنتیلیان است. او با ایجاد تمایز در کارکرد میان این دو نوع «آپوزیوپسیس را وسیلهای برای بیان احساسات مختلف (شور، خشم، اضطراب) گوینده» دانست. (Quintilian, 1986:407)

15. Roger Leenhardt (1903 -1985)
16. Andre Malraux (1901-1976)
17. Andre Bazin (1918-1958)
18. a woman of paris (1923) and Monsieur Verdoux (1947)
19. Noel Burch (1932)
20. Theory of Film Practice
21. Elliptical Editing
22. Simple Cut

23. Jump Cut
24. Fuzzy Editing/cutting
25. punctuation
26. Dissolve
27. Fade in/ out
28. Empty Frame
29. Cutaway
30. The Odessa Steps sequence
31. Battleship Potemkin
32. October: Ten Days That Shook the World
33. Ewald Andre Dupont (1891-1956)
34. Off-screen space
35. Emil Jannings (1884-1950)
36. Ford v Ferrari
37. Ken Miles
38. Robert Bresson
39. Yasujiro Ozu
40. Akira Kurosawa
41. Francois Truffaut
42. Jean-Luc Godard
43. Ernst Lubitsch
44. Joseph Losey
45. Alain Resnais
46. Jean Renoir
47. Alfred Hitchcock (1899- 1980)

در اینجا منظور سکانس دوش فیلم «روانی» است که ماریون (جنت لی) با ضربات متعدد چاقو زیر دوش حمام به قتل می‌رسد.

48. Off-screen space
49. Rafi Pitts (1960)

فهرست منابع

- جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۱۳ هـ ق)، دلایل‌الاعجاز. تعلیق: محمود محمد شاکر، الطبعه الثالثه، قاهره: مطبع المدنی.
- حیدری، غلام (۱۳۶۹)، معرفی و نقد آثار ناصر تقوایی، چاپ اول، تهران: به‌نگار.
- رضانژاد (نوشین)، غلام‌حسین (۱۳۶۷)، اصول علم بلاغت در زبان فارسی، چاپ اول، تهران: الزهرا.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵)، کلیات سعدی، به تصحیح محمد علی فروغی، چاپ اول، تهران: هرمس.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۸۹)، زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریه‌های تدوین فیلم در دوره‌ی صامت، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه صداوسیما.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۳)، سی‌سال سینما، گزیده‌ی مقالات سینمایی (۱۳۸۵-۱۳۵۵)، چاپ سوم، تهران: نی.
- ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۵) پژوهش‌ها و اندیشه‌های سینمایی، چاپ اول، تهران: نشر رونق.
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۴)، هفت فیلم‌نامه از اصغر فرهادی، چاپ سوم، تهران: چشمه.
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۰)، «گزارشی از نشست پرسش و پاسخ «جدایی نادر از سیمین»». خبرگزاری دانش‌جویان ایران «ایسنا». https://www.isna.ir/news/9002-00500.175661.

- شیخ‌الاسلامی، پوریا (۱۳۹۶)، «ساختارشناسی تدوین در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی (بررسی موردی سه تدوینگر برگزیده)». پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد. دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس تهران.

- Adams, Stephen j. (1997) *poetic designs an introduction to meters verse forms and figures of speech*. Peterborough: Broadview Press.
- Adamson, Sylvia, *et al*, (eds.) (2007) *Renaissance Figures of Speech*, New York: Cambridge University Press.
- Anderson, R. Dean Jr. (2000) *Glossary of Greek Rhetorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven: Peeters Publishers.
- Bazin, Andre (1972) *what Is Cinema*, Vol.2 Essays selected and translated by Hugh Gray. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin; Smith, Jeff (2016) *Film Art*: *An Introduction*. 11th Edition, New York: McGraw-Hill Education.
- Burch, noel (1981) *Theory of Film Practice*, Translated by Helen R. Lane, New Jersey: Princeton University Press.
- Cuddon, John Anthony (2013) *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5th Edition. Chichester: Wiley Blackwell.
- Eisenstein, Sergei (1957) the Film Sense. Jay Leyda Ed and Transe. New York: Meridian Books.
- Eisenstein, Sergei (1977) Film Form: Essays in Film Theory, Jay Leyda Ed and Transe. New York: HBJ (Harcourt Brace Jovanovich).
- Lanham, Richard. A (1991) *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2th Edition, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Quintilian1986)) *Institutio Oratoria*, trans. H. E. Butler.vol. iii (London: William Heinemann; Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Sieghartsleitner, Madlen (2018) Aspects of Elliptical Editing, *International Journal of film and Media Arts*, Kino Eyes- Reflections on and about filmmaking, Vol. 3 No. 2, p 148-163.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor*. *Neoformalist Film Analysis*, New Jersey: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David (2002) *Film History*: *An Introduction*, 2th, Edition, New York: McGraw-Hill Education.
- Leenhardt, Roger (1988) *Cinematic Rhythm in Richard Abel*, French Film Theory and Criticism: A History / Anthology, 1907-1939. Volume. II, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Received: 2022/08/04
Accepted: 2023/04/04
Published: 2023/05/17

The Effects of Rhetorical Ellipsis in the Editing of some Iranian Films

Maryam Behfar, Ph.D Student in Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad. Iran.

Mahdokht Pourkhaleghi Chatrodi, Full Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

Ahmad Zabeti Jahromi, Full Professor, Department of Television, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University,Tehran, Iran.

Abstract

The main goal of this research is to analyze and investigate rhetorical ellipsis and its effect in film editing. Rhetorical ellipsis in cinema is one of the methods in which a part of a film is omitted for certain effects and implicit purposes. Studying this literary device in cinema by explaining different reasons and motivations provides a clear explanation of how films are constructed and how they affect the audience. In this research, with a neo-formalist approach and a descriptive-analytical method, using library sources and audio-visual documents (films), the effects of rhetorical ellipsis in the editing of 11 films from Iranian cinema have been investigated. First, using rhetoric, a precise definition of rhetorical ellipsis and its differences with compression has been provided. The main difference between rhetorical ellipsis and compression is that in compression, attention is paid to shortening and creating brevity. In fact, in compression, some of the commonly recurring words that are obviously understood are omitted. However, the main goal of rhetorical ellipsis is to create mental and emotional effects in the audience and the removed part is not easily identified, and therefore, understanding it requires more thinking. Then, after looking at the history and types of this ellipsis in the editing of the world cinema, examples of Iranian cinema have been analyzed. The results of the research showed that the rhetorical ellipsis in the editing of films had led to defamiliarization by creating different implicit meanings and changing the audience's conventional attitude toward the film. Rhetorical ellipsis by ignoring the audience's expectations and preconceptions, challenges them. When they are waiting to see the continuation of the film, rhetorical ellipsis attracts their attention by not presenting what they expect. The origin of the effect of rhetorical ellipsis is in using the audience's imagination to understand the omitted parts. In other words, audience participation to understand the meaning of the film while creating pleasure will make the film more effective. The dynamics of rhythm, creating emotional shocks, intensifying emotions, creating ambiguity, observing the appropriate situation of the audience, reflecting the mentalities and emotions of the characters in the film, and creating a cinematic metaphor are some of the functions of rhetorical ellipsis in films. This device by not following the requirements of the story leads to an implicit and special way of storytelling, which needs more thinking and rethinking to understand.

Key words: Rhetorical Ellipsis, Film Editing, Iranian Cinema, Neo-formalism.