تحلیل مونتاژ فیلم آینه (فصل چاپخانه)

محمد شهبا

بلا بالاش عقیده دارد که واژهٔ فرانسوی «مونتاژ»، گویاتر و درست تر از واژهٔ انگلیسی editing است. زیرا مونتاژ «سوار کردن قطعات مختلف به صورت یك واحد» معنی می دهد و این دقیقاً همان چیزی است که در مونتاژ فیلم رخ می دهد. قطعات منفرد فیلم به صورت یك واحد کارآمد تشکل می یابند.

نگارنده ـ فارغ از هرگونه مقایسه ـ عقیده دارد که واژهٔ «مونتاژ» از واژه‌های عربی «تدوین» و فارسی «پیوند» نیز گویاتر است. اما دقیقاً به خاطر همین گستردگی مفهومی است که اطلاق آن بر تمامی فیلمها، روا نیست. واژهٔ «ویرایش فیلم» که گاهی در مقابل editing به کار می رود، حاکی از اشتباهِ در، آمیختن اصطلاحات ادبی و سینمایی است و بهتر است بسه طور کلی از آن صرف نظر شود. واژه‌های «editing»، «تدوین» و «پیوند» تنها به ابتدایی ترین مرحله، یعنی «اتصال» نماها به هم اشاره دارند. درحالی که واژهٔ «مونتاژ» حاکی از «درهم تنیدن» عوامل مختلفی است که از جنبه‌ای دیگر، جزو عوامل ساختاری فیلم به شمار می آیند.

چون سکانسی که به آن خواهیم پرداخت، از «اجزای» مختلفی تشکیل شده است که آگاهانه کنار هم قرار گرفته‌اند و یك «کل» منسجم را به وجود آورده‌اند، لذا واژهٔ «مونتاژ» به آن اطلاق شده است.

در بین کلیهٔ سکانسهای فیلم آیینه، این سکانس تقریباً از ریتم تندتری برخوردار است. چه آنجا که عوامل درون کادر، ریتم می آفرینند و چه آنجا که از نماهای کوتاه استفاده می شود. آنجایی هم که دوربین بر روی یك شخص ثابت می ماند، گفتگوها و صدا و پیشرفت دراماتیك داستان، تنش ایجاد می کند.

گرچه سبك تارکوفسکی، سبك برداشت بلند یا سبك میزانسن است؛ امّا در همین سکانس بنابه نیاز داستان از سبك مونتاژ استفاده کرده است. کاربرد یك سکانس مونتاژی دردل یك فیلم از تارکوفسکی، بار دیگر این نکته را مؤکد می سازد که هر یك از دو سبك مذکور به تنهایی حیطهٔ کارکردیِ مؤثر مطلقی را دارا نیستند و تعصب ورزی برخی بر امتیازات و کاربرد هر یك از دو سبك میزانسن و مونتاژ، تا حدودی ناشی از ناآگاهی و درك نادرست از ساختار سینمایی است. تنها یك عامل است که مورد استفادهٔ از این دو سبك را مشخص و معین می سازد: محتوای فیلم. گاه لازم است تلفیقی از این دو در یك فیلم به کار گرفته شود؛ اما جنبهٔ غالب بر کار تارکوفسکی، سبك میزانسن یا برداشت بلند است که عمدتاً با حرکات طولانی دوربین همراه است.

در اینجا قصد جانبداری یا مخالفت و رد یا قبول سبك و نوع فیلمسازی تارکوفسکی نیست؛ بلکه تنها به تحلیل ساختار مونتاژ یك سکانس از فیلم آیینه پرداخته خواهد شد. (براساس نسخه کامل)

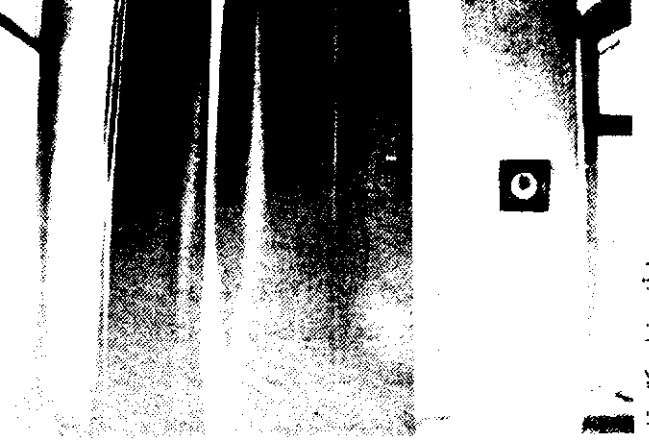
در تحلیل ساختار مونتاژی یك فیلم ـ یا یك سکانس ـ موارد چندی باید مورد ملاحظه قرار گیرد؛ که عبارت هستند از: ۱ـ سبك مونتاژ ۲ـ تمپو ۳ـ ریتم ۴ـ زمان ۵ـ فضا ۶ـ استعاره و نماد ۷ـ تداوم ۸ـ جامپ کات (برش پرشی) ۹ـ افکت های صوتی ۱۰ـ موسیقی ۱۱ـ گفتگو

هر یك از موارد یازده‌گانهٔ فوق، به چند جنبه تقسیم می شوند که در تحلیل ذیل خواهد آمد.

(لازم به ذکر است که برای درك کامل مطلب، به دانش اندکی از مونتاژ نیاز است).

۱ـ سبك مونتاژ

از نظر زیبایی شناسی بالاش، در این سکانس مونتاژ روایی به کار گرفته شده است. حتی در وجه سادهٔ قضیه می توان گفت که در پی گیری نماها، خط داستانی کاملاً مشهود است. سعی در برابرگذاری دونما و استنباط ذهنی از قضایا ـ که



۱ـ آخرین نمای سکانس قبل

۲ـ نمای ۱

۳ـ نمای ۲

۴ـ نمای ۳

همان مونتاژ عقلانی (روشنفکرانه) است ـ به عمل نیامده و ایجاد استنباط از طریق ارائهٔ کل جریان در سیر خطی مجموعه‌ای از نماها صورت گرفته است.

نماهای واسطه به کار نرفته‌اند و از این لحاظ نقطه نظر خاصی به تماشاگر تحمیل نمی شود. مگر آنکه تماشاگر با پیش فرضها، مفاهیم و تعابیری را برای خویش بیافریند.

بنابه تقسیم بندی آیزنشتاین، هیچ یك از عناوین پنجگانهٔ تدوین ـ متریك[1]، ریتمیك[2]، تونال[3]، اورتونال[4] و ذهنی[5] ـ را نمی توان به این سکانس نسبت داد به نحوی که قطعیت آن، مانع از ورود به حیطهٔ کارکرد نوع دیگری بشود. لذا می توان گفت سبك مونتاژ این سکانس بین مونتاژ ریتمیك و تونال در نوسان است: مثلاً در نمای ۵، ورود مادر به زیرزمین چاپخانه و گذشتن از باران و باد و نیز صحنه‌پردازی فوق العاده و «برش درون نما» توسط حرکت دوربین که به ایجاد حس تعلیق و دلهرهٔ مادر کمك شایانی کرده است، ردپای مونتاژ تونال به خوبی مشاهده می شود. کارکردهای مونتاژ ریتمیك در جای خود توضیح داده خواهد شد.

از مجموعهٔ نکات فوق، می توان نتیجه گرفت که اطلاق یك نام خاص به عنوان سبك دقیق مونتاژ این سکانس (و در کل فیلم) کار دشواری است. همهٔ مواردی که گفته شد، هست امّا هیچ یك به تنهایی نیست. با اغماض می توان گفت که تارکوفسکی در مونتاژ نیز سبك خاص خود را دارد.

۲ـ تمپو

نخستین عامل تعیین کننده در «اتصال» دونما به هم، طول متری یا زمانی آنهاست و این،

«تمپو» است. تمپو، نخستین عامل به‌وجود آورندهٔ «ریتم» است. هرچه تمپو بیشتر باشد ریتم کندتر و هرچه تمپو کمتر باشد ریتم تندتر است.

در این سکانس، بنابه موقعیت و ریتم مطلوب، تمپو هم تغییر کرده است؛ اما به دلیل سبك برداشت بلند، تمپو نماها طولانی است. کل این سکانس، شامل ۲۵ نماست. با توجه به زمان سکانس که حدود ۱۱ دقیقه است تمپو هر نما به طور متوسط ۲۶ ثانیه می شود. برای بررسی دقیقتر، زمان هریك از نماها در ذیل آورده شده است.

شمارهٔ نما / اندازهٔ نما / شرح نما / زمان نما

۱ـ *نمای دور* / مادر در حال دویدن در جاده / ۲۳ ثانیه

۲ـ *نمای درشت* / چهرهٔ مادر / فریم ۱۹، ۲ ثانیه

۳ـ *نمای دور* / مادر درحال دویدن به سوی ادارهٔ روزنامه / فریم ۸، ۸ ثانیه

۴ـ *نمای متوسط* / مادر به اداره می رسد / فریم ۱۳، ۱۸ ثانیه

۵ـ *نمای کامل دور* / ورود مادر به زیرزمین چاپخانه / فریم ۱۰، ۲۱ ثانیه

۶ـ *نمای کامل* / ورود مادر به چاپخانه / فریم ۱۴، ۶۸ ثانیه

۷ـ *نمای متوسط* / رفتن به طرف حروفچینی / فریم ۱۳، ۲۷ ثانیه

۸ـ *نمای متوسط* / داخل چاپخانه / فریم ۵، ۲۷ ثانیه

۹ـ *نمای دور متوسط* / داخل اطاق حروفچینی / فریم ۴، ۹۹ ثانیه

۱۰ـ *نمای درشت* / مادر درحال خواندن نمونهٔ چاپی / ۵۷ ثانیه

۱۱ـ *نمای دور متوسط* / مادر در راهرو باز می گردد / فریم ۱۵، ۵۳ ثانیه

۱۲ـ *نمای دور متوسط* / مادر در پشت میز است، همکار وارد می شود / فریم ۲۲، ۷۹ ثانیه

۱۳ـ *نمای درشت متوسط* / همکار سیگار می کشد / فریم ۱۵، ۴ ثانیه

۱۴ـ *نمای درشت* / مادر سرش را در دست گرفته است / فریم ۱۳، ۶ ثانیه

۱۵ـ *نمای درشت متوسط* / همکار / فریم ۱۶، ۶ ثانیه

۱۶ـ *نمای نزدیك* / چهرهٔ مادر (صدای همکار روی تصویر) / فریم ۴، ۲۵ ثانیه

۱۷ـ *نمای درشت متوسط* / چهرهٔ همکار (پان به همکار مرد) / فریم ۱، ۷ ثانیه

۱۸ـ *نمای درشت متوسط* / همکار از جا بلند می شود / فریم ۵، ۱۰ ثانیه

۱۹ـ *نمای درشت* / چهرهٔ مادر / فریم ۱، ۴ ثانیه

۲۰ـ *نمای درشت* / همکار / فریم ۱۳، ۵ ثانیه

۲۱ـ *نمای درشت* / مادر (صدای همکار روی تصویر) / فریم ۱۲، ۳۵ ثانیه

۲۲ـ *نمای درشت* / همکار گریه می کند / فریم ۸، ۱۴ ثانیه

۲۳ـ *نمای درشت* / مادر گوش می دهد و بعد بیرون می رود / فریم ۱۳، ۱۸ ثانیه

۲۴ـ *نمای متوسط* / مادر در راهرو قدم می زند، به حمام می رود و در را می بندد. همکار برمی گردد / ۵۵ ثانیه

۲۵ـ *نمای متوسط به درشت* / مادر زیر دوش. آب قطع می شود / فریم ۹، ۵۲ ثانیه

۵ـ نمای ۲

۶ـ نمای ۵ (کمی جلوتر از ابتدای نما)

۷ـ نمای ۶ (تصویر بازتر از یک پله‌ی شیب)

۸ـ

با ملاحظه تمپوی نماهای ۲، ۳، ۱۴، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰ مشخص می شود که افزایش ریتم با استفاده از کاهش طول نما به دست آمده است، یعنی پیروی از قواعد دم دست سبك مونتاژ ـ در جاهایی که طول نما زیاد است ـ مانند نمای ۱، ۶، ۹، ۵۵؛ حرکت سریع اشیا در کادر و گذر دوربین از آنها، تمپو را تعدیل کرده است.

۳ـ ریتم

عامل اصلی در ایجاد ریتم، طول نماهاست. درکنار این عامل، عواملی مانند ریتم درونی نما (وابسته به سرعت رویداد، رنگ، خطوط، زاویه دوربین) و اندازهٔ کادر، عوامل صوتی، حرکت دوربین و... حائز اهمیت هستند. در این سکانس، علاوه بر کاهش طول نما، برای دستیابی به ریتم تند از عوامل فرعی فوق الذکر نیز استفاده شده است.

نخستین نمای این سکانس، نمایی دور از مادر است که در جادهٔ خاکی پشت به دوربین و رو به سوی اداره روزنامه می دود. عبور سریع درختانِ دو طرف جاده ـ که به خاطر بی برگی و نیز سیاه و سفید بودن این سکانس بیشتر حالت گرافیکی خطوط عمودی را دارند ـ ریتم تند و مغشوشی را که مناسب حس و حال صحنه است، به وجود آورده است.

سکانس قبل با نمای طولانی حرکت به سوی پنجره‌ای با پرده‌های بلند سیاه پایان می گیرد. بادی که پرده‌ها را به آرامی تکان می دهد و حرکت آرام دوربین و سکوت، سکون و ایستایی لازم را به وجود می آورد تا نخستین نمای سکانس بعد ـ سکانس مورد بحث ـ ناگهانی، متحرك و تند به نظر آید. تکان خوردن آرام

پرده‌ها، آگاهانه به کار گرفته شده است و کارکرد آن، فراهم نمودن نقطهٔ برشی مناسب برای ورود به سکانس بعد است. به علاوه، نمای قبل تیره و تاریك است که در اتصال به روشنیِ نمای اول این سکانس، حرکت و ریتم آفریده است. برای تشدید ریتم، دوربین هنرپیشه را تعقیب می کند. زاویهٔ دوربین کمی سرپایین است. «برش درون نما» با عبور سریع تنهٔ درختان از مقابل دوربین صورت گرفته است. عبور تنهٔ هر درخت اثر یك «برش» را در ذهن تماشاگر باقی می گذارد. این، در جایی که دوربین پس از تعقیب مادر به وضعیت نیمرخ او می رسد و از پشت توری و در میانهٔ درختان وی را تعقیب می کند، نمود بارزی دارد. مجموعهٔ تنش ناشی از حرکت گرافیکی خطوط عمودی برخلاف جهت حرکت مادر و عدم استفاده از موسیقی و اکتفا به صدای برخورد کفشها با برگهای خشك شده و صدای نفس نفس زدن مادر، ریتم دلهره آوری آفریده است که به خوبی در جهت القای حس لازم این صحنه کارکرد یافته است. این نما ـ که از نمای دور شروع شده بود ـ به نمای درشت مادر که در پشت ستون پنهان می شود، ختم می شود. پنهان شدن مادر در پشت ستون امکان استفاده از مزایای «Cover shot» را به دست می دهد. یعنی نما با سیاهی یا پنهان شدن موضوع خاتمه می یابد و این، هم «نقطهٔ برش» خوبی در اختیار می گذارد و هم امکان غافلگیری تماشاگر را فراهم می آورد، زیرا تماشاگر نمی تواند حدس بزند که نمای بعد چه خواهد بود. اگر این نما، فقط ۶ فریم زودتر برش می خورد این تأثیر فرو می ریخت. حرکت از نمای دور اولیه به نمای درشت آخر، ریتم را افزون ساخته است، به علاوه نوعی ساختار کلاسیك ـ از نمای دور به درشت ـ را با حرکت دوربین ارائه داده است. به طور کلی در غالب موارد، روند کلاسیك نماها یعنی حرکت از یك نمای باز برای معرفی به سوی نمای متوسط و درشت برای تأکید و ارائهٔ موضوع، در این سکانس رعایت شده است. گرچه در ساختارهای نوین ـ که فیلم آینه متعلق به آن است ـ روند معکوس است یعنی سکانس یا نمای طولانی از نمای درشت شروع و به نمای دور ختم می شود؛ اما در اینجا چه در کل سکانس و چه در نماهای تك، روند کلاسیك به کار رفته است. توجه کنید که کل سکانس نیز با نمای دور ـ نمای ۱ ـ شروع و به یك نمای درشت ـ نمای ۲۵ ـ ختم می شود.

نمای ۲، نمای درشتی از چهره مادر است. در اتصال این نما به نمای قبل، همان غافلگیری مذکور، رخ داده است. تماشاگر اصلاً حدس نمی زند و انتظار ندارد که نمای درشت مادر توسط یك «نمای پوششی» دوباره به نمای درشت او برش بخورد. در این نما، هراس و نگرانی مادر به وضوح نشان داده می شود.

نمای ۳، نمایی دور از مادر است که در خیابان به دویدن ادامه می دهد و به در ورودی ادارهٔ روزنامه می رسد. نما وقتی شروع می شود که مادر داخل کادر است. این نما با نمای قبل جامپ کات[۷] است. خود جامپ کات، حرکت به وجود می آورد. به علاوه، طول این نما کوتاه ـ ۸ ثانیه ـ است. از این نما، عامل دیگری وارد بازی می شود که تأثیر زیادی در افزایش ریتم و آفرینش حس و حال صحنه دارد: باران. گرچه ظهور باران، ناگهانی است و در دو نمای قبل

نشـانی از آن وجـود نـداشت؛ امّـا وجـود آن پذیرفتنی از کار درآمده است.

نمـای ۴ با بـاز کردن سـریعِ درِ ادارهٔ روزنـامه تـوسط مـادر آغـاز می شـود. اتصـال سکـون انتهـای نمای ۳ بـه حـرکت شـدیـد بـاز کـردن در در نمـای ۴، در جهت هدف کلیِ افـزایش ریتم است کـه بارهـا به آن اشـاره خواهـد شد. در این سکـانس، موقعی کـه قرار است دری بـاز شـود، این عمـل از نیمهٔ حـرکت نشان داده می شـود و به عـلاوه بـه سکـون انتهـای نمـاهـای قبـل بـرش می خورد. نگهبان بـا خونسـردی با مـادر مواجـه می شـود. این خـونسـردی، «مقیـاسی» بـرای نمایش «شتاب» و «حـرکت» مادر است. مـادر از جلو دوربین می گـذرد و از سمت راسـت کـادر خارج می شود. ۲ فریم قبل از اینکه مادر بـه طور کـامـل از کـادر خـارج شـود، بـه نمـای ۵ بـرش می خورد.

طی نمـای ۵، مادر از پلـه‌هـای زیرزمین پـایین می رود و وارد دفتر کار می شـود. خـطوط ریـز و عمودی باران همراه با خـطوط تیره و عمـودی نردهٔ پله‌ها که از راست به چپ کادر، همراه با حـرکت دوربین، می گـذرند و نیـز حرکت مـادر از بالا بـه پـایین، مجمـوعـه‌ای از تنش ریتمیـك خـطوط را ایجـاد کرده است کـه نهایتـاً برای آفـرینش دلهرهٔ درونی مادر و انتقال آن به تماشاگر است. حرکت دوربین، همچـون نخ تسبیح، تمامی مهـره‌های مـذکور را بـه هم پیونـد می دهـد. مـادر از کـادر خـارج می شود. دوربین کمی بـر فضـای خـالی مکث می کنـد تـا «فـرصت» لازم بـرای وقـوع عملی که در رویداد بعد می بینیم، فراهم آید.

در نمـای ۶، دوباره سکـون انتهای نمـای ۵ به عمـل بـاز کـردن در بـرش می خـورد و همـان

۹ـ نمای ۸

۱۰ـ ادامه نمای ۸

۱۱ـ نمای ۹ (کمی جلوتر از ابتدای نما)

۱۲ـ نمای

کارکردها را دارد. مادر وارد دفتر کارش می شود. چراغهای مطالعه متعددی روی میزها روشن است اما کسی پشت میزها نیست. لکه‌های نورانی چراغها، همراه با حرکت دوربین در تعقیب مادر ونیز کمی حالت اسلوموشن (حرکت کُند) که در فیلمبرداری این نما ـ و چندنمای دیگر این سکانس ـ به کار رفته است در مجموع حالتی از ناپایداری وتزلزل را ارائه می دهند. انتهای این نما که مادر به همراه همکار ودختربچه از سالن خارج می شوند، با نمای ۷، مچ کات[۸] (برش منطبق) شده است. برش منطبق، به‌طور کلی برای تداوم نامرئی حرکت در دو نمای متوالی به کار می رود. امّا در اینجا کارکرد دیگری نیز یافته است؛ و آن در جهت ایجاد ریتم ـ به علت «ضربه» ناشی از برش ـ و «تقطیع» حس تداوم و «گسیختگی» رابطه حسی است، زیرا برش به نحوی است که «خط فرضی» شکسته شده است. «استار» اینگونه عبور از خط فرضی، به مهارت نیاز دارد زیرا اختلاف دو فریم نیز می تواند نتیجه را درهم بریزد. این تنها مورد از برش منطبق در کل این سکانس است.

در نمای ۷؛ مادر، همکار و دختربچه به سوی چاپخانه می روند. حرکت دوربین در تعقیب آنها و گذر پرسپکتیو مسطح دیوارها و رنگ خاکستری مسلط بر صحنه و تنش حاکم ـ از آن روی که هنوز تماشاگر نمی داند موضوع از چه قرار است ـ جملگی در خدمت یک هدف هستند: افزایش ریتم. امّا نکته‌ای در این صحنه وجود دارد که علی رغم بی اهمیتی آن، تأثیر نما را تا حدی زایل می کند؛ ردّ چرخهای «شاریو[۹]» برکف سالن دیده می شود. شاید این،

مته به خشخاش گذاشتن باشد، اما در فیلمی که «آجر چینی» آن در حد کمال است، این بی دقتیها در آرایش «ظاهری» پذیرفتنی نیست.

با ورود مادر به چاپخانه همراه با همکار (نمای ۸)، سر و صدای ماشینهای چاپ و حرکت دوربین در تعقیب آنها، فضای ناخوشایند و درعین حال سیالی آفریده است. سیال بودن فضا، علاوه بر حرکت دوربین، توسط عامل دیگری نیز مورد تأکید قرار گرفته است؛ حرکت کُند (اسلوموشن) در دویدن مادر و همکار به کار رفته است. شاید بتوان گفت که این تمهید، «نقطهٔ مقابل[۱۰]» حرکت آرام دوربین است. در این نما نیز عبور دوربین از مقابل ماشینهای چاپ و ایجاد خطوط سریع گذرنده، اثر برشهای متعدد را در ذهن باقی می گذارد و در نتیجه ریتم تندی به وجود می آید. انتهای نما برای چند لحظه خالی می ماند و دوربین مکث می کند تا حرکت باز کردن در، در نمای ۹ جلوه و سرعت بیشتری پیدا کند.

نمای ۹ با باز شدن در شروع می شود. مادر وارد اطاق حروفچینی می شود و به دنبال دست نوشته هایش می رود. گرچه این نما طولانی است، حدود ۱۰۰ ثانیه، اما از آنجا که با حرکت دوربین اجرا شده است ریتم حاصل از برایند نماهای قبلی را به خوبی حفظ می کند. به علاوه، با حرکت دوربین توأم با حرکت بازیگر، اندازهٔ کادر نما بارها تغییر می کند و این برش درون نما، خود عامل مؤثری در حفظ ریتم است.

نمای ۱۰، با توجه به مدت زمان آن، ساکن ترین نمای سکانس است. مادر سرگرم خواندن اوراق است. حرکت در حداقل ممکن است. اما دو عامل مهم

به حفظ ریتم کمک کرده‌اند؛ یکی اندازه‌نما؛ درشت، دیگری کمپوزیسیون (ترکیب بندی) تصویر. به‌گلدانی که در زمینهٔ تصویر نمای ۱۰ قرار دارد توجه کنید. حالت آشفتهٔ خطوط ساقه‌ها و مکان جایگیری آن به حفظ ریتم کمک کرده است. چند شاخ و برگی که در پایین، سمت راست تصویر مشاهده می شود، تعادل ترکیب بندی را حفظ کرده‌اند. (ترکیب بندی تصویر، یکی از عوامل مؤثر در ریتم است) مادر پس از اینکه خیالش از بابت عدم وجود اشتباه در متن راحت می شود، برمی خیزد و از چاپخانه بیرون می رود. در انتهای نما، اندازهٔ کادر به صورت نمای دور در می آید. دوربین لحظاتی بر محیط تاریک و گرفتهٔ آنجا تأکید می کند و ساکن می ماند، تا مجدداً اثر برش به نمای بعد، از حرکت و پویایی بیشتری برخوردار شود و نیز فرصت «خطی» لازم برای حضور مادر در راهرو فراهم آید.

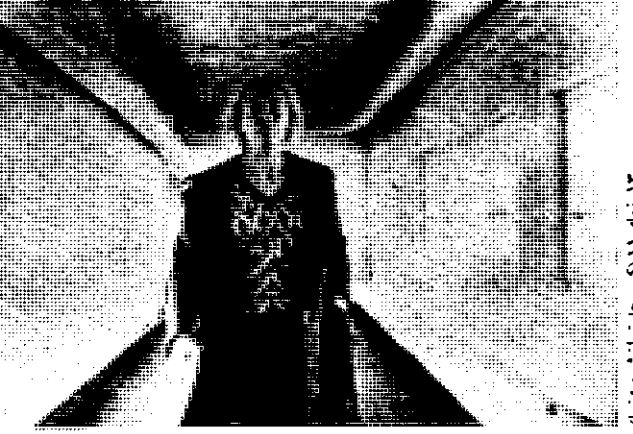
نمای ۱۱، نمای متوسطی از مادر است که در راهرو، قدم زنان و آسوده به سوی دوربین می آید. دوربین با حرکت به عقب او را در کادر نگه می دارد. «تقارن» که از عناصر ساختاری سینماست، در اینجا رعایت شده است. در نمای ۸، مادر پشت به دوربین حرکت می کرد و سالن نیمه تاریک بود. در اینجا، که تقارن ساختاری نمای ۸ است، مادر رو به دوربین می آید و سالن غرق در نور است. پس از تنشی که تابه‌حال بر صحنه حاکم بود، نماهای ۱۱ و ۱۲ وظیفه آرام نمودن تنش را برعهده دارند. به همین دلیل این دو نما طولانی اند (مجموعاً ۱۳۳ ثانیه) و برروی نمای ۱۱ شعر خوانده می شود. مادر از راهرو وروشن وارد قسمت تاریك می شود. حالا همکارش را می بینیم که به دنبال او روان است. مادر از سمت چپ کادر خارج می شود. دوربین مکث می کند تا همکار کمی جلو بیاید. این مکث دو کارکرد عمده دارد: اول، ورودهمکار به نمای ۱۲ را منطقی جلوه می دهد و فرصت کافی برای وضعیت ابتدایی نمای ۱۲ فراهم می آورد؛ دوم، زمان دو نمای ۱۱ و ۱۲ را به اندازهٔ دو نمای ۸ و ۹ می رساند و تعادل زمانی در برابرگذاری دو ریتم تند و کُند صورت می گیرد. نمای ۱۰ به عنوان نمای «مقیاس» عمل می کند. بدین ترتیب ریتم تند حاکم برنماهای ۸ و ۹ و ریتم کُند نماهای ۱۱ و ۱۲ از آنچه در واقع هست، نمود بیشتری پیدا می کند.

طی نماهای ۱۳ تا ۲۰ بین مادر و همکارش مشاجره‌ای در می گیرد. طول این نماها کوتاه است و برخی از آنها فقط ۴ ثانیه طول دارند. به علاوه تمام این نماها، درشت هستند که خود به ایجاد ریتم تند کمك کرده است. پس از درگیری لفظی مذکور، دوباره آرامش برقرار می شود و یك نمای متوسط ۵۲ ثانیه‌ای ـ نمای ۲۴ ـ پس از ۱۱ نمای درشت می آید.

در ساختار نماهای ۱۳ تا ۲۰ چند نکته وجود دارد:

۱ـ در این گونه نماها که به «جداسازی[۱۱]» معروف هستند، هر نما باید از لحاظ اندازهٔ کادر و مکان دوربین اندکی با دیگری تفاوت داشته باشد تا رعایت پرسپکتیو مکانی شده باشد. در اینجا، گرچه اندازهٔ نماهای مربوط به مادر با اندازه نماهای مربوط به همکار متفاوت است، اما کلیه نماهای هر کدام بر یك محور دوربین قرار دارند.

۲ـ مجموعه نماهای جداسازی باید با دو نمای



۱۳ـ نمای ۱۱ (کمی جلوتر از شروع نما)

متحرك «پرانتزبندی» شوند، یعنی قبل و بعد از آنها، نمای متحرك قرار گیرد. که این مهم در اینجا رعایت شده است. نمای ۱۱ و ۲۴ متحرکند.

۳ـ پس از مجموعه نماهای جداسازی باید حتماً یك نمای «بازگشایی» بیاید. این نما باید نمایی باز باشد و هر دو یا چند نفر درگیر در جداسازی، در آن حضور داشته باشند. در این سکانس این مورد از دست رفته است.

در نمای ۲۱، سعی شده است با انجام حرکت فیزیکی، طولانی بودن نما پوشانده شود. مادر زانو می زند. دوربین با حرکت تیلت (بالا به پایین) او را در کادر می گیرد.

شروع نمای ۲۴ با باز کردن در است. در شروع نما، در باز است. یعنی برش بر روی حرکت صورت گرفته است. این نما نیز کمی حالت اسلوموشن (حرکت آهسته) دارد.

نمای ۲۵ پایان بخش سکانس است. مادر زیر دوش است. آب قطع می شود. هنوز عاملی برای تنش ـ یا نگرانی ـ وجود دارد. نمای ۲۵ از اندازهٔ متوسط شروع و به نمای درشت ختم می شود؛ این پیروی از قاعده کلاسیك پی آمد نماها، در ساختار کلی این سکانس رعایت شده است، گرچه گاهی با برش درون کادر حاصل آمده است. برش به نمای بعد ـ اولین نمای سکانس بعد ـ این نکته را مورد تأکید قرار می دهد. نمای اول سکانس بعد، نمایی باز است.

در اینجا لازم می دانم شمای کلی عوامل مؤثر در ریتم را ارائه دهم:

عوامل مؤثر در ریتم صحنه: ۱ـ تمپو ۲ـ ریتم درون کادر (سرعت رویداد) ۳ـ حرکت دوربین ۴ـ

۱۴ـ نمای ۱۲

۱۵ـ ادامهٔ نمای ۱۲

۱۶ـ نمای

ترکیب بندی (کمپوزیسیون) : الف ـ خطوط ب ـ سایه روشن ج ـ رنگ د ـ زاویهٔ دوربین ۵ ـ اندازهٔ نما ۶ ـ عوامل صوتی : گفتگو، موسیقی، اثرات صوتی ۷ ـ نقطه برش

۴ ـ زمان

از آنجا که سیر وقوع رویدادهای این سکانس از الگوی روایتی ـ خطی پیروی می کند، دستکاری در زمان ـ اعم از شکستن زمان یا برگشتها و پرشها ـ صورت نگرفته است. تنها در چند مورد با «حذف» زمان مواجهیم که در بحث «تداوم» اشاره خواهد شد.

مدت زمان انجام هر عمل، تقریباً مطابق با زمان واقعی آن رویداد است. یعنی زمان نمایشی بر زمان فیزیکی مطابق است. زمان داستانی (مدت زمانی که این عمل در هنگام وقوع طول کشیده است) نیز بر این دو زمان منطبق است. در نتیجه سه زمان از چهار زمان مطرح در آثار دراماتیك برهم منطبق اند. تنها زمان روانی است که با توجه به ریتم و محتوای هر صحنه دستخوش تغییر می شود. در نماهای ابتدایی، گرچه سرعت حرکت زیاد است اما چون تماشاگر نمی داند که موضوع از چه قرار است، زمان روانی طولانی تر است و در صحنه های گره گشایی، علی رغم طول زمانی زیاد، زمان روانی کوتاهتر است.

یك نوع زمان دیگر وجود دارد که مختص سینماست، و آن «زمان ظاهری» است. همان گونه که از حرکت رو به جلوی قایق، نوعی «باد» حاصل می شود که در واقع وجود ندارد و ناشی از حرکت قایق است، از حرکت رو به جلوی نماهای فیلم نیز نوعی «زمان» به وجود می آید که ظاهری است. این زمان عمدتاً ناشی از «سایه» ای است که یك نمای مهم بر نمای بعد می اندازد. در این سکانس نمونهٔ بارزی از این زمان وجود ندارد تنها ردپایی از آن را می توان در نمای ۱۰ دید.

زمان ظاهری، مرز باریك اما کاملاً مشخصی با زمان روانی دارد (بحث در مورد این زمان که به تازگی وارد قلمرو زیبایی شناسی سینمایی شده است، فرصت دیگری را می طلبد).

به منظور انطباق زمان نمایشی بر زمان فیزیکی، کل جریان اعمال نشان داده می شود، از ورود مادر به اداره روزنامه تا نمای ۲۴. حتی نمای ۱۰ که طی آن مادر به ورق زدن اوراق می پردازد ۵۷ ثانیه طول می کشد. نمای ماقبل آن نیز ۹۵ ثانیه طول می کشد و تمامی ما وقع نشان داده می شود. در صحنه مشاجرهٔ لفظی همکار با مادر، در بین چند نمای کوتاه، نمای ۱۶ نمای درشتی از چهره مادر است که واکنش او را به حرفهای طرف مقابل نشان می دهد و ۲۵ ثانیه طول می کشد. (قاعده مرسوم در مورد زمان نمای درشت، ۵ ثانیه است). از این قرائن چنین برمی آید که دستکاری در زمان صورت نگرفته است تا فضای رویداد به درستی بازسازی یا آفریده شود. زیرا روایت خطی، جایی برای مانور با زمان باز نمی گذارد.

۵ ـ فضا

الف ـ فضای حسی

ساختار فضای سکانس بر پایهٔ عواملی چند قرار گرفته است. از آن جمله است:

۱ ـ حرکت دوربین

حرکت دوربین، علاوه بر ایجاد فضای حسی تصاویر، عمل برش در فضا را نیز انجام

می دهد. این کار، با عبور از خطوط عمودی، نظیر ستون، دیوار، چهارچوب و. . . است که کادر را «جارو» می کند. حرکت دوربین به همراه بازیگر، که در اکثر نماهای متحرك این سکانس به کار رفته است، حس همراهی را در تماشاگر برمی انگیزد و نیز به او دید ذهنی می دهد و او را در سیر جریان و حس فضا داخل می کند.

۲ـ *صدا*

عوامل صوتی مانند صدای باران، نفس نفس، قدمها، ماشینهای چاپ و گفتگوها نقش مهمی در آفرینش فضای حسی این سکانس دارند که درجای خود مورد تجزیه و تحلیل بیشتر قرار خواهند گرفت. از آنجا که این سکانس، فاقد موسیقی است، بار عمدهٔ فضاسازی برعهده افکتهای صوتی قرار داده شده است.

صدای کر کننده و مزاحم ماشینهای چاپ فضای لازم را جهت ارائهٔ دلشوره و اضطراب مادر فراهم کرده است. این موضوع وقتی جلوهٔ بیشتری پیدا می کند که مجبور می شود در بین این سر و صداها انگیزه جستجویش را شرح دهد. هم مادر و هم تماشاگر، مزاحمت صداها را درك می کنند؛ و بدین ترتیب فضای حسی دوگانه‌ای در دو سوی دوربین، برای بازیگر و تماشاگر، آفریده می شود.

۳ـ *عوامل صحنه*

عوامل صحنه، در آفرینش فضای حسی و مادی، هر دو، نقش دارد.

مهمترین عامل «عیان» هر فضا، ساختار بصری آن است. درنماهای این سکانس از عوامل صحنه که ساختار بصری را تعیین می کنند، برای ایجاد فضای لازم بهره گرفته شده است.

به عنوان نمونه، در نمای اوّل، جادهٔ خاکی، درختان، حفاظ توری، برگهای خشکیده، پالتو مادر و در نمای ۸، ماشینهای چاپ، رول کاغذ در کنار راهرو، چراغهای روشن، فضای نیمه تاریك، کاغذهایی که بر کف راهرو افتاده است و. . . عواملی هستند که برای ایجاد فضای حسی به کار رفته‌اند.

۴ـ *زمانبندی و اتصال نماها*

نقش این عامل در ایجاد فضای حسی با چند مثال روشن می شود:

در نمای ۱، نمای دور به‌نمای درشت مادر که در پشت ستون پنهان می شود، ختم می گردد. نمای ۲، به ایجاد فضا و معرفی پرسوناژ اصلی در شروع سکانس و ارائهٔ حالت مضطرب او می پردازد.

زمانبندی دو نما در تقابل با هم حسّ «ناپایداری» و «گذرا» بودن را القا می کند (نمای ۱، ۲۳ ثانیه و نمای ۲، ۱۰/ آن است).

در نمای ۴، پس از خروج مادر از کادر، دوربین لحظاتی مکث می کند. این سکون، حسی از تعلیق به دست می دهد و در اتصال به نمای بعد، اثر افکتهای صوتی را شدت می بخشد.

در نمای ۷، دوربین مادر، همکار و دختر بچه را تعقیب می کند. مادر و همکار به داخل می روند و دخترك گریه‌کنان پشت در می ماند. دوربین به جای تعقیب مادر، بر روی دخترك مکث و توقف می کند. این مکث علاوه‌بر ایجاد فضا از طریق بازیگر فرعی، حسی از انتظار و سکون به وجود می آورد تا اثر نمای بعد و سر وصدای ماشینهای چاپ را افزایش دهد. به

علاوه، بدین طریق، به جای کنش به ارائهٔ واکنش پرداخته شده است. (تبصره: گرچه دختربچه، در اینجا پشت در می ماند، اما در نمای ۹ داخل چاپخانه دیده می شود. هر چند بین این دو نما در حدود ۲۷ ثانیه، زمان نمایشی وجود دارد و او در این فرصت می توانسته داخل شود، اما بهتر بود به نحوی شاهد ورود او می بودیم!)

ب ـ فضای مادی

اگر بپذیریم که با تعویض مکان دوربین، فضا تغییر می کند و در مکان، برش حاصل می شود، آنگاه می توان گفت که ارائهٔ فضای مادی در این سکانس از طریق حرکت دوربین و برش انجام گرفته است.

از مجموع ۲۵ نمای این سکانس، ۱۵ نمای آن دارای حرکت دوربین است. در برخی از این نماها، دوربین در تمام نما متحرک است. مانند نمای ۹ که حدود ۱۰۰ ثانیه طول می کشد و تماماً با حرکت دوربین توأم است. هنگام تغییر مکان (و ارائهٔ فضای جدید) دوربین از درها، راهروها و مسیرهای عبور به همراه یا به دنبال بازیگران حرکت می کند و تا حد امکان، برش مستقیم را به حداقل می رساند. به همین ترتیب، در نماهای ۶، ۷ و ۸، ۱۱ و ۲۴ که به ترتیب ۶۸، ۲۷، ۲۷، ۵۳ و ۵۵ ثانیه اند، ارائهٔ فضای مادی با حرکت دوربین صورت گرفته است.

در نماهای ۱۳ تا ۲۳ ماجرا در یک مکان می گذرد و دو بازیگر در دو طرف صحنه و روبه روی هم قرار دارند و امکان حرکت مناسب دوربین وجود ندارد، بدین خاطر از نماهای کوتاه و برش مستقیم بهره گرفته شده است تا علاوه بر تنوع در ارائه فضا، ریتم تندتری نیز حاصل شود.

۶ـ استعاره و نماد

در فیلم **آیینه**، از نمادها و استعارات فراوانی استفاده شده است. استفاده تارکوفسکی از نماد بیشتر به منظور خلق دنیای (عرفانی) خاص خود اوست. اما وی در این سکانس، از نماد بهره نبرده است، مگر آنکه محیط کر کننده و غیرقابل تحمل چاپخانه را نمادی از کل جامعهٔ آن روز بگیریم که دور از ذهن و بعید است. این مکان بیشتر «نمونه» ای از محیط است تا «نماد» ی از آن. قطع شدن آب حمام نیز به سختی راه به وادی نماد و تمثیل می برد.

از آنجا که ارائهٔ استعاره و نماد، به دکوپاژ ویژه‌ای نیاز دارد یا در ساده‌ترین وجه، با روند ارائهٔ جریانهای عادی فیلم اندکی تفاوت دارد لذا وجود نماد، بر ساختار مونتاژ فیلم ـ که تابع الگوی دکوپاژ است ـ تأثیر می گذارد. به همین دلیل، در تحلیل ساختار مونتاژ یک فیلم، وجود استعاره و نماد اهمیت می یابد.

۷ـ تداوم

ساختار کلی فیلم **آیینه**، غیرخطی است؛ اما ساختار هر یک از سکانسها ـ جز در مواردی معدود ـ خطی است. سکانس یادآوری خاطرات گاوباز از نمونه سکانسهایی است که ساختار غیرخطی دارند. اما در سکانس مورد بحث، تداوم ایده، زمان، حرکت و روایت حفظ شده است. در روند تداوم حرکت، دو برش (جامپ) وجود دارد که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد.

تداوم ایده، کاملاً مشخص است و نیاز به توضیح ندارد. در ذیل به بررسی چگونگی تداوم حرکت و روایت می پردازیم.

۱۷ـ نمای ۱۴

۱۸ـ نمای ۱۵

۱۹ـ نمای ۱۶

۲۰ـ انتهای نمای ۱۷ (ابتدا، مانند نمای ۵

روایت از نقطهٔ الف ـ نمای ۱ ـ شروع می شود و در نقطه ب ـ در انتهای نمای ۲۴ ـ خاتمه می یابد. نمای ۲۵ گرچه ادامهٔ سکانس است امّا در خود مفهوم روایی جداگانه‌ای دارد که موجب پی گیری فیلم و برش به نمای بعد می شود. لذا تداوم روایت نیز دچار خلل نمی شود.

تداوم زمان نیز در ساختار سکانس رعایت شده و جز مواردی از «حذف» زمان، که به تداوم لطمه‌ای وارد نکرده‌اند، خللی در تداوم زمان دیده نمی شود، یعنی بین دو نمای متوالی زمان لازم برای انجام عمل منظور شده است. تنها یك مورد از تداوم بلافصل حرکت در این سکانس وجود دارد: برش از نمای ۶ به ۷ توسط برش منطبق (مچ کات). در سایر موارد، فضای خالی انتهای نما به مکان بعد برش می خورد.

در برش از نمای ۱۰ به ۱۱، زمان حذف شده است. برای این کار، در انتهای نمای ۱۰ دوربین بر یکی از همکاران مادر مکث می کند و آنگاه به نمای ۱۱ برش می خورد؛ مادر در راهرو ست.

همچنین در برش از نمای ۱۱ به ۱۲ نیز مقداری از زمان خطی و پیوسته، حذف شده است. انتهای نمای ۱۱ برای لحظاتی خالی می ماند، آنگاه به نمای ۱۲ برش می خورد؛ مادر در اطاق کار است و پشت میز نشسته است.

در برش از نمای ۲۳ به ۲۴ با توقف دوربین بر همکار مرد، این امکان به دست آمده است که لحظاتی از زمان ـ در اتصال به نمای ۲۴ ـ حذف شود.

بیشترین مقدار حذف زمانِ خطی ـ و نه زمان نمایشی ـ در اتصال نمای ۲۴ به ۲۵ صورت گرفته است. در انتهای نمای ۲۴، دوربین همکار

مادر را نشان می دهد که رقص کنان در راهرو دور می شود. برش به نمای مادر که زیر دوش است. زمان لازم برای بیرون آوردن لباسها به مقدار قابل توجهی حذف شده است.

چنانکه گفته شد این «حذف» ها، که بدون استفاده از نماهای واسطه صورت گرفته اند، خللی به تسداوم زمان نمایشی و روایی وارد نیاورده اند.

۸ـ جامپ کات (برش پرشی)

در این سکانس، ۳ مورد جامپ کات وجود دارد که به نظر نمی رسد عمداً و آگاهانه به کار رفته باشند و بیشتر ناشی از اشتباه در مرحله فیلمبرداری و عدم کنترل دقیق صحنه است.

۱ـ در برش از نمای ۱ به ۲، وضعیت قرار گرفتن مادر جامپ است؛ بدین ترتیب که نمای متحرك مادر به نمای ساکن او برش می خورد.

۲ـ در برش از نمای ۲ به ۳، جامپ کات وجود دارد. نمای درشت چهرهٔ مادر که ساکن ایستاده است به نمایی باز از او که درحال دویدن است برش می خورد. علاوه بر عدم تطبیق حرکت، وضعیت قرارگرفتن سر و دستها نیز جامپ است.

۳ـ نمای ۱۷ نمای متوسط درشت از همکار است که به رئیس (همکار مرد) اشاره می کند و نمای او در حین پان دوربین، به صورت نیمرخ در می آید. دوربین با پان به چهره مرد می رسد. بلافاصله به نمای متوسطی از همکار برش می خورد که تمام رخ است. بهتر می بود که پس از نمای ۱۷، به نمایی از چهرهٔ مادر برش می خورد و بعد نمای ۱۸ می آمد. همچنان که ذکر شد، هیچ یك از این موارد، مفهوم و کاربرد خاصی ندارد که دلالت بر تعمدی و آگاهانه بودن آنها داشته باشد.

۹ـ اثرات صوتی (افکت)

چون در این سکانس از موسیقی استفاده نشده است، بنابراین میزان و بلندی صدای افکتهای صوتی بالاتر از حد معمول است. انگار قرار است افکت جای خالی موسیقی را پر کند. اما در واقع جای موسیقی، خالی نیست چون ضرورتی ندارد.

آنچه در صحنه های دویدن و راه رفتن جلب توجه می کند، صدای شدید برخورد کفشها با برگها یا کف سالن است.

کاربرد افکتهای صوتی، نما به نما، چنین است:

نمای ۱ـ صدای برخورد پاها با برگهای خشك شده، نفس نفس شدید، عبور کامیون از دور دست، صدای گفتگوی روزمره

نمای ۲ـ نفس نفس زدن مادر

نمای ۳ـ نفس نفس و دویدن

نمای ۴ـ صدای باد، باران

نمای ۵ـ صدای پا، باران، باد

نمای ۶ـ صدای برخورد کفش با کف سالن

نمای ۷ـ صدای برخورد کفش با کف سالن و گریه دختربچه

نمای ۸ـ صدای شدید ماشینهای چاپ و صدای پا

نمای ۹ـ صدای شدید ماشینهای چاپ و صدای پا

نمای ۱۰ـ صدای ماشینهای چاپ، ورق زدن اوراق

نمای ۱۱ـ صدای قدمها بر کف سالن

نماهای ۱۲ تا ۲۳، افکت ندارند.

در اواسط نمای ۲۳ صدای زنگ تلفن

۲۱ـ نمای ۱۸

۲۲ـ نمای ۱۹

۲۳ـ انتهای نمای ۲۰

۲۴ـ نمای ۲۱

می آید و دوزن را از عالم جر و بحث بیرون می آورد.

مادر از اطاق بیرون می رود؛ افکت برخورد کفش با کف سالن

نمای ۲۴ـ صدای بسته شدن شدید درِ حمام و برخورد کفشهای همکار با کف سالن

نمای ۲۵ـ شروشر آب. سکوت، نفس آرام مادر

ملاحظه می شود که صداهایی که در این سکانس به کار رفته‌اند، صداهای طبیعی هر صحنه است.

عدم دخل و تصرف در «نوع» و «جنس» صدا، در خدمت واقعگرایی خاص این سکانس است.

۱۰ـ موسیقی

موسیقی، در ساختار مونتاژ فیلم، تأثیر بسزایی دارد؛ اما این سکانس موسیقی ندارد.

۱۱ـ گفتگو

گفتگوهای این سکانس از لحاظ کمیت صدا آشکارا سطحی پایین تر از افکت دارند، آیینه، فیلم پر گفتگویی است. در این سکانس، گفتگوها محدود به مکالمه مادر و همکار می شود. توجه کنید که تأکید و تکیهٔ سکانس بیش از آنکه بر گفتگو باشد بر تصویر است. مجموعهٔ دقایق بی گفتگو بیشتر از گفتگوهاست.

نمای ۴ـ نگهبان می پرسد: چه عجله‌ای داری؟ مادر جواب نمی دهد.

نمای ۶ـ مادر جواب سلام دختربچه را نمی دهد و سراغ دست نوشته‌هایش را می گیرد. اینکه او جواب دختربچه را

نمی دهد، به خوبی نشان می دهد که حواسش درگیر مشکل خودش است و به علاوه، اهمیت موضوع را می نمایاند. در خلال گفتگوهای این صحنه متوجه نمی شویم که چرا وی به دنبال دست نوشته‌هایش می گردد.

نمای ۷ـ طی گفتگوهای این نما تماشاگر (و دخترك و خانم همکار) متوجه موضوع می شوند. این جمله، زمینه‌ساز صحنه درگیری لفظی او و همکارش است.

نمای ۹ـ گفتگوها زیر افکت صدای ماشینهای چاپ قرار می گیرند؛ همان گونه که مادر زیر فشار قرار دارد.

نمای ۱۱ـ برروی این نما شعر خوانده می شود.

نمای ۱۲ تا ۲۳ـ مشاجره و گفتگوی مادر و همکارش. به کاربرد جالب نماهای ۱۶ و ۲۱ توجه کنید که به ترتیب ۲۵ و ۳۵ ثانیه اند و واکنش مادر در قبال سخنان همکار را در اختیار تماشاگر می گذارند.

آخرین جملهٔ این سکانس مربوط به نمای ۲۴ است. مادر در جواب همکارش که اصرار بر باز کردن «در» دارد می گوید «راحتم بگذار». همکار برمی گردد و در طول راهرو دور می شود و او را راحت می گذارد. اما انگار همیشه باید موجبی برای «نگرانی» وجود داشته باشد. نمای ۲۵ را می گویم. ◇

بهمن ماه ۱۳۶۷

بازنویسی: اسفند ماه ۱۳۶۹

۲۵ـ انتهای نمای ۲۲

۲۶ـ نمای ۲۳

۲۷ـ نمای ۲۴

۲۸ـ انتهای نما

1- Meteric
2- Rythmic
3- Tonal
4- Overtonal
5- Intellectual

(بحث در مورد تبیین و تشریح مبانی پنج نوع مونتاژ فوق، فرصتی دیگر می طلبد)

۶ـ Tempo : طول متری یا زمانی هر نما که برایند آنها ریتم را می آفریند.

۷ـ Jump Cut : عدم تطبیق دو نمای متوالی از نظر وضعیت حرکت، رنگ، جهت حرکت و . . .

۸ـ Match Cut : انطباق حرکت دو نمای متوالی از طریق برش.

۹ـ چهار چرخه‌ای که دوربین روی آن قرار می گیرد و بدین وسیله، حرکت دوربین، بدون استفاده از ریل امکان پذیر می شود.

۱۰ـ Countre Point : یك ملودی که به‌عنوان همراه یك ملودی دیگر به کار رود.

11- Separation

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی