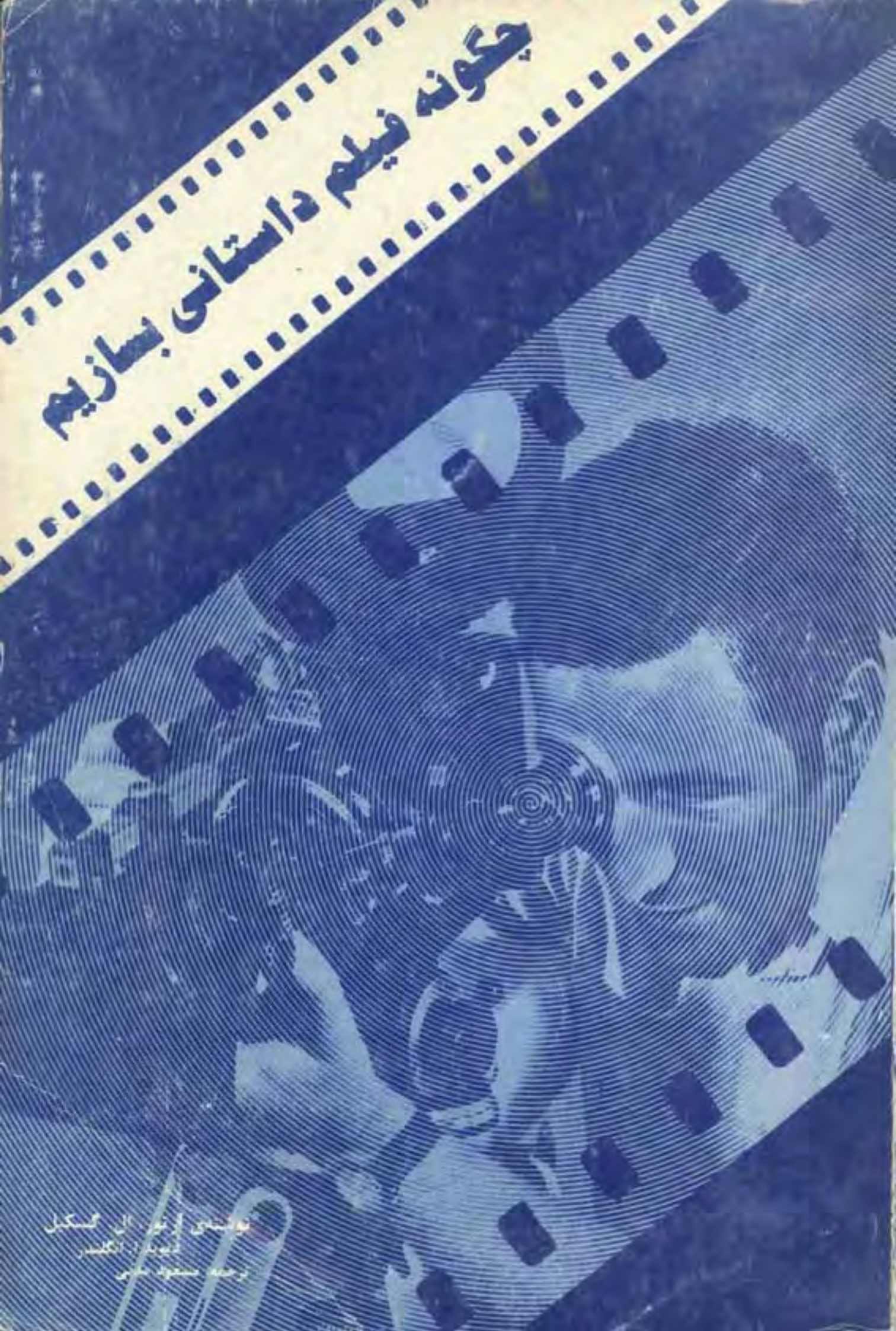




چگونه فیلم داستانی بسازیم

مؤلف: دکتر علی گسکین
مترجم: دکتر
رحمه مسعودی

لطفاً قبل از مطالعه کتاب اشتباهات زیر را اصلاح فرمایید :

صفحه	فادرست	درست
۱	عنوان دوم کتاب	فن خلق نداوم تصویری
۱۲	تصویر مربوط به نمای نزدیک وارونه چاپ شده است .	فن خلق تداوم تصویری
۲۳	عنوان لاتین	extreme lang shat
۲۷	عنوان لاتین فصل	reestablishing shat
۲۹	سطر پانزدهم و شانزدهم جایجا شده اند .	extreme long shot
۳۱	شرح تصاویر ستون راست ، مربوط به عکس های ستون چپ و شرح تصاویر ستون چپ ، مربوط به عکس های ستون راست است .	re-establishing shot
۴۱	عنوان فرعی : حرکت کنترل شده و حرکت کنترل شده	حرکت کنترل شده و حرکت کنترل شده
۴۳	سطر اول پاراگراف سوم	طرف نظر
۴۵	عنوان لاتین فصل	Out-In
۴۸	شرح تصاویر ستون راست مربوط به عکس های ستون چپ و شرح تصاویر ستون چپ ، مربوط به عکس های ستون راست است .	Cut-In
۸۰	سطر آخر ، پاراگراف ماقبل آخر	ایجاد نخواهد شد
۸۲	لاتین ، پاراگراف دوم	dolly
۸۶	پاراگراف آخر ، سطر دوم	پشت سر گذاشت
۱۰۰	شرح تصاویر دو عکس سمت راست و چپ جایجا شده است .	دولی
۱۷۷	والگان فنی	fade out
۱۸۲	سطر نهم	سپنمای مستند رومن کارمن
		است ، که

چگونه فیلم داستانی بسازیم

من خلق داد و ده دادم

نوشته‌ی آرتور. ال. گسکیل
دیوید ا. انگلندر
ترجمه: مسعود مدنی



How To shoot A Movie Story:
The Technique of Pictorial Continuity
By Arthur L. Gastill
and David A. Englander

چگونه فیلم داستانی بسازیم

نوشته‌ی آرتور. ال. گسکیل
دیوید ا. انگلندر
ترجمه: محمود مدنی

طراحی روی جلد : داریوش شریف‌آبادی

تیراژ : ۳۰۰۰ نسخه

حروفچینی : مؤسسه نوشته

لینوگرافی : الوان

چاپ : کیهانک

ناشر : انتشارات عکس معاصر تلفن : ۸۳۱۶۴۷

فهرست

مقدمه

فصل اول

فصل دوم

فصل سوم

فصل چهارم

فصل پنجم

فصل ششم

فصل هفتم

فصل هشتم

فصل نهم

فصل دهم

فصل یازدهم

فصل دوازدهم

فصل سیزدهم

فصل چهاردهم

کلام آخر

پیوست

— تداوم تصویری، یک فصل ساده

— فصل ساده، تنوع

— نمای باز معرف

— تداخل و تطبیق دادن حرکت

— برون برش، درون برش

— قاعده عمومی

— زاویه

— چرخش دوربین

— نمای دوربین متحرک

— تداوم جهت

— پرورش موضوع

— داستان و تدوین

— از عهده‌اش برمی‌آیید؟

— به زحمتش می‌ارزد؟

— واژگان فنی

مقدمه

امروزه با رشد نیازهای تلویزیون به انواع و اقسام فیلم‌ها، تعداد سینماگران مبتدی که قدم به مراحل فیلمسازی حرفه‌ای می‌گذارند هر روز بیشتر می‌شود. سینماگر علاقمند، خواه برای سرگرمی فیلمبرداری کند یا برای امرار معاش - برای نمایش در محفل خانوادگی یا پخش در شبکه‌ی تلویزیونی - باید بدانند که وضوح و نور دهی (**exposure**) صحیح فقط مرحله ابتدائی کار با دوربین است. در نهایت اوبه عنوان یک سینماگر، باید داستانی را بیان کند. اگر سینماگر برای انجام این کار فقط به مجموعه‌ای از صحنه‌ها که با نور دهی صحیح فیلمبرداری شده ولی بدون رابطه بایکدیگر هستند اکتفا کند، به نتیجه نخواهد رسید. سینماگر برای بیان داستان باید مجموعه‌ی گسترده‌ی نماها را چنان در کنار هم بگذارد که روال معنی‌دار و سیالی از آنها خلق شود. خلاصه اینکه سینماگر علاوه بر شناخت دوربین سینما، رسانه‌ی سینما و فن تداوم تصویری را هم باید بشناسد، تا بتواند به بیان سینمایی دست یابد.

او باید بداند که تداوم تصویری، چارچوب گریزناپذیری است که تمام فیلم‌های سینمایی در محدوده آن قرار می‌گیرند. فرق نمی‌کند این فیلم یک حماسه‌ی پرخرج سینمایی، یک فیلم تلویزیونی، یک فیلم خبری، یک فیلم مستند، یک کارتون و یا یک فیلم خانوادگی باشد.

بدون تداوم تصویری، هر قدر هم هزینه و تدارکات صرف فیلم شده باشد نتیجه‌ی حاصل آماتوری از کار درخواهد آمد. اما برعکس با حفظ تداوم تصویری

در فیلم ، مبتدی ناآزموده توان آن را می یابد که پرداختی حرفه ای به فیلم خود بدهد .

پس برای رسیدن به بیان سینمایی باید در مرحله اول فن تداوم تصویری را شناخت .

۱

تداوم تصویری: یک فصل ساده

مفهوم تداوم

اغلب کسانی که دکمه‌ی دوربین عکاسی یا فیلمبرداری را فشار داده‌اند این موضوع را می‌دانند که فیلم سینمایی مجموعه‌ای از تصاویر ثابت است که بین آنها تغییرات جزئی وجود دارد. با نمایش متوالی تصاویر، تغییرات میان آنها توهم حرکت را بوجود می‌آورند. اما یک فیلم سینمایی واقعی فراتر از مجموعه‌ای از تصاویر به حرکت درآمده است. فیلم سینمایی مجموعه‌ای از نماهای منسجم است که روابط میان نماها، داستانی را به گونه‌ای روان و منطقی بیان می‌کنند. این گونه بیان را می‌توان از طریق فن تداوم تصویری در سینما خلق کرد.

در ابتدا تداوم تصویری در سینما اصطلاحی غیر ضروری به نظر می‌آید. ولی ما در این کتاب قصد داریم نشان دهیم که تداوم تصویری از ضرورت‌های سینماست. فرهنگنامه تداوم را این چنین تعریف می‌کند: "تداوم عبارتست از اتحاد تنگاتنگ و ناگسیخته‌ی قطعات جداگانه" پس تداوم تصویری در یک تعریف جامع عبارت خواهد بود از:

پیشرفت و پیوند صحیح فصول سینمایی، برای به دست آوردن بیان سینمایی که دارای پیوندی روان و منسجم باشد.

عناصر اصلی فصل

برای به دست آوردن تعریف دقیق‌تر از فصل به توضیح فرهنگ لغات از فصل اشاره می‌کنیم.

"مجموعه‌ای از عناصر که در نظم با توالی خاصی قرار گرفته باشند" از اینرو ما فصل را "مجموعه‌ی مرتبط‌نماها" می‌نامیم. در واقع فصل واحد بنیادی تداوم تصویری است. فصل دارای سه عنصر اصلی ساده‌است که عبارتند از نمای دور (لانگ شات L.S)، نمای متوسط (مدیوم شات M.S) و نمای نزدیک (کلوز آپ C.U). دلیل ما در تقسیم فصل سینمایی به این عناصر، شیوه دیدن بشر در زندگی واقعی است. بشر هر موضوعی را از طریق چشم‌ها به صورت نمای دور، نمای متوسط و یا نمای نزدیک می‌بیند، اگر چه انسان غالب اوقات آگاهانه متوجه این امر نمی‌شود.

اگر این عناصر و کاربرد منطقی و صحیح آن‌ها را درک کنیم، جان کلام را دریافته‌ایم. شناخت و فراگیری کاربرد این عناصر ساده، مرحله‌ی اساسی و ابتدائی کار است. این عناصر الفبای تداوم تصویری هستند و سایر موضوعها در مراحل بعدی قرار می‌گیرند. مطمئن باشید بدون یادگیری این الفباء نمی‌توان کار را آغاز کرد.

نمای دور [لانگ شات L.S]

گفتیم این عناصر ساده معادل مراحل است که چشم از طریق آن موضوعی را می‌بیند. با فیلمبرداری یک فصل ساده این امر را ثابت می‌کنیم. برای فیلمبرداری این فصل، دو ابزار فیلمبرداری بی‌همتا در اختیار داریم. ابتدا با مهمترین و غیر قابل تقلید ترین دوربینها یعنی چشم انسان موضوع خود را فیلمبرداری می‌کنیم، بعد همان موضوع را با دوربین سینمایی تکرار و فیلمبرداری می‌کنیم.

موضوع ما یک کار عادی پیش یا افتاده مثل ملاقات دو نفر با هم است. برای آنکه موضوع ما کاملاً "برای همه آشنا باشد، آن را از میان رویدادهایی که مسلماً در زندگی بسیاری از خوانندگان هم رخ می‌دهد انتخاب می‌کنیم. اطمینان داریم که این رویداد برای بعضی‌ها سودآور هم بوده است. فروشندگی سیاری که به سراغ مشتری پولداری می‌رود.

از طریق در ورودی وارد دفتر آقای پولدار می‌شویم. صحنه برای ما تازه است پس برای لحظه‌ای تامل می‌کنیم تا خود را با صحنه تازه توجیه کنیم و کنجکاوی‌مان

را برآورده نماییم. در این لحظه چشم ما به طور خودکار شروع به فیلمبرداری کرده است. نگاهمان به فاصله‌ی یک چندم ثانیه اطاق را از نظر گذرانده، سقف، پنجره، دیوارها، نقشه‌ها روی دیوار، میزکار و از همه مهمتر آقای پولدار را که تلفن به دست دارد، دیده و از طریق خود ثبت می‌کند.

پس به طور خلاصه در این لحظه‌ی تامل، چشم ما محل و موضوع را در محل مورد شناسائی قرار می‌دهد. لذا دوربین سینما هم برای بیننده‌ی فیلم باید همان کاری را بکند که چشم برای ما انجام می‌دهد. به این معنی که هرطور که بیننده روی پرده می‌بیند، باید همانطور باشد که چشم در زندگی واقعی می‌بیند، تا بیننده بدون آنکه نیازی به سؤال داشته باشد دفتر آقای پولدار را ببیند و بشناسد. پس اولین نما باید صحنه را معرفی کند. این نما نمای دور (لانگ‌شات) نام دارد که ما از آن به اختصار با ن - د (L.S) یاد می‌کنیم.

حالا اولین نما را فیلمبرداری کنید. دوربین را بردارید و از طریق آنچه در چشمی دوربین می‌بینید، فیلمبرداری کنید.

این قدر سریع دوربین را حرکت ندهید! آنچه را که چشم می‌بیند فیلمبرداری کنید، اما سعی کنید به همان شیوه‌ای که چشم می‌بیند فیلمبرداری کنید. تا به حال دوربینی ساخته نشده که حرکت چشم را که می‌تواند با نگاهی برق‌آسا تمامی عناصر یک اطاق را از نظر بگذراند، تقلید کند. اگر حرکت چشم را با دوربین سینما تقلید کنید، نتیجه حاصل آنچنان عجیب و غریب خواهد بود که بیننده به دلیل رنجی که به چشم‌هایش وارد می‌شود، ترجیح خواهد داد تا چشم‌هایش را ببندد. (اگر دوربین را زیاده از حد سریع حرکت دهید تصویر از وضوح خارج خواهد شد) متأسفانه کم نیستند مبتدیان جاه‌طلب و کم تجربه که با چرخش‌های متظاهرانه و بی‌مورد دوربین، بینندگان خود را آزار می‌دهند. البته نمی‌گوییم نباید حرکت چرخشی در فیلم انجام داد، اما باید آن را به حای خودش انجام داد.

اکنون می‌توان نمای دور را از نقطه‌ی ثابت و خوبی فیلمبرداری کرد. ارجایی که در آستانه در ایستاده‌اید، به اندازه کافی از موضوع دور هستید تا موضوع و مقدار زیادی از محیط اطرافش را - برای معرفی محل - فیلمبرداری کنید.

اگر از نظر ترکیب تصویری سخت‌گیر باشید، می‌توانید بازهم عقب‌تر بروید و منظره‌ی داخلی را در حالیکه قاب در آن را احاطه کرده‌است فیلمبرداری کنید. البته اگر منظره داخلی خیلی کوچک شود یا از موضوع آنقدر دور شوید که گم‌به‌نظر آید، این کار درست نخواهد بود. هرچه باشد این دفتر به موضوع (آقای پولدار) تعلق دارد و او باید در آن از برتری برخوردار باشد. شما که نمی‌خواهید غیر از این مفهوم به بیننده منتقل شود؟ این، یک فیلم ساده‌ی خانوادگی است، درام سنگین و عمیق و روانکاوانه نیست.

حالا تا حدی نمای دور و کارکرد آن در ذهنتان روشن شده است. بار دیگر با چشم به عنوان دوربین فیلمبرداری وارد دفتر آقای پولدار شوید. شما از طریق چشم می‌خواهید تا آنجا که ممکن است به موضوع نزدیک شوید. وقتی به آقای پولدار نزدیک می‌شوید، چشمتان بلافاصله به طور خودکار و دائمی خود را با تغییر پرسپکتیو و ابعاد صحنه مطابقت می‌دهد. چشم بتدریج قسمتهای بیشتری از هیکل آقای پولدار، چهره‌اش، موها، شانه‌ها، کراوات، پیراهن و چیزهای روی میز جلوی او را نمودار می‌کند و از محیط اطراف مثل دیوار، پنجره و میز را کمتر، کمتر نشان می‌دهد.

پس باید فیلمبرداری را هم به شیوه‌ی فوق انجام دهید. هرچه باشد بخش مهم صحنه، آقای پولدار است، نه محلی که وی در آن قرارداد. پس باید سعی کنید تا آنجا که امکان دارد از عوامل اضافی محل که حواس پرت‌کن است نگاهید و تا آنجا که چشم‌ها وادب اجازه می‌دهد به چهره‌ی موضوع نزدیک شوید. این نزدیکی، نمای نزدیک و قلب کار شماست.

نمای متوسط [مدیوم شات M.S.]

فصل از آنکه به بحث درباره‌ی نمای نزدیک بپردازیم باید تکنیکی را مورد بحث قرار دهیم که از طریق آن، انتقال چشم از نمای دور به نمای نزدیک به وسیله دوربین تقلید می‌شود. این موضوع ناگزیر بررسی را مطرح می‌کند به این معنی که آیا نیازی به نمای انتقالی وجود دارد؟

درباره سؤال توضیح بیشتری می‌دهیم. می‌گوییم نمای نزدیک قلب فیلم است.

ابتدا نمای دور را فیلمبرداری می‌کنیم که قطعا " برای معرفی محل صحنه لازم است. اما وقتی محل صحنه معرفی شد چرا باید وقت بیننده، فیلم و فیلمبردار را برای ارائه‌ی نمای انتقالی گرفت؟ چرا نباید مستقیما " بعد از نمای دور، نمای نزدیک را قرار دهیم؟

سؤال خوبی است. اما در طرح این سؤال یک عامل حیاتی نادیده گرفته شده است. هیچ‌گاه فراموش نکنید که دوربین سینما، کار چشم را تقلید می‌کند. فرض کنید موقعی که در آستانه‌ی دفتر آقای پولدار ایستاده بودید، چشم‌های شما بسته بود و منشی آقای پولدار دست شما را می‌گرفت و شما را جلوی آقای پولدار می‌برد. بعد ناگهان چشم‌هایتان را باز می‌کرد و می‌دیدید که در فاصله‌ی نزدیکی از چهره‌ی آقای پولدار هستید. در آن صورت چه واکنشی نشان می‌دادید؟

مسئله " موقتا " در ابتدا نمی‌دانستید کجا هستید، زیرا پرش از یک نمای دور عمومی به یک نمای نزدیک برای چشم، پرشی شوکه‌آور است. در چنین مواقعی چشم برای آنکه خود را نسبت به محیط توجه کند، کمی عقب می‌کشد تا آقای پولدار را در رابطه با محیط اطرافش قرار دهد.

حالا فرض کنید بیننده‌ی فیلم شما، بعد از دیدن نمای دور بلا درنگ نمای نزدیک را ببیند. چه اتفاقی می‌افتد؟ بیننده شوکه می‌شود. زیرا او نمی‌تواند مثل چشم از محدوده‌ی پرده نمایش فراتر رود تا خود را نسبت به محیط توجه کند. حتی ضربه‌ی شوکی که با این پرش به بیننده وارد می‌شود به مراتب بیشتر از شوکی است که به چشم در زندگی واقعی وارد می‌شود. پس این پرش برای سینما خیلی زیاد است خیلی زیاد و ناگهانی. اما باید راهی برای جلوگیری از این پرش وجود داشته باشد.

نمای متوسط گونه‌ای نمای انتقالی است که کار را تسهیل می‌کند.

اکنون چه می‌کنید؟ - می‌خواهید در حالیکه به زحمت با دوربین به آقای پولدار نزدیک می‌شوید، حرکت چشم را از نمای دور به نمای نزدیک تقلید کنید. این حرکت دوربین، خسته‌کننده و وقت تلف‌کن است. از طرفی پراز تکان‌های نامطلوب خواهد بود، مگر اینکه از وسیله‌ی خاصی که " گردونه " (dolly) نام دارد یا از عدسی زوم استفاده کنید. " گردونه "، سکوی چرخدار استواری است که

عناصر اساسی فصل ساده

نمای دور



نمای متوسط



نمای نزدیک



روی آن می‌توان دوربین را حرکت داد. عدسی زوم به شما امکان می‌دهد بدون آنکه دوربین را حرکت دهید به موضوع نزدیک شوید. البته همه فیلمبردارهای مبتدی به این تجهیزات دسترسی ندارند. اینها وسایلی نسبتاً "پیچیده و گرانبها هستند که بعداً" به تفصیل درباره‌ی آنها بحث خواهیم کرد. نمی‌توان گفت وجود این وسایل حتماً "برای انجام کار ضروری است". برای مقصود ما در این صحنه یک نمای ثابت که از میانه‌ی دفتر فیلمبرداری شود کافی خواهد بود. با کمی نزدیک شدن به موضوع می‌توانید جزئیات زیادی را که دیگر قابل توجه نیستند، از صحنه‌تان حذف کنید. دیگر اینکه در این نمای جدید موضوع بزرگ‌تر از پیش دیده خواهد شد، و توجه بیننده بیشتر به مرد جلب خواهد شد. بدین ترتیب مرد به صورتی طبیعی و غیر چشمگیر به روانی برای نمای نزدیک نهایی، پرورده خواهد شد.

نمای متوسط یا "ن - م"، نمایی انتقالی است که پرش میان نمای دور و نمای نزدیک را پر می‌کند و موضوع را برای نمای نهایی پرورده می‌کند.

قبل از فیلمبرداری این نما، ضروری است هرگونه شکی را در مورد محل استقرار دوربین روشن کنید. این نما رانمای میانه نامیدیم، ولی این اصطلاح مانند بسیاری اصطلاحات دیگر فیلمبرداری دارای قابلیت انعطاف است. نمای متوسط حتماً "نباید از نظر ریاضی از فاصله‌ی نصف میان نمای دور و نمای نزدیک گرفته شود. از نظر فاصله، این نما می‌تواند به یکی از این دو نزدیک تر باشد - هر کدام که مقصود را بهتر برآورده کند. این به موقعیت بستگی دارد. نمای دور، نمای متوسط، نمای نزدیک مفاهیمی نسبی دارند. فقط این نکته را در ذهن داشته باشید که نمای انتقالی باید روان باشد و موضوع را بتدریج برای دیدن نمای نهایی بپرورد.

برای مورد مثال ما نمای متوسطی از آقای پولدار که در آن قسمت بالای میزکار و کمی هم از پس زمینه دیده شود کافی است. در این نما، میزکار فقط تکه‌ای از اثاثیه اطاق نیست بلکه وسیله‌ای برای جلب توجه به سوی آقای پولدار است.

نمای نزدیک [کلوز آپ C.U.]

اگر "ن - د" و "ن - م" بدرستی به کار گرفته شده باشند، راهی که پیموده می‌شود در نهایت به نمای نزدیک یا "ن - ن" ختم خواهد شد.

متوجه شدیم که در این صحنه چشم تا آنجا که می‌توانست به آقای پولدار نزدیک می‌شود. این نزدیکی ایجاد صمیمیت و گرمی می‌کند. نمای نزدیکی که شما ارائه می‌دهد، میل طبیعی شخص را در دیدن آقای پولدار از زاویه‌ای که بتوان حالات صورت او را نزدیک به دقت دید، برآورده می‌کند. از ایرو وقتی دوربین سینما نمای نزدیک از موضوع را فیلمبرداری می‌کند، سیننده چهره‌ی آقای پولدار، سرش، شانه‌هایش - را که پرده را پر کرده‌اند - و حالت صورتش را شفاف و زنده روی پرده خواهد دید. در این نماوی به مفهوم کامل کلمه، به اندازه‌ی واقعی‌اش دیده خواهد شد. علاوه بر این در نمای نزدیک بعضی چیزها که قبلاً "در نمای دور و متوسط احتمالاً" برای بیننده گم یا مبهم بودند از جمله‌بینی برجسته، سبیل قشنگ کراوات زیبا و تمام عناصر ظاهری شخصیت او در این نما با وضوح و تاکید بیشتری در دیدرس بیننده قرار خواهد گرفت. این نما رو در روی آقای پولدار خواهد بود و طی آن می‌توان به نوسان عواطف در چهره او دقیق شده و به آن واکنش نشان داد. نمای نزدیک آشکار کننده‌ترین و بیانی‌ترین نمای سینمایی است.

هنر استفاده از "ن - ن"، هنر بزرگی است. اولین بار که دیوید وارک گریفیت آن را در سینما به کار گرفت، تحولی در تکنیک ابتدائی سینما به وجود آورد. پس نمای نزدیک را ساده نگیرید. البته امروزه وقتی روی پرده سینما چنین نماهایی می‌بینید، به نظر تان بدیهی می‌آید، اما باید دانست که سینما سال‌های فراوانی را پشت سر گذاشت تا اولین بار گریفیت به وجود آن در سینما پی برد.

حرکت کنید - ژست نگیرید!

در آنچه رفت، بطور گذرا ازواژه‌ای صحبت کردیم که درواقع جزو ذات تداوم سینماست. ما از این واژه چنان گذرا گذشتیم و آن را بدیهی پنداشتیم که توجه و تاکید لازم را درباره آن مبذول نداشتیم. بجاست تا لحظه‌ای به آن بپردازیم. این واژه مهم و اساسی "حرکت" است.

مشخصه‌ی عکس جاندار - به عبارتی شبه فیلم - این است که موضوعاتش جلوی دوربین ژست می‌گیرند و کاری نمی‌کنند جز اینکه تمامی حواسشان به کار فیلمبرداری باشد. حالا اگر قرار است که فیلم شما، شبه فیلم نشود، یعنی تداوم تصویری،

داستانی در فیلم خلق کند نه عکس جاندار، باید در فیلم توهم داستانی ایجاد کنید. توهم داستانی امکان پذیر نیست مگر به کمک حرکت. موضوعتان را جلوی دوربین به کاری مشغول کنید. نگذارید موضوع جلوی دوربین بی کار بایستد و یا سفت و سخت بنشینید و به دوربین خیره شود.

(نگاه کردن موضوع به دوربین بی درنگ به بیننده می فهماند که بازیگر از وجود دوربین آگاه است. این کار، توهم لذت بخش بیننده را که فکر می کند دارد به صحنه ای نگاه می کند که در آن بازیگران از وجود دوربین ناآگاهند - از میان می برد. به عبارتی طبیعی بودن صحنه را از بین می برد.) وادار کردن موضوع به انجام کاری جلوی دوربین، کار ساده ای است. به جای آنکه آقای یولدار سر جایش بنشیند و منتظر باشد که عکسش را بردارند، کاری بدهید بکند. مثلاً " او را وادارید از تلفن استفاده کند یا چیزی بنویسد یا هر دو کار را باهم انجام دهد. یا اینکه میتواند بی حرکت بنشیند و بادقت به تلفن گوش کند. این وضعیت هم دربردارنده حرکت است. اگر به موضوعتان کاری طبیعی جلوی دوربین بدهید، موضوع احساس راحتی بیشتری خواهد کرد، و توجهش از دوربین منحرف خواهد شد. این کار باعث می شود صحنه بیشتر حالت دزدیده شده از واقعیت را پیدا کند.

واکنش بیننده

بیشتر از این تکرار نمی کنیم که فیلمبردار باید بتواند حرکت (موضوع) را چنان روی پرده به بیننده نشان بدهد که خود با چشمهایش آن را در زندگی واقعی می بیند. برای این کار فیلمبردار همیشه باید محدودیت های پرده ی سینما را به یاد داشته باشد که بیننده ی فیلم در گروی پرده سینماست. فیلمبردار باید همیشه از طریق آنچه روی پرده نشان میدهد بیننده را به طور کامل نسبت به آنچه روی می دهد آگاه کند. به عبارت دیگر حرکت باید فی النفسه روشن و واضح باشد. صدا و گفتگو بعداً " به عنوان پیرایه و نه عواملی ضروری به تصاویر اضافه می شوند.

بیش از این به واکنش بینندگان به فیلم نمی توان تاکید کرد. اگر می خواهید فیلمتان را به دوستان، همسایگان، خویشاوندان و انجمن های محلی سینمایی نشان دهید باید به فکر موضوع فوق باشید. هیچ گاه تصور نکنید که اینان چیزهایی را که

شما ناآگاهانه در فیلمتان بدیهی می‌پندارید، از قبل می‌شناسید.

اگر تصمیم دارید از بچه در محل بازی‌اش در حال جست‌و‌خیز فیلمبرداری کنید شاید از خودتان بپرسید چرا باید فیلم گران‌قیمت را برای گرفتن نمای دور و نمای متوسط برای معرفی کردن اطاقی که با هزار بار رفت و آمد شما به آن دیگر برایتان آشناست، هدر دهید. چرا نباید بی‌درنگ نماهای نزدیک بچه را فیلمبرداری کرد؟ در نظر داشته باشید که دوستانی که به دیدن این فیلم دعوت می‌شوند یا آن اطاق آشنا نیستند. اگر فقط به درشت چهره‌های بچه بچسبید، بینندگان مرتباً در طول نمایش فیلم خواهند پرسید که این صحنه کجا برداشته شده و شما مجبور خواهید شد با گفتن "آن را تو اطاق خواب برداشتم . . . آن را تو اطاق نشیمن گرفتم . . . آن را تو راهروی طبقه بالا برداشتم" نماهایتان را معرفی کنید.

علاوه بر این، درشت چهره‌ها به تنهایی نمی‌توانند حق مطلب را در مورد بچه ادا کنند. البته که باید بهترین ویژگی‌های بچه را به دوستانتان نشان دهید اما اگر قبل از آنکه فیلم را با نماهای دور و متوسط بنا کنید، درشت چهره‌ها را به بیننده ارائه دهید، عموی پیرو همسایه سالمندتان خیلی زود حوصله‌اش از فیلم سر خواهد رفت. همچنین پشت سر هم آمدن نماهای درشت، اثر بیان سینمایی را از میان برده و فیلم را به مجموعه‌ای از عکس‌های ثابت تبدیل می‌کند. اگر این موضوع را به عکاسی که هیچگاه عکس‌هایش را به کسی نشان نمی‌دهد بگویید خواهید دید که از نظر او موضوعات فوق‌مشتی وازه‌های نامتقاعد کننده بیش نیست.

کار، " بشماری نیست "؟

ممکن است بگویید، قبول کردیم که عناصر اساسی فصل، عناصری ساده، بنیادی و ضروری است. اما آیا این روش یعنی " یک - دو - سه " ی (ن - د) ، (ن - م) (ن - ن) زیاده از حد سفت و سخت نیست - مثل اصطلاح نظام جمع ارتشی‌ها، " بشماری " نیست؟ سؤال بجایی است. ولی این الگوی " یک - دو - سه " غیر قابل انعطاف نیست. در کاربرد آن، راه‌گریزهای فراوانی وجود دارد که خود جای زیادی برای خلاقیت سینماگر باقی می‌گذارد و البته فیلمبرداری مکانیکی کردن، پاشن‌ترین حدی است که سینماگر ممکن است به آن نزول کند. اما یادتان باشد بچه

قبل از راه رفتن باید اول بتواند روی زمین بخزد. پس اول باید مراحل، نمای دور، نمای متوسط، نمای نزدیک را یاد بگیرد تا بعد به حالات پیچیده تر تداوم برسید. پس همچنانکه این کتاب را مطالعه می کنید، از میان آنچه درباره تکنیک های متنوع فیلمبرداری و برش و تدوین فرا خواهید گرفت، خواهید دانست که چطور تمامی اعطاف لازم را در یک فصل ساده به کار گیرید.

در مورد ترتیب ارائه مطلب در کتاب، یعنی مراحل مختلف تداوم تصویری، سلیقه شخصی امان را اعمال کردیم و باید هم چنین می کردیم زیرا یک صاحب نظر می گوید قبل از مطالعه درباره تکنیک "تداخل" (**overlap**) باید قاعده ای کلی را در سینما فراگرفت. دیگری به عکس این قصیه معتقد است و در نهایت سومی قویا "توصیه می کند که شناخت درون برش (**cut - in**) و برون برش (**cut - away**) باید پیش از این دو انجام شود. رسیدن به اتفاق نظر درباره اهمیت سببی این موضوعات، امری غیر ممکن است. تمام جوانب تداوم تصویری چنان بطور تنگاتنگی به هم مرتبطند که باید تمامی پدیده را یکجا مورد بررسی قرار داد. به این دلیل است که فصول کتاب را در نظم سلسله مراتبی ارائه کرده ایم که اطمینان داریم، مطالعه ای تداوم تصویری را به شیوه ای منطقی ارائه می کند و در نهایت تصویری کلی از آن به خواننده می دهد.

خلاصه.

برای آنکه یک فیلم و رای مجموعه ای از عکسهای زنده شود، باید دارای تداوم تصویری باشد.

تداوم تصویری عبارتست از پیشرفت و اتصال صحیح فصول سینمایی برای به دست آوردن بیانی سینمایی که دارای اتصال روان و منسجم باشد.

فصل، واحد بنیادی تداوم است و دارای سه عنصر اساسی و مهم است، این سه عنصر نمای دور، نمای متوسط، نمای نزدیک، به سه مرحله ای که طی آن چشم انسان ناآگاهانه حرکات و موضوعات را می نگرد مربوط می شود.

برای احتراز از فیلم های "عکس گونه"، فیلمبردار به جای آنکه موضوع ها را با حالت های مصنوعی فیلمبرداری کند، باید آنها را در حین انجام کاری فیلمبرداری

کند. هدف فیلمبردار حرکت است و او باید بایه‌کار گرفتن تکنیک تداوم تصویری— در صحنه‌هایی که بازیگر وجود ندارد — در صحنه حرکت ایجاد کند.

سینماگر هیچ‌گاه نباید فراموش کند که وی فیلم را برای بیننده‌ای که حرکت را از طریق دست دوم تماشا میکند، فیلمبرداری میکند. پس سینماگر با آگاهی از محدودیت های پرده سینما، در تمام اوقات بینندگان را وادار می‌دارد تا حرکت را چنانچه در زندگی واقعی می‌بینند، مشاهده کنند.

خواننده در نهایت خواهد فهمید که روش بدیهی ن - د ، ن - م ، ن - ن غیر قابل انعطاف نیست. از نظر تداوم تصویری، راه‌های فراوانی در اختیار تخیل سینماگر قرار داد که در فصل‌های بعدی مورد بحث قرار خواهد گرفت.

۲

فصل ساده، تنوع

نسبیت

حال که به فصل، در ساده ترین و بدوی ترین صورت آن نظری انداخته ایم به مسئله‌ی جذابیت دادن و متنوع کردن آن می پردازیم. اولین نکته اینست که نماهای دور، متوسط و نزدیک همگی مفاهیمی نسبی دارند. بدین معنی که فاصله‌نمای دور از نمای متوسط و نمای متوسط از نمای نزدیک در یک صحنه‌ی داخلی مثل ملاقات با آقای پولدار با فواصل مشابه در فیلمبرداری از صحنه‌ای خارجی مثل رژه متفاوت خواهد بود. زیرا در فیلمبرداری از رژه، نمای دور را می‌توان از بالای پام ساختمانی در فاصله‌ی سی متری، نمای متوسط رژه‌روندگان را از پیاده‌رو در فاصله‌ی پانزده متری و بالاخره نمای نزدیک را از فاصله‌ی هفت متری فیلمبرداری کرد.

پس به این نتیجه می‌رسیم که حدود فاصله نماهای دور، متوسط و نزدیک از هم نمی‌تواند مشخصه‌ی فصل‌های خارجی باشد. زیرا فواصلی که در فیلمبرداری از یک رژه به کار می‌رود، در فیلمبرداری از بازی "لی‌لی" بچه همسایه در فضای آزاد در پیاده‌رو به کار می‌رود.

از طرفی تمام فصل‌هایی که در فضای داخلی فیلمبرداری می‌شوند مقید به فاصله‌ی معین میان نماها نیستند. در فیلمبرداری از مراسم فارغ التحصیلی در سالن مدرسه، ن - د، ن - م و ن - ن با موارد مشابه آن در فیلمبرداری فصل از کوچولو - در حال ساختن هواپیما مدل در اتاقش - تفاوت بسیار دارد. یک فصل داخلی مثل مراسم فارغ التحصیلی، نیازمند فاصله‌های بیشتری میان نماهاست تا فصلی خارجی که مادری را در حال خواباندن بچه‌اش نشان می‌دهد.

نسبت همانقدر به غوامض ریاضی فیزیک مربوط میشود که به حقایق ساده و بدیهی عکاسی. اما مسئله‌ی مرکزی و نیازمند توجه این است که نسبت در سینما مطلقاً "به الویت‌های شخصی سینماگر و به چیزی که می‌خواهد در فیلم بد آن تاکید کند بستگی دارد."

دو عضو انجمن فیلمسازی محله - حسن و حسن - تصمیم می‌گیرند تا یک فصل مشابه را هر یک با شیوه خاص خود فیلمبرداری کنند. این فصل عبارت است از ورنانداز کردن اتومبیلی به منظور خرید آن. حسین نمای دور را از بیرون نمایشگاه اتومبیل در حالیکه سردر فروشگاه و اتومبیل‌های متعدد آن را نشان می‌دهد، فیلمبرداری می‌کند، سپس برای گرفتن نمای متوسط جلوتر می‌رود. در این نمای متوسط، اتومبیلی خاص - یک سواری چهار در و خانم و آقایی در کنار آن را - در وسط قاب قرار می‌دهد. در این نما هنوز قسمتی از اتومبیل‌های دیگر دیده می‌شوند و محل هنوز به عنوان فروشگاه اتومبیل قابل تشخیص است. اما در نمای نزدیک، این اتومبیل سواری است که به‌طور کامل در صحنه حکمفرماست. حسین در این لحظه به هدف خود که نشان دادن اتومبیلی است که مرد می‌خواهد بخرد رسیده است. اما حسن احساس دیگری دارد. از نظر او آنچه سواری را جذاب‌تر از دیگر اتومبیل‌ها می‌کند، طرح زیبای جلوی اتومبیل است. حسن می‌خواهد این موضوع را در فیلمش نشان دهد. از اینرو وی از نمای دور حسین صرف‌نظر کرده و می‌گوید: "فیلم نمی‌گیرم که تبلیغ نمایشگاه اتومبیل بکنم." و بجای آن نمای دور خود را از جایی که حسین نمای متوسط خود را گرفته بود، فیلمبرداری می‌کند. همانطور که دیدیم این نما برای معرفی محل کافی بود. از طرفی حسن از جایی نمای متوسط خود را می‌گیرد که حسین نمای نزدیک خود را فیلمبرداری کرده است. اما برای نمای نزدیک خود، از آن هم جلوتر رفته و چشمی (در حقیقت پرده‌ی سینما) را با طرح زیبای جلوی اتومبیل پر می‌کند. بدین ترتیب، حسن و حسین فصول نسبتاً متفاوتی را فیلمبرداری کرده‌اند. اما هر دو فصل کاملاً قابل قبول هستند. در هر دو فصل تداوم بخوبی حفظ شده است حتی اگرچه موضوع از نظر تاکید در آن‌ها با هم فرق داشته باشد. تمام سینماگران آگاه از یک یا چند بازیگر برای این در فیلمشان استفاده میکنند که به جذابیت و جاندار بودن صحنه‌ها بیفزایند - حتی اگر بازیگر، موضوع حقیقی

نسبیت

(دو پرداخت از یک داستان)



راست - فصل حسن

نمای دور

نمای متوسط

نمای نزدیک

چپ - فصل حسین

نمای دور

نمای متوسط

نمای نزدیک

فیلمشان را تشکیل ندهد. وانگهی باریگر در مثال فوق می‌تواند با گرفتن یک حالت متناسب، یا یک حرکت سر و دست، چشم بیننده را به جلوی اتومبیل سواری جلب کند. جلوی اتومبیل سواری همان نقطه تمرکز توجهی است که حسین میل دارد به بیننده نشان دهد.

نمای خیلی دور [extreme lang shot]

بدین ترتیب فصلی ساده شکل می‌گیرد و معلوم می‌شود که عناصر اساسی آن قابل انعطاف و شکل پذیر هستند. شکل‌پذیری در فصل می‌تواند دامنه عمل فراوانی داشته باشد. مثلاً "نمای دور را می‌توان از فاصله آن قدر دور فیلمبرداری کرد که "نمای خیلی دور" یا "ن - خ - د" به دست آید که در آن چشم انداز بسیار وسیعی از محوطه‌ای که در آن موضوع قرار دارد، دیده شود.

یک نمای خیلی دور حقیقی از یک رژه باید از هوایی که بر فراز مراسم پرواز میکند، فیلمبرداری شود. زیرا اگر ن - خ - د از سطح زمین فیلمبرداری شود، آن قدر از موضوع دور خواهد بود (مثل مجسمه‌ای در یک پارک - که به دلیل محوطه فراوانی که در اطراف موضوع قرار دارد - آب نما، درختان، آدم‌هایی که در آفتاب نشسته‌اند -) که موضوع بندرت قابل تشخیص خواهد بود.



نمای خیلی دور



نمای دور

نمای خیلی نزدیک [extreme close-up]

به همین ترتیب نمای نزدیک را نیز می‌توان تا حد " نمای خیلی نزدیک " فشرده کرد. " ن - خ - ن " گاه " میان نما " (insert) هم نامیده میشود که نمای نزدیکی از جزئیات موضوع است.

فرض کنید در فضلی، پدر در جشن تولد مادر، حلقه‌ی انگشتری به او هدیه میکند. اکنون با نماهای دور، متوسط و نزدیک، مادر خوشحال را که انگشتر زیبارا به دست می‌کند نشان می‌دهید. سینندگان فیلم، خصوصا " خانم‌ها در این لحظه میل خواهند داشت تا نگاه نزدیک‌تری به این هدیه بیندازند. در این لحظه مادر دستش را که انگشتری بر آن می‌درخشد جلوی دوربین می‌گیرد و شما دوربین را برای گرفتن یک " ن - خ - ن " به آن نزدیک می‌کنید. در موقع نمایش، این نما بخشی از دست مادر و انگشتری را با تمام درخشش آن نشان می‌دهد.

نسبیت موضوع در اینجا شامل میان نما هم می‌شود. مثلا " اگر لوکوموتیوی را در ایستگاه قطار فیلمبرداری می‌کنید، نمایی از چرخ‌های بزرگ لوکوموتیو مانند ن - خ - ن انگشتری مادر در فصل فوق، یک ن - خ - ن محسوب خواهد شد.



نمای خیلی نزدیک



نمای نزدیک

نمای تمام پیکر [full figure shot]

پس نمای متوسط چه می‌شود؟ آخر مگر می‌توان نمای متوسط را در جهت نمای

دور یا در جهت نمای نزدیک کشاند، بدون آنکه در یکی از این دو گروه قرار گیرد؟ پس نمای متوسط در مقایسه با این دو گروه دارای نوسان محدودی است اغلب نمای متوسط به شکل محدود کننده ترین نمای سینمایی، یعنی نمای تمام پیکر ظاهر می شود. نمای تمام پیکر، اصطلاحی است که خود توضیح است و به تعریف نیاز ندارد. این نما هم جنبه نسبی دارد. با این نما می توان پیکر انسان، بچه، قیل، سگ، بازیگر تنیس یا اشیاء بی جان، مثل یک عمارت را نشان داد.

در نمای تمام پیکر کمی جا برای پاها و سر موضوع پیش بینی می شود تا اثری از پس زمینه در تصویر دیده شود، در حالیکه در ن - م معمولی، بخش پائینی پیکر موضوع غالباً "از تصویر حذف می شود زیرا که قبلاً" در ن - د یکبار نشان داده شده است.



دو نمونه از نمای تمام پیکر

خلاصه .

ن - د، ن - م، ن - ن مطلقاً "مفاهیمی نسبی دارند. ماهیت عمل و محل، اولویت های شخصی فیلمبردار و مواردی که می خواهد از طریق آن به چیزی در صحنه تاکید کند، تعیین کننده ی فواصلی است که نماهای فوق از طریق آنها فیلمبرداری می شوند.

عناصر اصلی فصل قابل انعطاف و شکل پذیر هستند. نمای دور را می توان تا

حد نمای خیلی دور یا نمای محل (**location shot**) و نمای نزدیک را تا حد نمای خیلی نزدیک یا میان نما گسترش داد . نمای متوسط دارای دامنه‌ی نوسان محدودی است و فقط به نمای تمام پیکر محدود می‌شود .

۳

نمای باز معرف
(reestablishing shot)

پیوند فصول

دیدیم که فصلی مثل ارائه‌ی کالا به آقای پولدار وقتی یک کار سینمایی محسوب می‌شود که شما در آن عناصر اصلی تداوم را به کار گرفته باشید. اما همه‌ی فیلم‌ها تنها محدود به یک حرکت در یک فصل ساده نیستند. اغلب فیلم‌ها از نظر حرکت آنقدر غنی هستند که امکان ارائه‌ی همه حرکت‌ها در یک فصل نیست. به عنوان مثال فرض کنید که منشی آقای پولدار به طرف میز او می‌آید. در این لحظه عنصر جدیدی در صحنه پیدا می‌شود. یادتان هست که وقتی فصل ساده‌ی آقای پولدار را تمام می‌کردید داشتید نمای نزدیک او را می‌گرفتید. از ایزرو در نمای نزدیک بیننده نمی‌تواند خانم منشی را که به میز نزدیک می‌شود ببیند، مگر آنکه شما به عنوان فیلمبردار امکانی فراهم آورید تا منشی هم در صحنه دیده شود. بنابراین باید در فصلی دیگر منشی را به بیننده معرفی کنید و نقش او را در داستان بیان کنید. بدین ترتیب با ورود بازیگر جدید و اعمال تازه‌ای که به صحنه اضافه می‌شود، فصل‌های بیشتری باید به دنبال آن فیلمبرداری کنید.

تقریباً "تمام" ماجراهای داستان را می‌توان به مجموعه‌ای فصول مرتبط به هم تبدیل کرد. می‌توان این فصول را قطعات الحاقی یک زنجیر دانست. برای ساختن زنجیر باید قطعات الحاقی را به هم متصل کرد. پس برای بنا کردن یک داستان سینمایی منسجم هم باید فصول را به هم متصل کنید.

انسجام فقط از طریق حفظ کردن تداوم به دست می‌آید. اما حفظ کردن تداوم هم فقط با اتصال صحیح فصول فیلم عملی می‌شود.

یکی از تمهیداتی که فصول را به هم پیوند می‌دهد، نمای باز معرف است که به آن ن - ب - م گفته میشود. این نما غالباً "نمای متوسط و یا نمای دور است. این نام از آنجا ناشی می‌شود که این نما معمولاً "به دنبال یک نمای نزدیک می‌آید و از این رو بیننده را مجدداً "با صحنه کلی آشنا می‌کند، درست همانطور ن - د در ابتدای فصل این کار را به عهده داشت.

پس حالا دوربین را آنقدر عقب ببرید که نمای بعدی‌تان بار دیگر صحنه‌ی کلی را به بینندگان نشان دهد. در این صحنه خانم منشی وارد تصویر می‌شود و بینندگان بلافاصله در این نما با ورود او به صحنه توجه می‌شوند. سیننده بدین ترتیب می‌بیند که منشی از جایی ورای مرز پرده آمده به طور غیرمنتظره و جادویی از زمین سبز نشده است. حالا می‌توانید فصل دوم فیلمتان را که درباره‌ی خانم منشی است، فیلمبرداری کنید.

یادتان باشد که هدف اصلی باز معرفی صحنه‌ی اولیه، جاری کردن موضوع بنرمی در فصل جدید است. حرکت جدید می‌تواند درزمینه‌ای از آشنای قدیمی یا درزمینه‌ای جدید رخ دهد. فصل دوم با نمای باز معرف شروع می‌شود که طی آن خانم منشی او را در حال تایپ کردن نامه نشان دهد. ب - م ضروری در اینجا برای اتصال وارد دفتر می‌شود و به یادداشت برداری از حرف‌های آقای پولدار مشغول می‌شود. فصل سوم می‌تواند در دفتر منشی فصل دوم و فصل سوم، او را در حال خروج از دفتر آقای پولدار و ورود به دفتر خودش نشان می‌دهد.

هرچیز جدید را باز معرفی کنید!

وقتی چیز تازه‌ای را می‌خواهید روی پرده نشان دهید هر چه باشد - بازگرا شینی بی‌جان - باید آن را باز معرفی کنید.

فرض کنید فیلمی می‌گیرید که نشان می‌دهد مادری لباس تازه دوختی را بر تن دخترش اصلاح می‌کند. این فصل به تعداد زیادی نمای نزدیک نیاز دارد. زیرا باید طی این فصل، کار انگشت‌های تند و چالاک مادر را با سوزن روی لباس نشان دهید. به هر حال ابتدا یک فصل معمولی از ن - د، ن - م، ن - ن فیلمبرداری می‌کند تا اطاق نشیمن، مادر، دخترش و ماهیت کار او را به سیننده معرفی کند.

بعد از اولین نمای نزدیک ، برای نشان دادن مادر در حرکتی جدید - مثلاً "مادر که از حاشیه‌ی یائیں لباس به شانه‌ی آن تغییر موضع داده است - باید از نمای باز معرف استفاده کنید . البته این ن - ب - م حتماً نباید مثل قبل تمامی اطاق - نشیمن را به ما نشان دهد . این نما ، ن - م دیگری است که مادر و دختر را در وضعیت جدید نشان می‌دهد .

از آنجا که قصد شما در این فصل ، نشان دادن هنر سوزن‌کاری مادر است برای گرفتن نمای نزدیک دیگری از انگشت‌های مادر ، دوربین را جلو می‌برید و این بار دست‌های او را در حال کار روی بند شانه نشان می‌دهید . برای تأکید به سوزن‌زنی ماهرانه‌ی او ، یکی دو ن - خ - ن هم فیلمبرداری می‌کنید . بعد از این کار ، در یک نمای باز معرف مادر را نشان دهید که آخرین اصلاحات را روی لباس انجام می‌دهد . حال می‌توانید فیلم را با یک نمای نهایی از مادر که با نگاهی رضایت بخش لباس را برانداز می‌کند ، تمام کنید در حالیکه چهره دختر هم معلوم از خوشحالی است . اگر خواستید می‌توانید باز هم فصل‌های دیگری اضافه کنید و مادر را در حال کار کردن روی قسمت‌های دیگر لباس نشان دهید ، در حالیکه از سایر وسایل مثل قیچی ، سوزن و متر استفاده می‌کند . همه این‌ها به شرطی است که با هر حرکت جدید از نمای باز معرف استفاده کنید .

توجه داشته باشید که برای تازه کردن خاطره بیننده از صحنه باید از موقعیت لباس در رابطه با مادر و دختر ، از رابطه بخش‌های مختلف لباس در نماهای نزدیک با تمامی لباس و با انگشت‌های ماهر سوزن‌کار مادر ، در نماهای باز معرف استفاده کنید . این موضوعی بدیهی در کار تداوم سینمایی است که بیننده‌ای که همواره به ورا ی چیزی که در روی پرده است می‌نگرد ، به ندرت صحنه‌ی قبلی را به یاد می‌آورد . پس باید به طور متناوب به بیننده یادآوری کرد که چگونه صحنه‌های کوچکتر در دل صحنه بزرگ تر جای می‌گیرد .

دادن آن باشد که چشم انسان ناخودآگاه از تگرستن به نماهای نزدیک فراوانی که پست سرهم قرار گرفته باشند ، امتناع می‌کند و هر چند گاه میل دارد با نگاهی سریع به اطراف ، خود را نسبت به صحنه‌ی عمومی توجیه کند . پس بگذارید دوربین شما هم به همین ترتیب با معرفی مجدد صحنه به طور مداوم ، همین کار را برای

نمای باز معرف



نمای نزدیک

نمای خیلی نزدیک

نمای متوسط

نمای باز معرف

نمای معرف

نمای متوسط

نمای نزدیک

نمای باز معرف

بینندگان انجام دهد. در غیر این صورت، سردرگمی و آشفتگی حاصل، علاقه بینندگان را به دیدن صحنه از بین خواهد برد.

بنابراین استفاده از نمای باز معرف نه فقط برای اتصال فصول به یکدیگر، بلکه برای جلوگیری از سردرگمی بیننده نسبت به آنچه می بیند ضروری است.

باز معرفی با عقب بردن دوربین

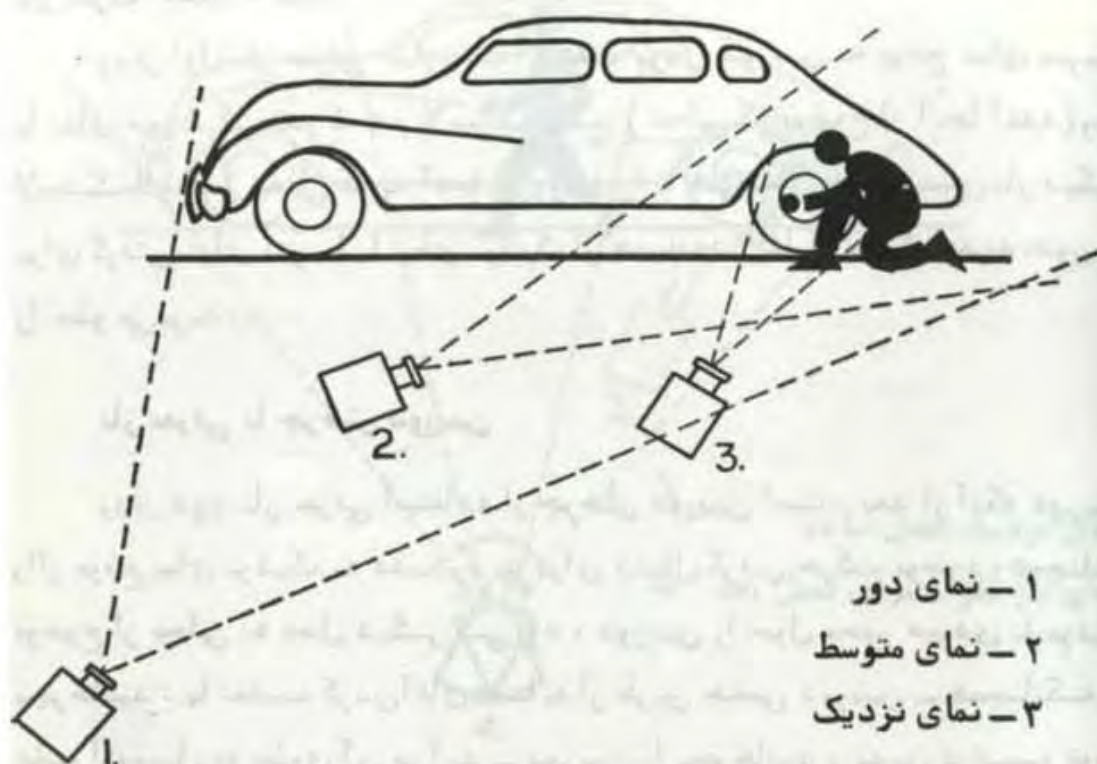
سه روش مرسوم برای باز معرفی وجود دارد. در توضیحات قبلی یک روش آن را ارائه دادیم. عقب بردن دوربین برای نشان دادن نمای وسیع تر، که ساده ترین روش است. دو روش دیگر عبارتند از "چرخش دوربین" و "نمای زاویه معکوس". در یک فصل می توانیم بارها از این سه روش با هم استفاده کنیم. برای نشان دادن هر سه روش مثالی می آوریم.

دوست خوب شما که همسایه اتان هم هست موضوع فیلم مورد مثال شمارا تشکیل می دهد. داستان این است که آقای همسایه نسبت به باد لاستیکهای اتومبیلش حساس است و در فیلم او را در حال اندازه گیری فشار باد لاستیک های اتومبیل با وسیله ای اندازه گیری مخصوص می بینیم.

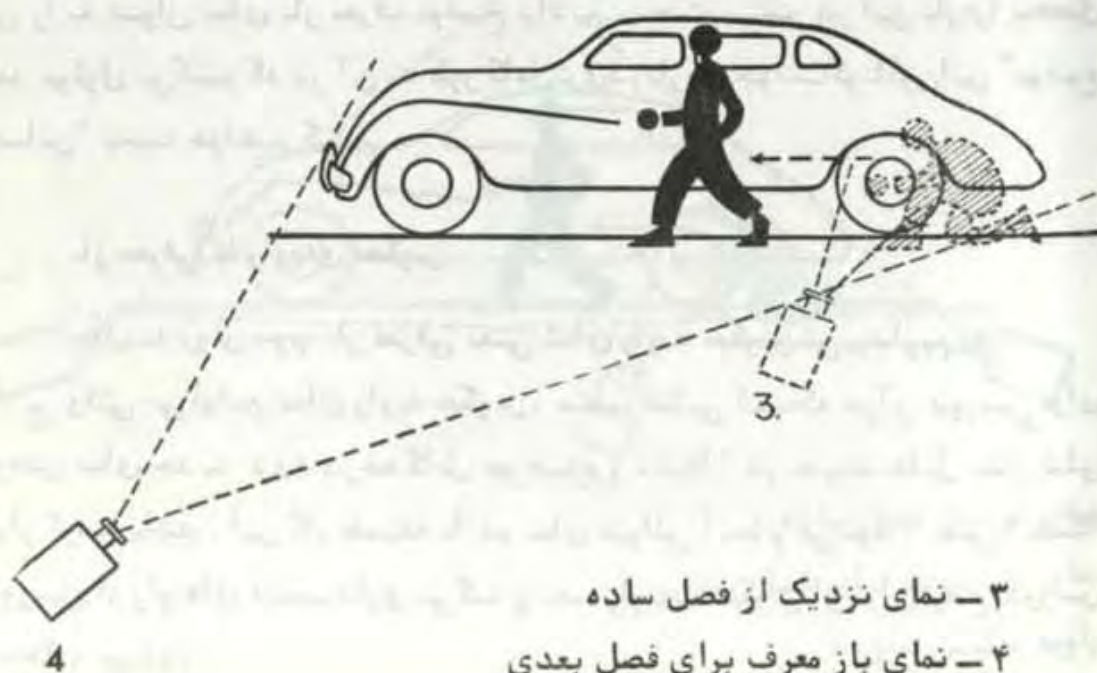
با استفاده از آنچه تا به حال یاد گرفته اید از این موضوع فیلمی تهیه کنید. ن - د را از آن طرف خیابان فیلمبرداری می کنید. در این نما، اتومبیل را می بینیم که جلوی خانه پارک شده و آقای همسایه که در کنار لاستیک چپ در قسمت عقب اتومبیل ایستاده است. ن - م را هم از جایی در وسط خیابان فیلمبرداری می کنید و همچنان به موضوع نزدیک می شوید. در این نمای متوسط، آقای همسایه زانو زده و وسیله ی سنجش باد را روی شیر لاستیک گذاشته است. در نهایت او را می بینیم که وسیله را روی شیر می گذارد و فشار باد را می خواند. (یک ن - خ - ن که فقط وسیله باد سنج و فشار باد را نشان می دهد در این لحظه اختیاری است، اما جنبه ی منطقی دارد.)

حال اولین فصل فیلم را به پایان رسانده اید. اکنون آقای همسایه از حاشی بلند می شود و به طرف لاستیک سمت چپ جلوی اتومبیل می رود و می خواهد کارش را دوباره درباره این لاستیک هم عملی کند. اما این حرکت جداگانه، فصل جداگانه ای

فصل ساده



باز معرفي با عقب بردن دوربین



را تشکیل می‌دهد. از این رو برای متصل کردن آن به فصل اول، باید از نمای باز معرف استفاده کنید.

• روش اول باز معرفی عبارتست از عقب بردن دوربین به موضع نمای متوسط یا نمای دور - آن قدر که هم لاستیک عقب (محلی که موضوع از آنجا آمده) و هم لاستیک جلو - (محلی که به آنجا می‌رود) را با هم نشان دهد. سپس بار دیگر برای گرفتن نمای متوسط یا نمای نزدیک از همسایه در کنار لاستیک جدید، دوربین را جلو می‌برید.

باز معرفی با چرخش دوربین

روش دوم باز معرفی استفاده از چرخش دوربین است. بعد از آنکه دوربین را از موضع نمای نزدیک به عقب بردید برای دنبال کردن حرکت موضوع، همچنانکه موضوع از محلی به محل دیگر می‌رود، دوربین را حول محور عمودی با موضوع بچرخانید. با تعقیب کردن آقای همسایه از طریق چشمی دوربین - همچنانکه از عقب اتومبیل به جلوی آن می‌آید - دوربین را بچرخانید و بدین ترتیب توجه بینندگان را از یک نقطه به نقطه دیگری از صحنه معطوف کرده‌اید.

توضیح: درباره‌ی چرخش دوربین همین قدر کافی است. در این جا کاربرد آن را به عنوان نمای باز معرف توضیح دادیم. بحث بیشتر در این باره را به فصل بعد موکول می‌کنیم که در آن به طور کامل تری درباره‌ی جوانب گوناگون این "موضوع حساس" بحث خواهیم کرد.

باز معرفی با زاویه‌ی معکوس

حال به روش سوم باز معرفی یعنی نمای زاویه معکوس می‌پردازیم. وقتی می‌گوئیم نمای زاویه معکوس، منظور نمایی است که در آن دوربین برای گرفتن نمای جدید ۱۸۰ درجه کامل چرخیده و دقیقا " در جهت مقابل نمای قبلی قرار گرفته باشد. این کار همیشه با دو نمای متوالی انجام می‌شود. یعنی ابتدا دوربین از زاویه‌ای فیلمبرداری می‌کند و بعد زاویه‌ی معکوس آن برای موضع دوربین انتخاب می‌شود.

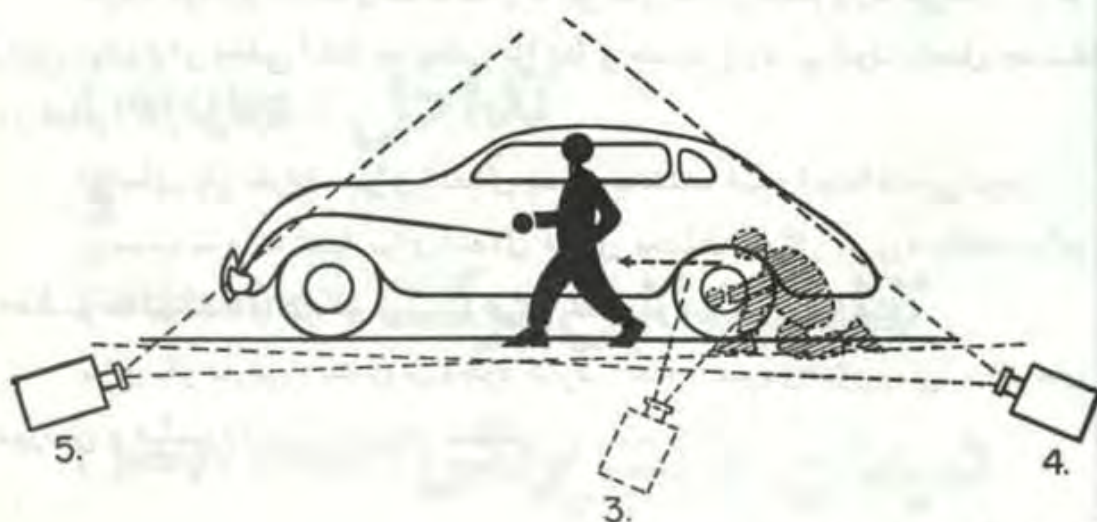
باز معرفي با چرخش دوربين



نمای نزدیک فصل ساده

نمای باز معرف برای فصل بعد 4.

باز معرفي با زاويه معكوس



نمای نزدیک فصل ساده

نمای باز معرف برای فصل بعد

زاویه معکوس نمای ۴

باز هم در اینجا آقای همسایه برای نشان دادن کاربرد نمای زاویه معکوس به کمک ما می‌آید. اولین فصل را در حالیکه وی در حال باریک‌بینی لاستیک عقب است فیلمبرداری می‌کنید. حال وقتی وی بلند می‌شود، موضع دوربین را به محل سیر عقب اتومبیل، درست در پشت سر همسایه و لاستیک عقب عوض می‌کنید و چنان از او فیلمبرداری می‌کنید که او در کنار کادر و در حین حرکت به طرف لاستیک‌های جلو نشان داده شود. در فصل بعدی، موضع دوربین را طرف دیگر اتومبیل و در محل سیر جلو انتخاب کرده و به طرف عقب اتومبیل و لاستیک‌های عقب فیلمبرداری کنید. در این نما آقای همسایه از لاستیک‌های عقب اتومبیل دور شده و به طرف لاستیک‌های جلو می‌آید. این یک نمای زاویه معکوس است.

با متنوع کردن نماهای باز معرف، می‌توان فصول فیلم را غنی کرده و یک نواختی آن‌ها را از میان برد. سعی کنید در این موارد فقط نیازهای داستان و احساس درونی‌تان، راهنماستان باشد.

خلاصه .

تمام حرکات را می‌توان به فصول سینمایی متعدد خرد کرد.

هرگاه موضوع جدیدی - جاندار یا بی‌جان - در فیلم وارد می‌شود، و یا وقتی موضوع از محلی آشنا به محلی ناآشنا و جدید وارد می‌شود، فصل جدیدی در فیلم آغاز می‌شود.

از نمای باز معرف، برای اتصال فصول مختلف فیلم استفاده می‌شود.

ن - ب - م نه تنها برای اتصال فصول مختلف به کار می‌رود بلکه برای حفظ توجه بیننده و جلوگیری از سردرگم شدن او نیز ضروری است.

برای باز معرف، سه روش وجود دارد. عقب بردن دوربین، چرخش دوربین و فیلمبرداری از زاویه معکوس.

۴

تداخل (overlap)

و

تنطبیق دادن حرکت (matching)

درمان حرکت پرشی (jumpy action)

لازمه‌ی تداوم خوب، جریان روان و بی‌وقفه‌ی حرکت از هر نما به نمای بعد است. اگر در حرکت بازیگری بین نماهای مختلف وقفه‌های ناگهانی وجود داشته باشد، از نظر بینندگان این اثر روانی حرکت از میان خواهد رفت.

اگر (بارجعت به نمونه‌ی داستانی قبلی) در اولین نمای فیلم، آقای پولدار را در حال بلند شدن از صندلی‌اش نشان دهید و در نمای بعد او را به‌طور کامل ایستاده نشان دهید، بینندگان متوجه پرش ناراحت‌کننده‌ای در حرکت بازیگر خواهند شد. مثل آن می‌ماند که از فیلمی که بلند شدن آقای پولدار از صندلی را نشان می‌دهد، یک متری فیلم حذف شده باشد.

حرکت پرشی از نظر چشم بیننده – وحیثیت‌شما به عنوان سینماگر و پیوندگر – موضوعی ناپسند است. درمان این مشکل، تداخل است. در تعریف این اصطلاح جدید باید بگوئیم که تداخل، فیلمبرداری مجدد از حرکت‌انتهایی صحنه‌ی قبلی در ابتدای نمای جدید است.

حال در فصلی، مردی را در حال سیگار کشیدن نشان می‌دهید. از ن – م مرد شروع می‌کنید و او را با سیگار روشن نشان می‌دهید. در این نماوی در حالیکه به سیگار خیره شده، آن را به دهان نزدیک می‌کند و دود را بیرون می‌دهد. در این لحظه فیلمبرداری متوقف می‌شود و برای فیلمبرداری نمای نزدیک، دوربین را جلوتر می‌برید، اما قبل از آنکه به فیلمبرداری ن – ن بپردازید از مرد بخواهید که حرکت نهایی نمای متوسط را دوباره تکرار کند منتها این بار در نمای نزدیک.



تطبیق حرکت (بین نماها)

نمای نزدیک



نمای متوسط



حال در حالیکه او دوباره سیگار را به دهان نزدیک می‌کند و دود را بیرون می‌دهد، فیلمبرداری را آغاز کنید و تمامی حرکت را در نمای نزدیک دنبال کنید. یک لحظه تامل کنید و ببینید چه کرده‌اید. اگر فصل فیلمبرداری شده را نمایش دهید، خواهید دید که از یک حرکت یکسان دو نما با دو موضع متفاوت فیلمبرداری شده است. این تکه فیلم همان تداخل است. (اگر در این فصل از ن - د و ن - م هم استفاده کرده بودید، نتیجه فرقی نمی‌کرد.) اما در شکل نهایی فیلم - چنانچه بینندگان آن را خواهند دید - مسلماً نمی‌خواهید این دو تکه فیلم از حرکتی یکسان دست نخورده باقی بماند. زیرا از نظر بیننده این گونه تکرار حرکت، اثری به مراتب بدتر از حذف قسمتی از حرکت خواهد داشت، پس در موقع تدوین فیلم بایک روش تدوینی به نام "تطبیق حرکت" تکه اضافی را از فیلم حذف می‌کنید.

چگونه حرکت را تطبیق کنیم

برای تطبیق دادن حرکت در قسمت تداخلی، قابی (frame) از نمای متوسط و قابی از نمای نزدیک را که در آن دو حرکت تقریباً "بیشتر از بقیه لحظات به هم نزدیک است" انتخاب کنید. به عنوان مثال، قابی را انتخاب کنید که در آن مرد بتازگی سیگار را بر لب گذاشته است. سپس تمامی فیلم را بعد از این قاب - در ن - م و تمامی فیلم را قبل از این قاب در ن - ن از فیلم حذف کنید. حال دو نمای به جا مانده را به هم وصل کنید. قاب‌هایی که در آن‌ها مرد سیگار به لب دارد در اینجا بهترین نقطه برای برش است. زیرا در لحظه‌ای که حرکت نسبتاً آرام یا تماماً "متوقف شده است، تطبیق دادن حرکت به آسان‌ترین صورت انجام می‌شود. اما وقتی در تدوین مهارت پیدا کردید باید یاد بگیرید در حال حرکت، عمل تطبیق را انجام دهید. مثل موقعی که مرد در حال برداشتن سیگار از لب و دادن دود به بیرون است. در این مواقع معمولاً "بین نماها، انتقال به گونه‌ی روان تری انجام می‌شود. زیرا چشم بیننده به جای خیره شدن به وضعیتی ثابت، حرکت انجام شده را دنبال می‌کند.

اما چشم انسان در زندگی روزمره در موقع تماشاى مرد در حال کشیدن سیگار

نیاز به عمل تداخل ندارد. زیرا چشم انسان بی‌شبهت به دوربین - که در موقع تغییر فاصله یا زاویه باید متوقف شود - در موقع نگاه کردن متوقف نمی‌شود و موضوع را حتی اگر بیننده در حال حرکت هم باشد، به طور پیوسته و ناگسیخته نگاه می‌کند. با استفاده از تداخل در فیلم، می‌توان بدون آن که بیننده در مواقع تغییر موضع دوربین از برش‌های انجام شده آگاه شود او را همچنان متوجه مردنگاه داشت.

حرکت کنترل شده و حرکت کنترل شده

بسادگی می‌توان فهمید که برای آنکه فیلمبردار بتواند تداخل را فیلمبرداری کند، باید بتواند حرکت را کنترل کند تا موضوع در ابتدای نمای بعدی، حرکت خود را برای او تکرار کند. البته در فیلم‌های خانوادگی اغلب می‌توان حرکت افراد را کنترل کرد، چرا که موضوعات مورد فیلمبرداری، غالباً "افراد نزدیک به شما هستند. به طور مثال صحنه‌هایی مثل صرف شام یا دوستانی که تعطیلات را در کنار دریا می‌گذرانند.

اما اگر حرکت قابل کنترل نباشد - اگر موضوع، بچه‌ی شلوغی در حال بازی کردن باشد، یا آتشسوزی که سر به زنگاه به آن می‌رسید، یا یک بازی تنیس حرفه‌ای، در چنین مواقعی باز هم می‌توان با استفاده از دو یا چند دوربین بجای یک دوربین، تداخل‌ها را فیلمبرداری کرد. البته لازمه‌ی این کار، یک یا دو همکار با دوربین‌های اضافی است - در عمل سه همکار - که در مواضع ن - د، ن - م، ن - ن استقرار یافته باشند. برای فیلمبرداری تداخل‌ها قبل از آنکه دوربین - د متوقف شود، دوربین ن - م را روشن کنید و قبل از توقف دوربین ن - م، دوربین ن - ن را روشن کنید.

اگر فقط دو دوربین دارید بهترین راه حل این است که فیلمبرداری دو نمای ن - د و ن - م را به یک دوربین واگذار کنید و بگذارید دوربین دوم فقط ن - ن را بگیرد. در این صورت، تداخل فقط میان ن - ن و ن - م انجام می‌شود. این روش بهترین سازشی است که در چنین شرایطی امکان پذیر است. زیرا وقتی صحنه معرفی شد احتمالاً "در فیلم از ن - م و ن - ن بیشتر استفاده خواهید کرد.

بندرت صحنه‌ای را خواهید یافت که طی آن به جای تهیه تداخل‌ها به روش عادی، ضروری باشد تا از سه دوربین همزمان برای ضبط تمامی حرکت به طور کامل و جداگانه روی سه فیلم از مواضع متفاوت استفاده کنید. یعنی با یک دوربین در تمام وقت نمای دور، با یک دوربین در تمام وقت نمای متوسط و با دوربین دیگر در تمام وقت نمای نزدیک را فیلمبرداری کنید. اگر این طور باشد، در موقع تدوین خواهید توانست در هر لحظه‌ی حرکت بین ن - د، ن - م و ن - ن برش "رفت و برگشتی" کنید، بدون آنکه تطبیق حرکت را در میان نماها از دست بدهید. در این صورت امکان ایجاد تنوع در تمام لحظات فیلم وجود خواهد داشت.

طبیعتاً این روش، از نظر فیلم خام هزینه فراوانی خواهد داشت و از نظر فراهم کردن گروه فیلمبرداری از میان دوستان سینماگر، مشکلات فراوان. از آنجا که این کار بسیار دشوار است، بهتر است فقط در صورتیکه موضوع مهم و بی سابقه‌ای روی می‌دهد از این روش استفاده کنید. این گونه موضوع‌ها معمولاً "رویدادی" است که تکرار نمی‌شود. مثل منفجر کردن کوه با دینامیت برای حفر تونل راه آهن یا غیره.

در سینمای حرفه‌ای معمولاً "برای تهیه فیلم از موضوع‌های خبری غیر عادی مثل مسابقه قهرمانی بوکس یا تخریب دکوری گران بها در تهیه یک فیلم سینمایی، چنین هزینه‌ی فراوانی از سوی تهیه‌کنندگان تحمل می‌شود. لازمه فیلمبرداری صحنه‌هایی که تکرار آن‌ها امکان‌پذیر نیست، دوربین‌های متعددی است که هم-زمان با هم موضوع را از مواضع و زوایای متفاوت فیلمبرداری می‌کنند. بدین ترتیب تمای رویداد روی فیلم ضبط می‌شود. این روش در تهیه فیلم‌های تفریحی تلویزیونی دارای امتیازات بیشتری است. زیرا با این روش نه تنها می‌توان زمان فیلمبرداری را تقلیل داد بلکه طبیعی بودن و روانی کار بازیگران را نیز می‌توان حفظ کرد.

موقعی که کنترل حرکت غیر ممکن است

گرچه فیلمبردار معمولاً باید فیلمبرداری تداخل‌ها را یک ضرورت بداند، اما مواردی پیش می‌آید که در آن‌ها تطبیق دادن حرکت بین نماها غیر ممکن است. مثلاً "موقعی که حرکات غیر قابل کنترل چهره‌ی شیطانی را فیلمبرداری می‌کنید.

در این گونه مواقع چه می‌کنید؟ در چنین مواقعی دیگر نمی‌توان برای تهیه تداخل‌ها، فیلمبردار دیگری را پیدا کرد. وانگهی شما هم فقط به دلیل آنکه نمی‌توانید بین نماها حرکت را تطبیق کنید، موضوعی به این جالبی را رها نمی‌کنید. پس بچه‌ی شیطان را به همان حال فیلمبرداری می‌کنید و به یرش‌های خفیفی در میان نماها تن می‌دهید.

اما پرش میان نماها را می‌توان با آغاز فیلمبرداری از موضوع در وضعیتی مشابه با وضعیتی که در انتهای نمای قبل داشت تقلیل داد. این کار در فیلم‌های خانوادگی معمولاً "بسهولت امکان پذیر است. مثلاً" اگر ن - د از بچه در وسط محوطه تمام شود، سعی کنید موقع شروع ن - م آن را در وسط محوطه از بچه فیلمبرداری کنید. مثلاً " اگر حرکت او در انتهای ن - د این بود که جفجه را در دهان بگذارد حرکتی که به احتمال فراوان همواره تکرار می‌کند - سعی کنید ن - م را در حین این حرکت از او فیلمبرداری کنید. با اینکه آنقدرها احتمال نمی‌رود که حرکات چنان به هم شبیه باشند که بتوان آن را تطبیق داد، اما شباهت موجود میان حرکات، به روان کردن پرش میان نماها بسیار کمک خواهد کرد.

حتی در مواردی می‌توان از تداخل تماماً "طرف‌نظر کرد، زیرا بیننده در بعضی مواقع متوجه عدم تطبیق حرکت نمی‌شود. مثل موضوعی که قبلاً "ذکر کردیم: دوستانی که تعطیلات را در کنار دریا می‌گذرانند. اگر صحنه یک نمای عمومی باشد که در آن افراد زیادی در حال انجام کارهای گوناگون باشند. مثلاً " یکی در حال شنا، عده‌ای مشغول توپ بازی و خلاصه همه در یک زمان واحد مشغول کارهای گوناگون باشند - دیگر لازم نیست با هر بار نزدیک شدن دوربین به صحنه، حرکت را تطبیق کنید. زیرا بیننده آنقدر انواع گوناگون حرکت را می‌بیند که نمی‌تواند یک حرکت بخصوص را از نمایی به نمای دیگر دنبال کند. بدین ترتیب بیننده از پرش‌های خفیف میان نماها آگاه نخواهد شد. اما اگر دوربین را به موضوع خاصی در این صحنه نزدیک کنید، در آن صورت بیننده را مجبور کرده‌اید که با صرف‌نظر کردن از سایر موضوعات، آن موضوع خاص را دنبال کند. در این موقع باید در صورت امکان از تداخل استفاده کنید.

برشگر یا پیوندگر حرفه‌ای معمولاً "از نماهایی صحبت می‌کند که از یکی به

دیگری بروانی برش می‌شوند. نماها وقتی بروانی به یکدیگر برش می‌شوند که در فیلمبرداری آنها امر تداخل رعایت شده باشد.

از آنجا که شما به عنوان سینماگر اغلب کارهای تدوینی فیلمتان را انجام خواهید داد، لذا سعی کنید در موقع فیلمبرداری تا حد امکان از تداخل استفاده کنید.

خلاصه .

پرش، روانی میان نماهای فصل را مخدوش می‌کند و این امر نشانه‌ی یک تداوم ضعیف است.

برای درمان حرکت پرشی، باید از تداخل استفاده کرد. تداخل عبارتست از فیلمبرداری مجدد از حرکتی که در انتهای نمای قبل روی داده است.

تداخل با حذف قسمت‌هایی که طی آن حرکت یکسانی نمایش داده می‌شود - صرفنظر از اختلاف ناشی از زاویه و فاصله از موضوع - به سینماگر امکان می‌دهد تا حرکت را در میان نماهای متوالی تطبیق دهد.

در موقعی که حرکت قابل کنترل است می‌توان تداخل را با یک دوربین فیلمبرداری تهیه کرد. اما موقعی حرکت غیر قابل کنترل باشد، تهیه تداخل‌ها فقط از طریق استفاده از دوربین‌های اضافی امکان پذیر است.

در مورد صحنه‌هایی که تکرار آن‌ها امکان پذیر نیست شایسته آنست که چند دوربین به طور همزمان از مواضع گوناگون، حرکت را فیلمبرداری کنند تا پیوندگر بتواند هر لحظه که بخواهد میان ن - د، ن - م و ن - یکی را انتخاب کرده و برش کند.

وقتی فیلمبرداری تداخل امکان پذیر نباشد، نماهای تازه را باید تا حد امکان با همان حرکت و حالتی از موضوع شروع کرد که موضوع در انتهای نمای قبل داشته است.

گاهگاهی در مواقعی که در صحنه‌ای عمومی، فعالیت‌های گوناگونی در جریان است می‌توان از تداخل‌ها صرفنظر کرد. زیرا بیننده در تماشا این گونه صحنه‌ها آنقدر سرگرم تماشا فعالیت‌های گوناگون همزمان است که متوجه عدم تطبیق حرکت در میان نماها نمی‌شود.



برون برش

out-in

درون برش

(cut-away)

تا به حال در بررسی تداوم، خوب پیشرفت کرده ایم. در آنچه گذشت ساختار فصل، چگونگی اتصال فصل‌ها به هم، چگونگی روان تر کردن و جالب تر کردن این اتصال‌ها را مورد بررسی قرار داده و طرح گونه و استخوانبندی تداوم را ارائه کرده ایم.

حال نگاهی به نماهایی می‌اندازیم که برای پر کردن این طرح و جسمیت دادن به این استخوانبندی لازم است. این نماها در حقیقت به ن - د، ن - م، ن - ن که بار حرکت اصلی فصل را به دوش دارند اضافه می‌شوند. این نماها، برون برش و درون برش نام دارند. این دو نما، نماهای کوتاه مدت و معمولاً "نماهای نزدیک عادی یا خیلی نزدیک و یا در مواردی نمای متوسط هستند.

درون برش و برون برش در کار تداوم از پر استفاده ترین تمهیداتی محسوب می‌شوند که نه تنها استفاده از آن‌ها در کار سودمند است بلکه به غنی تر شدن فیلم نیز کمک می‌کنند. اگر چه این گونه نماها از اهمیت ثانویه برخوردارند اما به هر حال وجودشان در هر فیلمی ضروری است، و از نظر کارکرد صحیح عوامل سینمایی به "بلیرینگ" اتومبیل می‌مانند.

درون برش

نام درون برش از آن جا ناشی می‌شود که این برش در درون حرکت اصلی انجام می‌شود. به طور مثال در فصلی که دو دوست به ملاقات یکدیگر می‌آیند،

ن - ن دست‌های آنان که با هم دست می‌دهند یک درون برش محسوب می‌شود . اگر شخصیت فیلم در حال بستن چمدان خود برای عزیمت جهت تعطیلات باشد و می‌خواهید به بیننده نشان دهید که چمدان او سفرهای بسیار به خود دیده است ، ن - خ - ن از برجسب هتل‌ها روی چمدان یک درون برش محسوب خواهد شد . یا در فصلی که جلیل سگش را برای راهپیمایی به فضای آزاد می‌آورد ، یک ن - خ - ن از دستش که قلاده را به گردن سگ وصل می‌کندویان - ن ازپاهای سگ که از کادر خارج می‌شود ، درون برش یا میان نما (insert) نامیده می‌شود .

برون برش

هم سنگ نمای درون برش که از اهمیت بیشتری برخوردار است نمای برون برش نام دارد . برون برش کار کردی درست بر عکس درون برش دارد ، گرچه برون برش می‌تواند ن - ن ، ن - خ - ن یا ن - م باشد ، اما باید به یادداشت که برون برش در درون حرکت اصلی صورت نمی‌گیرد بلکه در خارج از آن صورت می‌گیرد و توجه رابه موضوعی که در رابطه با حرکت اصلی است ولی از آن جداست و در همان زمان رخ می‌دهد ، جلب می‌کند .

همان فصل‌هایی که در مورد درون برش مثال آوردیم در اینجا به کمک ما می‌آید تا نمونه‌هایی از برون برش را هم ارائه دهیم . برون برش در فصل ملاقات دو دست عبارت است از ن - ن چهرهای خندان دوست سومی که این دو را نگاه می‌کند . در فصل بستن چمدان ، برون برش توجه بیننده را از حرکت اصلی شتاب آلوده بستن چمدان به چهره‌ی نگران دوستی که مدام مسافر را به عجله ترغیب می‌کند یا راننده‌ی تاکسی که بی‌صبرانه در بیرون خانه منتظر است ، معطوف می‌کند . در فصل جلیل و سگش ، نمایی از مادر جلیل یا دوستی که در حال تماشای بستن قلاده به گردن سگ است ، برون برش محسوب می‌شود .

در مورد برون برش ، یک نکته را باید در نظر داشت که برون برش باید در رابطه با حرکت اصلی باشد .

در آخرین نمونه‌ای که در بالا آمد ، نمایی از دوست و یا مادر جلیل که در حال تماشای جلیل است برون برش محسوب می‌شود . موضوع مهم این است که مادر

درون برش و بیرون برش



از بالا به پائین

- | | |
|---------------|---------------|
| درون برش | نمای باز معرف |
| بیرون برش | نمای متوسط |
| نمای باز معرف | نمای نزدیک |

جلیل یا دوستش باید در نماهای قبلی - مثلا " در یک ن - د حتی اگر فقط در پس زمینه دیده شوند حضورشان در صحنه معرفی شده باشد تا در موقع ظاهر شدن آن ها از طریق برون برش در روی پرده، بیننده دچار سردرگمی و شگفتی نشود .
(درون برش نیاز به معرفی ندارد ، زیرا درون برش خود جزئی از حرکت اصلی محسوب می شود و از این رو به طور خودکار در یکی از نماهای حرکت اصلی به بیننده معرفی شده است .)

البته استفاده از نماهای معرف (**establishing shot**) مثل بسیاری از تمهیدات خوب تداومی ، استثناهایی هم دارد . از نماهای معرف گاه در فیلم های بسیار تخصصی ، مثل خبری یا مستند - صرف نظر می شود . در این گونه فیلم ها که معمولا " از نظر مصرف فیلم در آنها صرفه جویی فراوان می شود برای اتصال نماهای مختلف به هم بیشتر از گفتار استفاده می شود . مثلا " در یک فیلم خبری ابتدا ن - م یا ن - ن شخصی را می بیند که در یک کنفرانس مطبوعاتی ، برنامه جدید پرتاب سفینه فضایی را اعلام می کند و بعد از آن نمای بسیار دوری از از موشک را که به فضا پرتاب می شود ، نشان می دهند . در اینجا به دلیل فقدان یک تکنیک تداومی خوب ، در صورت حذف عامل گفتار ، تصاویر مذکور که بدون رابطه تصویری به دنبال هم می آیند از نظر بیننده نامفهوم و گنگ به نظر خواهد آمد .

نمای روبرو و نمای پشت (**head-on tail-away**)

درون برش می تواند در شکل های نمای روبرو یا نمای پشت هم ظاهر شود . نمای روبرو ، نمایی از موضوع است که در آن حرکت مستقیما " به سوی دوربین انجام می شود . یعنی موضوع از روبرو به دوربین نزدیک می شود . مثلا " جلیل و دوستش که مستقیما " به طرف دوربین می آیند می توانند یک نمای روبرو باشند . نمای به کار رفته برای این کاربرد غالبا " یک ن - د است و معمولا " فصل با آن آغاز می شود . مستقیم حرکت کردن موضوع به سوی دوربین در اینجا به نمای حاصل ، کیفیت نمایشی خاصی می دهد . یکی از پرتاثيرترین نماهای به کار رفته از این دست در سینما نماهای روبرویی از اتومبیل ، تانک ، اسب یا افراد است که از زاویه ی پائین

فیلمبرداری شده و طی آن‌ها موضوع مستقیماً "به دوربین نزدیک می‌شود و سپس از روی دوربین می‌گذرد".

نمای پشت دقیقاً "نقطه‌ی مقابل نمای روبروست". در نمای پشت موضوع از پشت نشان داده می‌شود به ترتیبی که حرکت از دوربین دور شود. اگر از جلیل، سگش و دوستش که طول خیابان را طی می‌کنند از پشت فیلمبرداری کنید به ترتیبی که موضوعات از دوربین دور شوند یک نمای پشت فیلمبرداری کرده‌اید.

نمای پشت از حس نمایشی تازه‌ای برخوردار است و معمولاً "برای پایان دادن فصل از آن استفاده می‌شود". دور شدن موضوع از دوربین و کوچک شدن آن در حال دور شدن قویاً "این احساس را در بیننده تقویت می‌کند که فصل به پایان می‌رسد". البته فرق نمی‌کند که موضوع نما چیست. گاوچرانی که تاخت کنان درافق دور شده و از نظر ناپدید می‌شود (در یک فیلم وسترن) یا عموی شما که بعد از دیدار از افراد خانواده، خیابان را طی می‌کند تا به ایستگاه راه‌آهن برود.

انواع درون برش



نمای پشت



نمای روبرو

کاربردهای گسترده درون برش و برون برش

این فصل را به درون برش و برون برش تخصیص دادیم، اما آنچه گفته شد فقط مقدمه‌ای بر کاربردهای فوق العاده مفید و مهم این دو نما محسوب می‌شود. در این فصل فقط قصد این بوده که این دو نما را توصیف و تعریف کنیم. بزودی خصوصا "در فصل‌هایی درباره‌ی تداوم جهت حرکت و پرورش موضوع - بیشتر به این مطلب خواهیم پرداخت و نشان خواهیم داد که این دو نما دارای چه کاربرد های گوناگون و گسترده‌ای هستند.

خلاصه.

درون برش و برون برش از مفیدترین تمهیداتی‌اند که در ارائه تداوم تصویری به کار می‌آیند. این نماها، نماهایی فرعی هستند که علاوه بر حرکت اصلی در فیلم ارائه می‌شوند. این نماها می‌توانند، ن - ن، ن - خ - ن و گاه ن - م هم باشند.

درون برش، نام خود را از این جا می‌گیرد که این برش در درون حرکت اصلی انجام می‌گیرد، در حالیکه برون برش دقیقا "برعکس این عمل را انجام می‌دهد و به موضوعی متفاوت و جداگانه در عین حال در ارتباط با حرکت اصلی که همان زمان در صحنه روی می‌دهد می‌پردازد.

باید دقت کرد که موضوع برون برش قبلا "در خلال حرکت اصلی به بیننده معرفی شده باشد.

نماهای روبرو و پشت شکل‌های تخصصی تر درون برش هستند. نمای روبرو، نمایی است که در آن حرکت به سوی دوربین است، در حالیکه در نمای پشت برعکس، موضوع از پشت دیده شده و از دوربین دور می‌شود.

درون برش و برون برش دارای کاربردهای مهم و متنوعی هستند که در فصل های آینده درباره‌ی آنها بحث خواهیم کرد.



قاعده عمومی

یک ضرورت

برای حفظ تداومی خوب و روان در فیلم، جلوگیری و یا به حداقل رساندن حرکت پرشی، دارای چنان نقش حیاتی است که ما را مجبور به کاری می‌کند که تا به حال نکرده‌ایم. یعنی یک قاعده اجتناب ناپذیر را برقرار کنیم. ارزش این قاعده به حدی است که هر فیلمسازی سخت موظف است تا از آن پیروی کند. ما این ضرورت را قاعده عمومی می‌نامیم چراکه در مورد انواع نماهای موجود در فصل، این قاعده بدون استثناء همواره باید به کار گرفته شود.

قاعده عمومی می‌گوید. در موقع فیلمبرداری از نمای جدید، یا اندازه‌نمارا تغییر دهید یا زاویه فیلمبرداری را و یا هر دو را.

البته در اینجا چندان از کلمه‌ی "ضرورت" خوشمان نمی‌آید، زیرا تکنیک تداوم تصویری آنقدر قابل انعطاف است و آنقدر به جرقه‌ی تخیل سینماگر بستگی دارد که ترجیح می‌دهیم از کلمه‌ی "ضرورت" فقط وقتی استفاده کنیم که قویاً "حسن" می‌کنیم کاری باید انجام شود. البته برای قاعده عمومی چنین "ضرورتی" وجود ندارد. چنانکه از اسمش برمی‌آید از این قاعده در همه‌جای فیلم استفاده می‌شود، عسی در آن هم مفهوم امکان هست و هم مفهوم ضرورت.

زمانی که به عنوان فیلمبردار در حال فیلمبرداری از فصلی هستید می‌توانید از اس قاعده استفاده کنید. وقتی به عنوان پیوندگر در حال تدوین فیلمی هستید می‌تواند از آن استفاده کنید. (آن هم از طریق درون برش و برون برش - ولی یادنان باشد اگر چیزی را در مرحله فیلمبرداری فراموش کرده باشید، در موقع

تدوین نمی‌توانید آن را به فیلم اضافه کنید، پس در موقع فیلمبرداری از فیلمبرداری نماهای اضافی غفلت نکنید.)

چرا در هر نمای جدید اینقدر باید نسبت به اندازه و زاویه نما حساس باشیم؟ دو دلیل وجود دارد. دلیل اول اینکه با این کار ساده همواره این امکان را ایجاد می‌کنید که پرش را در حرکت از نظر بیننده مخفی کنید. چرا که توجه بیننده در این گونه مواقع به "حالت جدید و متفاوتی" که تغییر اندازه‌ی نما ایجاد کرده جلب می‌شود و از این رو متوجه حرکت پرشی نمی‌شود. دلیل دوم به خاطر تنوع است. در قاعده‌ی عمومی ارائه تنوع تصویری یک وظیفه اصلی و اساسی محسوب می‌شود.

حمله به حرکت پرشی از جناح‌ها

امیدواریم این همه تأکید به مخفی کردن حرکت پرشی از نظر بیننده از طریق قاعده‌ی عمومی، مایه‌ی تردید شما در استفاده از قاعده عمومی نشود. حقیقت این است که شما بدون آنکه متوجه شده باشید از همان ابتدای کار از این قاعده در کارتان استفاده کرده‌اید. یعنی هر بار که از نمای متوسط، یا از نمای متوسط به نمای نزدیک رفته‌اید اندازه‌ی نما را تغییر داده‌اید. مثلاً "در فصل سیگار کشیدن - مثال برای تداخل - این کار انجام شده است. شما در فصل سیگار کشیدن با استفاده از تداخل، مستقیماً به حرکت پرشی حمله کرده‌اید. اما با قاعده عمومی می‌توان با مانور فریبنده‌ای از جناح‌ها این حمله را موثرتر انجام داد. به‌طور کلی بهترین راه حل، ترکیب کردن این دو نوع حمله با هم است. بدین ترتیب که هم از تداخل و هم از قاعده عمومی استفاده شود. در فصل سیگار کشیدن این کار بخوبی انجام شده است. حال موردی را مطرح می‌کنیم که در آن تداخل امکان‌پذیر نیست. در مورد مثال ما، حرکت غیر قابل کنترل است و فقط یک دوربین در حال فیلمبرداری از صحنه است. در این مثال نشان خواهیم داد که چگونه قاعده عمومی در سیما دارای حداکثر کاربرد و بیشترین ضرورت است.

حتماً تا به حال به فیلمبرداری برخورد کرده‌اید که در حال فیلمبرداری از صحنه‌ای برای صحنه جوئی در فیلم تا پیدا شدن موضوعی حالب، دوربین خود را خاموش می‌کند. بعد بدون تغییر در زاویه یا عدسی دوربین، از همان موضع دوباره شروع

به فیلمبرداری می‌کند. نتیجه یرش اشکاری میان دو نمای متوالی خواهد بود که به چشم بیننده سخت می‌آید و بی‌درنگ فیلمبردار به عنوان یک مبتدی تازه کار به بیننده معرفی می‌کند.

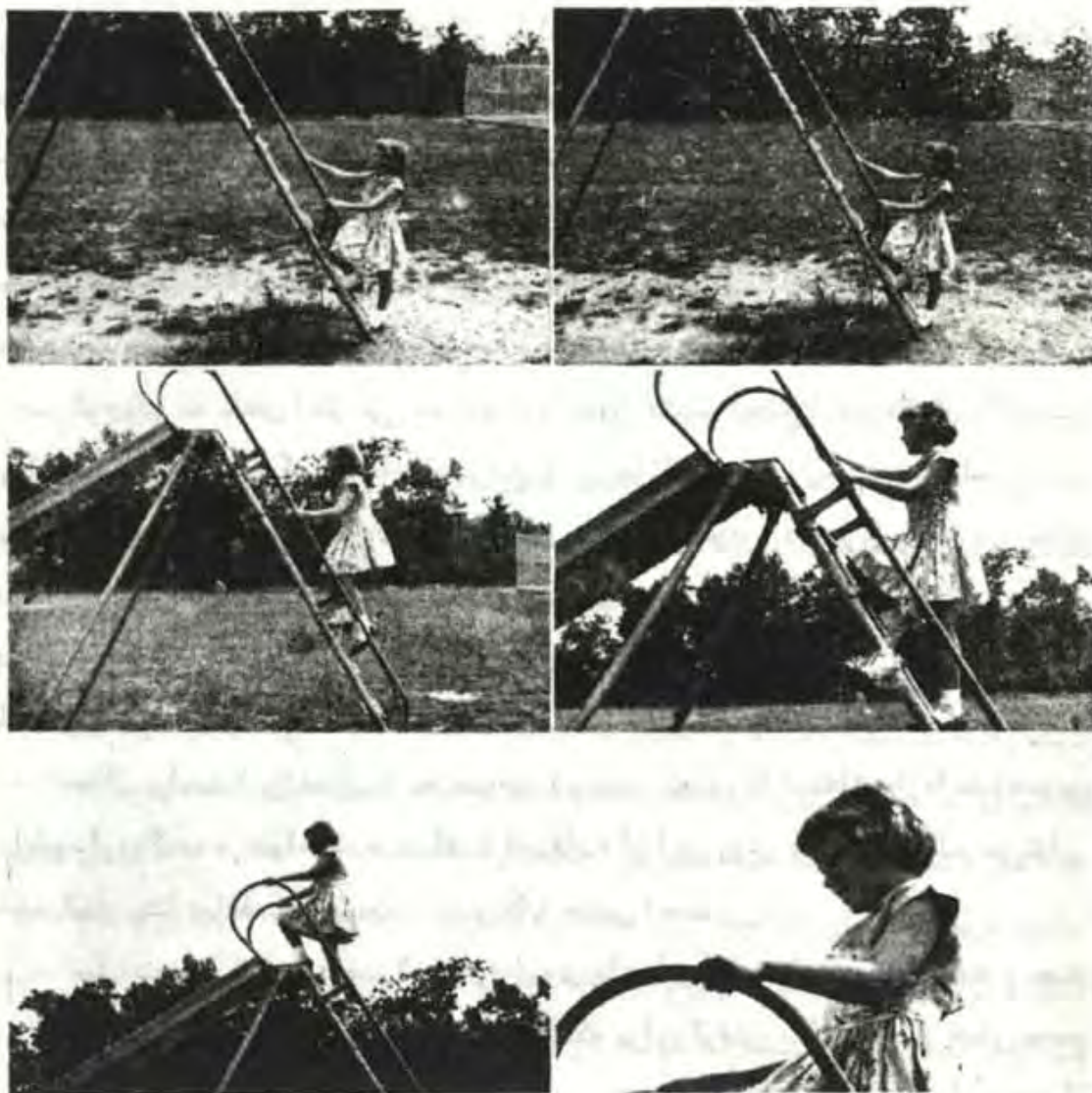
به عنوان مثال یک فصل خیلی تکراری را در نظر می‌گیریم. دختر بچه‌ای که از سرسره بالا می‌رود تا از آن طرف سربخورد و سرازیر شود. پدر با سربلندی تمام موقعی فیلمبرداری را آغاز می‌کند که دختر کوچولو در حال بالا رفتن از اولین پله است. اما وقتی دختر آرام آرام همچنان از پله‌ها بالا می‌رود، پدر کم‌کم دچار تردید می‌شود که آیا فیلمش تا موقعی که دختر به بالای پله‌ها برسد کافی خواهد بود. پس وقتی دختر در میانه‌ی پله‌هاست، دوربین را خاموش می‌کند. بعد وقتی دختر کوچولو به پله‌ی آخر می‌رسد دوباره بدون تغییر موضع، دوربین را روشن می‌کند و دخترک را که فاتحانه به رفیع‌ترین جایگاه سرسره رسیده فیلمبرداری می‌کند. ببینیم نتیجه کار روی پرده چطور دیده می‌شود. دختر کوچولو در نمای حاصل ناگهان از قسمت میانی یلکان به قسمت فوقانی آن جهش می‌کند. این جهش خارق‌العاده است، و از نظر بیننده – حتی اگر عنوان این فصل "بچه ابر مرد" باشد باز هم بسیار گیج‌کننده است.

حال بیاید این فصل را به شیوه‌ی درست، یعنی با استفاده از قاعده عمومی فیلمبرداری کنید. خواهید دید که با استفاده از این روش در مورد فیلم می‌توان تا حد این پدر صرفه‌جو هم بود. روش کار چنین است.

مثل دفعه‌ی قبل، دختر کوچولو را روی پله‌های اول فیلمبرداری کنید و بعد دوربین را خاموش کنید. اما بعد به جای آنکه برای گرفتن نمای بعد از همان موضع استفاده کنید، دوربین را جلوتر ببرید و یکن – م یا یک نمای تمام پیکر از دخترک بگیرید که در آن دختر کوچولو همچنان از پلکان بالا می‌رود. در آخر، یک نمای نزدیک از دخترک فیلمبرداری کنید که با خوشحالی تمام به آخرین پله می‌رسد. حال می‌توانید در حالیکه دخترک روی سرسره سرازیر می‌شود، از نمای باز معرف استفاده کنید.

در این مثال در حقیقت شما با نزدیک بردن دوربین به موضوع و بزرگ کردن اندازه‌ی تصویر، اندازه‌ی تصویرها را تغییر داده‌اید. در نمای باز معرف هم با

قاعده عمومی



تغییری در اندازه یا زاویه نما وجود ندارد

فقط تغییر اندازه نما

نمای دور

نمای متوسط

نمای نزدیک

عقب بردن دوربین و کوچک کردن اندازه‌ی تصویر باز هم اندازه‌ی تصویرها را تغییر داده‌اید.

پس می‌بینید که چگونه تغییر اندازه‌ی تصویر، صحنه‌ی متفاوتی ایجاد کرده و همین تفاوت، توجه بیننده‌را به خود جلب کرده و مانع از آن شده که وی متوجه دو پرش موجود در حرکت بشود. گرچه بیننده آگاه است از اینکه دخترک بین ن-د و ن-ب-م پلکان زیادی را بالا رفته است اما در این میان چشم او آزار نشده و احساس منطق او هم مختل نشده است. این شیوه‌ی تازه‌ی نزدیک شدن دوربین به موضوع از طریق تغییر اندازه‌ی تصویر، تقلید حالت بیننده‌ای است که تخلص با کمال میل موضوع را با وجود پرش جزئی در حرکت همچنان دنبال کرده است.

این "حالت متفاوتی" که قاعده عمومی در فصل ایجاد کرده، تنوعی که به تک تک نماها داده و هر بار توجه بیننده را به موضوع از نو برانگیخته، کی‌فنی است که پاره‌ای سینماگران آن را حتی مهم‌تر از مخفی کردن حرکت پرشی از طریق قاعده عمومی می‌دانند. این سینماگران مدعی‌اند که چشم بیننده اگر مدت‌رمانی دراز به صحنه‌ای بنگرد، در نهایت خسته خواهد شد و به همین جهت است که تنوع تصویری حاصل از قاعده عمومی به چشم بیننده مطبوع می‌آید.

این سینماگران معتقدند که تغییر مداوم در شیوه‌ی تصویری برای ارائه‌ی نتایج متنوع و جالب، به فیلم سینمایی حرکت و جنبشی می‌بخشد که لازمه‌ی هر فیلم خوبی است.

به هر حال هر یک را مهم‌تر بدانید، برای استفاده از قاعده عمومی باید دو دلیل محکم داشته باشید:

زاویه

تغییر اندازه‌ی تصویر، یکی از روش‌های به‌احترام آوردن قاعده عمومی است. روش دیگر تغییر زاویه است که می‌تواند به روان کردن حرکت پرشی یا ارائه تنوع به اندازه‌ی تغییر اندازه تصویر و گاه از آن هم بیشتر کمک کند.

تغییر زاویه برای حصول "حالت‌های متفاوت" امکان‌های سی‌انتهایی در اختیار فیلمسردار می‌گذارد. این امکانات در ارائه نتایج فوق‌العاده‌نمایشی و هیجان

انگیز در فیلم بسیار مهم است. فقط یک نمونه‌ی جزئی آن را بررسی می‌کنیم. دختر کوچولو را در صعود تماشایی‌اش به‌یاد دارید؟ حال به‌جای فقط تغییر دادن اندازه‌ی تصویر، یا عوض شدن نماها زاویه را هم تغییر دهید. البته ن - د اولیه، همان نمائی خواهد بود که قبلاً "هم فیلمبرداری کرده‌اید. اما ن - م را این بار از کنار و روبه بالا فیلمبرداری کنند. ن - ن را از زاویه‌ی کمی تندتر و باز زاویه‌ی ۹۰ درجه در ارتفاع چشم فیلمبرداری کنید. حال ن - ب - م را با زاویه‌ی برعکس فیلمبرداری کنید. شکی نیست که با این روش، توجه و تحرک را در فصل فیلمبرداری شده بالا خواهید برد.

البته ضرورتی ندارد در موقع فیلمبرداری، بین تغییر اندازه‌ی تصویر و تغییر زاویه یکی را انتخاب کنید. زیرا میان این دو تضادی وجود ندارد. زیرا این دو عنصر در هماهنگی با هم هستند و یکی دیگری را تقویت می‌کند. در صورت امکان از هر دو استفاده کنید. قاعده‌ی عمومی می‌گوید در موقع فیلمبرداری از نمای جدید، یا اندازه نما را تغییر دهید یا زاویه فیلمبرداری را یا هر دو را.

تغییر عدسی

تا به حال با نزدیک کردن به یا دور بردن دوربین از موضوع، تغییر را در اندازه‌ی تصویر ایجاد کرده‌اید. اما بدون حرکت دادن دوربین نیز می‌توان اندازه‌ی تصویر را تغییر داد - بدین ترتیب که با استفاده از عدسی‌هایی با فاصله کانونی متفاوت می‌توان تصویر را بزرگ تر یا کوچک تر کرد.

این عدسی‌ها یا زاویه بسته (تله فتو) یا زاویه باز (واید) هستند. گروه اول اندازه‌ی تصویر را بزرگ می‌کنند و گروه دوم آن را کوچک می‌کنند. با دوربین معمولی ۱۶ میلیمتری برای فیلمبرداری تصویری با اندازه‌ی معمولی، از عدسی ۲۵ میلیمتری یا یک اینچی استفاده می‌شود. اما عدسی ۵۰ میلیمتری، دوربین رانیمی دیگر به موضوع نزدیک می‌کند (اندازه‌ی تصویر را دو برابر می‌کند)، در حالیکه عدسی ۴ اینچی (۲۰۰ میلیمتری) دارای چهار برابر بزرگ نمایی است. از طرف دیگر عدسی زاویه بازی مثل عدسی ۱۵ میلیمتری، اندازه‌ی تصویر را به نصف تقلیل می‌دهد. بدیهی است که عدسی‌های ۱۰ تا ۱۲ میلیمتری،

قاعده عمومی
(تغییر در اندازه و زاویه نما)

نمای معرف



نمای متوسط



نمای نزدیک



نمای باز معرف



اندازه‌ی تصویر را از این هم کوچک تر می‌کنند.

عدسی زوم کار کرد عدسی های کوتاه، متوسط و بلند را یکجا در خود جمع دارد. در دوربین ۱۶ میلیمتری، دامنه‌ی نوسان معمولی عدسی زوم بین ۱۲ میلیمتر زاویه بازو ۲۴ میلیمتر زاویه بسته است. در دوربین های ۳۵ و ۸ میلیمتری هم عدسی های زوم مشابهی به کار می‌رود که دارای همین کیفیت و کاربرد است. باید به یاد داشت که این عدسی های اضافی که از آن ها به عنوان عدسی های تکمیلی، همراه یا ویژه نام برده می‌شود جزء وسایل فیلمبرداری غیر حرفه‌ای ها محسوب نمی‌شود. اما امروزه فیلم های معدودی بدون عدسی زوم فیلمبرداری می‌شوند، کاربرد عدسی زوم در اجرای قاعده عمومی، آن را شایسته‌ی یک هشدار برای استفاده‌ی درست از آن می‌کند. موقع استفاده از عدسی زوم باید مواظب اثر غیر معمولی آن روی پرسپکتیو باشید. مثلاً "عدسی بلند پس زمینه را به گونه‌ای غیر طبیعی به موضوع نزدیک می‌کند و پرسپکتیو را پهن می‌کند. پس در وضوح کردن آن باید خیلی دقیق باشید. مثلاً "اگر در نمایی که با لنز بلند فیلمبرداری می‌کنید دو یا چند موضوع در امتداد هم عمود بر دوربین قرار داشته باشند، عدسی بلند فاصله میانی دورترین و نزدیک ترین موضوع ها را با هم نزدیک تر نشان می‌دهد. مثلاً "اگر در فیلمبرداری از بازی بیس بال با یک عدسی بلند از پشت دروازه، پرتاب کننده و چوگان زن را در یک نما در امتداد هم فیلمبرداری کنید، موضوع فوق بیشتر بر شما روشن خواهد شد. موقعی که پرتاب کننده توپ را پرت می‌کند، بازوی او که توپ را پرت می‌کند ظاهراً "در فاصله‌ی چند سانتی چهره‌ی چوگان زن دیده می‌شود. چنین نمایی اساساً "نمایش دهنده‌ی یک کار محیرالعقول است اما برای پیشبرد هدف تداومی فیلم ارزشی ندارد.

با این حال واقعی پیش می‌آید عدسی بسته می‌تواند کمک بزرگی برای فیلمبردار باشد. مثل زمانی که با مشکل فیلمبرداری اشیاء دور دست مثل فیلمبرداری از قلعه‌ی مرتفع کوه از طرف دیگر دره، روبرو هستید. در چنین مواقعی عدسی بسته کمک بزرگی محسوب می‌شود. چرا که عدسی استاندارد دوربین فقط یک مای خیلی دور از کوه به دست می‌دهد، در حالیکه عدسی بلند به فیلمبردار امکان می‌دهد تا بدون حرکت دادن دوربین، تصویر نزدیک‌تری از موضوع فیلمبرداری کند.

در موقع فیلمبرداری از موضوعی که دور و نزدیک شدن به آن دشوار است ، به کار گرفتن عدسی بلند امری اجتناب ناپذیر است . مثل فیلمبرداری از بازی فوتبال از بالای سکو . یا در مواقعی که حرکت آنقدر سریع پیش می‌رود - مثل مسابقه اسب دوانی - که مجال تغییر موضع از ن - د به ن - م نیست ، استفاده از عدسی بلند اجتناب ناپذیر است . ولی حتی در این مواقع هم باید در استفاده از عدسی های بلند دقت کرد . مثلاً " اگر ن - ن از روبرو که اسب‌ها را در حال نزدیک شدن به دوربین نشان می‌دهد با عدسی بلند فیلمبرداری شود ، این حالت را ایجاد می‌کند که اسب‌ها در جا فقط بالا و پائین می‌روند - و اصلاً " به دوربین نزدیک نمی‌شوند .

عدسی‌های بلند با بزرگنمایی بیشترشان امکان فیلمبرداری میان نماها را - خصوصاً " اگر نزدیک شدن به موضوع مثلاً " در باغ وحش ، موزه یا نمایشگاه غیر ممکن باشد - به سینماگر می‌دهند . حتی اگر هم موضوع در دسترس باشدگاه با حفظ فاصله می‌توان با عدسی بلند موضوع را فیلمبرداری کرد . مثلاً " در موقع فیلمبرداری از حیوانات وحشی ، غالباً " نزدیک شدن به آن‌ها جانوران را فراری می‌دهد . این موضوع در مورد انسان هم صدق می‌کند . مثل موقعی که از بچه‌ها یا شخصیت‌های سیاسی فیلمبرداری می‌کنید . در این مواقع آگاهی موضوع از وجود فیلمبردار ، آن‌ها را از نظر ذهنی فلج می‌کند یا لاقط حالت طبیعی انسان را در تصویر از میان می‌برد .

گاه نزدیک بودن موضوع برای فیلمبردار اثر منفی دارد . یعنی به جای آنکه از موضوع آن قدر فاصله داشته باشد که بتواند با یک عدسی نرمال از آن فیلمبرداری کند ، آنقدر به او نزدیک است که امکان استفاده از عدسی نرمال هم وجود ندارد . راه حل این مشکل ، استفاده از عدسی زاویه باز است که به دوربین وسعت میدان دید فراوانی می‌دهد . اگر داشتن یا نیاز به یکی از این وسایل تکمیلی برای فیلمبردار ، ما را به ذکر واژه‌ی " باید " نزدیک کند آن وسیله بی‌شک عدسی زاویه باز است .

آخرین کلام درباره‌ی وسایل تکمیلی : یادتان باشد که وجود این وسایل برای خلق بیان سینمایی ضروری نیست . در مقام یک فیلمبردار آنقدر تنبل نباشید که به جای حرکت دادن دوربین از این عدسی‌ها به افراط استفاده کنید . خلاصه‌ی

کلام عدسی زده نباشد !

خلاصه .

تنها قاعده‌ی تداوم تصویری که می‌توان و باید همواره از آن استفاده کرد ، قاعده عمومی است . قاعده عمومی می‌گوید . در موقع فیلمبرداری نمای جدید ، یا اندازه نما را تغییر دهید یا زاویه فیلمبرداری را یا هر دو را . با نزدیک و دور بردن دوربین می‌توان اندازه‌ی تصویر را تغییر داد و این کار معمولاً " از طریق ن - د ، ن - م ، ن - ن و نمای باز معرف انجام می‌شود . قاعده عمومی با افزودن کیفیتی متفاوت به نمای جدید باعث انحراف توجه بیننده می‌شود و نمی‌گذارد او متوجه حرکت پرشی شود . تغییر زاویه شیوه‌های بی‌شماری از کاربرد این قاعده را در اختیار سینماگر می‌گذارد .

با استفاده از عدسی‌های تکمیلی می‌توان اندازه موضوع را در تصویر تغییر داد . عدسی‌های بسته اندازه تصویر را بزرگ می‌کنند و برعکس عدسی‌های زاویه باز اندازه موضوع را کوچک و دید را گسترش می‌دهند . عدسی‌های زوم هر دو کار عدسی‌های بسته و باز را انجام می‌دهند . عدسی‌های تکمیلی در بسیاری مواقع به راحتی کار کمک می‌کنند . ایایادتان باشد که برای بیان سینمایی ، وجودشان ضروری نیست .



زاویه

انتخاب زاویه

دیدیم که در قاعده عمومی تغییر زاویه در هر نمای جدید جایز شمرده می شود. تغییر زاویه، لازمه‌ی تداومی روان و متنوع در تصاویر فیلم است. اما تغییر زاویه تا چه حد خوب و موثر است، به سینماگر بستگی دارد.

زاویه جزئی اساسی از سبک سینماگر را تشکیل می دهد. انتخاب زاویه در کار سینماگر به اندازه‌ی انتخاب واژه در کار نویسنده، از اهمیت‌ی اساسی برخوردار است. زاویه است که درام، هیجان و تعلیق ایجاد می کند. با یک زاویه‌ی خوب داستان را با اختصار بیشتری می توان بیان کرد تا با استفاده از نماهای متوالی که از زاویه خوبی فیلمبرداری نشده باشند.

برجسته ترین سینماگران از طریق استفاده مدبرانه از زاویه توانسته اند برای خود شهرتی کسب کنند. این سینماگران با استفاده از زوایای دراماتیک و غیرمنتظره با زدودن ابتذال از موضوعی که قبلاً "هزاران بار فیلمبرداری شده، به موضوع فیلم هایشان تازگی و طراوت می بخشند.

زاویه معمولی دید انسان، زاویه‌ای مستقیم و در ارتفاع چشم انسان عادی است. اما چشم در زندگی روزمره حرکت می کند و همواره مواضع بی شمار و متنوعی را اختیار می کند. گاه از زاویه‌ای بالا به موضوعی در پائین می نگرد، گاه از زاویه‌ای پائین به بالا و گاه هم از زاویه‌ی کنار به اشیاء می نگرد. وقتی در خیابانی راه می رویم، روزنامه می خریم، سوار اتوبوس می شویم، به ساختمان اداره‌ای نگاه می کنیم، وارد آن می شویم، به میز کارمان نگاهی می اندازیم، تغییرات و ترکیبات بی پایانی

از این زوایا را از طریق چشم خود ایجاد می‌کنیم. دوربین هم نظیر چشم انسان، انواع گوناگون و بی‌پایانی از زوایا را می‌تواند اتخاذ کند.

زاویه تخت (flat angle)

زاویه‌ای است که بیشتر از آنکه برای فیلمبردار کمکی باشد، برای او مانعی محسوب می‌شود. این زاویه، زاویه تخت نام دارد. این زاویه علیرغم نامش اساساً "زاویه نیست". این زاویه، یک دید مستقیم از روبرو به موضوع است به طوریکه سطح فیلم در داخل دوربین با سطح جلویی موضوع به موازات یکدیگر قرار می‌گیرند. اگر بدین گونه موضوعی را نگاه کنید، نخواهید توانست موضوع را از حداکثر جهات آن ببینید. بدین ترتیب موضوع فاقد عمق، تخت و دو بعدی به نظر خواهد آمد.



چپ بالا و پائین = زاویه تخت
راست بالا = زاویه جانبی یا مایل

اثر زاویه

زاویه دوربین می‌تواند توجه و واکنش بیننده را نسبت به فیلم تا حد قابل ملاحظه‌ای کنترل کند. می‌توانید با زاویه دوربین بر آن چه می‌خواهید به بیننده نشان دهید و شیوه‌ی ارائه‌ی آن تاکید بگذارید. زاویه بندی هوشیارانه‌ی دوربین به شما امکان می‌دهد که پس زمینه و پیش زمینه را کنترل کرده و هرگونه ویژگی موضوع را که حواس بیننده را پرت می‌کند از تصویر حذف کنید.

زاویه بالا (که در آن نقطه نظر دوربین از بالا به پائین است) معمولا "این توهم را برای بیننده ایجاد می‌کند که از قامت موضوع کاسته شده و در ضمن حرکت موضوع را آهسته تر نمایان می‌کند. زاویه پائین (که در آن نقطه نظر دوربین از پائین به بالاست) قامت موضوع را بلندتر از آنچه هست نمایان می‌کند و حرکت آن را موقعی که نسبتا " به دوربین نزدیک باشد، سریع تر نشان می‌دهد. حال برای نمونه، کوچولو را که سوار بر سه چرخه در پیاده رو پیش می‌آید از پنجره طبقه بالایی خانه‌تان فیلمبرداری کنید. سپس به پیاده‌رو بیاپیید، زانو بزنید و کوچولو را که از کنار تان رد می‌شود از زاویه پائین فیلمبرداری کنید. در نتیجه‌ی حاصل خواهید فهمید که چگونه زاویه‌ی دوربین بر اندازه‌ی موضوع در تصویر و سرعت حرکت آن تاثیر می‌گذارد. زاویه‌ی بالای دوربین، احساسی از برتری در ذهن بینندگان خلق می‌کند. دوربین که از بالا به کوچولو بنگرد قامت کوچولو را کوچکتر نشان می‌دهد، مثل اینکه به زمین چسبیده باشد. اما در نمای بعدی که کوچولو از زاویه پائین به بالا فیلمبرداری شده است، حالت روانی ایجاد شده در بیننده برعکس است. در اینجا کوچولو ابهتی پیدا می‌کند، زیرا توجه بیننده تماما "متوجه‌اوست. در حرکات او از این زاویه درام و هیجان دیده می‌شود.

زاویه‌ی جانبی برای عمق و بعد دادن به افراد و اشیاء، وسیله‌ی باارزشی است. این زاویه به بیننده امکان می‌دهد که موضوع را به طور کامل تری ببیند. اگر از این زاویه هوشیارانه استفاده شود، سینماگر می‌تواند از طریق آن موضوعات را تا حد دلخواه چاق تر یا لاغرتر نشان دهد.

در حالیکه زاویه‌ی روبرو توهم کاستن از سرعت حرکت موضوع را در ذهن

بیننده تولید می‌کند، زاویه‌ی جانبی - خصوصا "زاویه‌ی تخت جانبی" - باعث می‌شود سرعت حرکت موضوع سریع‌تر نمایان شود. فرض کنید از پشت خط پایان مسابقه، در حالیکه آخرین اسب مسابقه از کنار تان می‌گذرد فیلمبرداری می‌کنید. اگر از اسب‌های ردیف جلو که به طرف شما می‌آیند نمای دوری فیلمبرداری کنید، حرکت اسب‌ها در مقایسه با حرکت صاعقه‌وار آن‌ها در زاویه تخت جانبی، آرام‌تر نمودار خواهد شد.

اما به یاد داشته باشید هیچوقت روی اسبی که از زاویه‌ی جانبی فیلمبرداری شده است شرط بندی نکنید، زیرا سرعت اغراق شده‌ی آن فقط یک توهم است!



زاویه بالا



زاویه پایین

زوایا و روانشناسی

در استفاده از زاویه، چیزی بیشتر از توهم و تصور بیننده از حرکت موضوع و فاصله دوربین از آن مطرح است. تا به حال فهمیدیم که چگونه زوایای بالا و پائین حالت‌های روانی خاصی در بیننده تولید می‌کنند. سینماگر با یاری گرفتن از میل ذاتی بیننده در همانندی کردن با دیدگاه دوربین می‌تواند حالت فکری و عاطفی

خاصی در بیننده تولید کند.

فرض کنید دارید از مادری به همراه نوزادش در کالسکه فیلمبرداری می‌کنید. اگر نماهای شما در این فصل از زاویه‌ی چشم انسان معمولی فیلمبرداری شده باشد، بیننده احتمالاً "حس خواهد کرد که از دید یک بیننده خارجی وقایع را می‌نگرد. اما اگر در مرحله‌ی بعد با استفاده از یک زاویه‌ی بالا، از جایی که مادر ایستاده - یعنی از نقطه نظر مادر - صحنه را فیلمبرداری کنید، بیننده ناخودآگاه حس می‌کند از دریچه چشم مادر به صحنه می‌نگرد. حال اگر در مرحله‌ی بعد، از موضع بچه در کالسکه، از زاویه‌ی پائین از مادر فیلمبرداری کنید بیننده اتان خود را به دیدگاه بچه همانند خواهد کرد و به صحنه از دیدگاه او خواهد نگریست.

زاویه زده نباشید.

نمای زاویه دار آن چنان محرک و گیراست که احتمالاً "ممکن است فیلمبردار را وسوسه کند تا در کار فیلمبرداری عنان عقل را از جلوی انگیزه‌های درونی‌اش بردارد. اما یادتان باشد که زاویه زده بودن هم مثل چرخش دور بین زده بودن بد است. زاویه مثل سایر جنبه‌های تکنیک سینما فقط وسیله‌ای است برای رسیدن به یک هدف؛ تداوم خوب. اگر در استفاده از زاویه به خاطر خودش زیاده روی کنید، زاویه هم ارزش خود را در مجموعه‌ی کلی از دست داده و ارزشی بیش‌تر از یک حقه نخواهد داشت.

اگر فیلمی از سیرک با ویژگی‌های شگفت‌آور، غیر منتظره و اغراق شده‌اش فیلمبرداری می‌کنید، استفاده از این زاویه‌های حقه‌ای قابل توجیه است. ولی زندگی روزمره سیرک نیست و رویدادهای زندگی عادی را معمولاً "نمی‌توان همیشه از زوایا عجیب و غریب مشاهده کرد. زاویه‌ای آن قدر غیر عادی که توجه بیننده را با این فکر که "خدایا، چه نمای مسحورکننده‌ای!" در هم بریزد، زاویه‌ی ضعیفی است. زیرا شما با این کار در توجه بیننده به موضوع فیلم اختلال ایجاد کرده‌اید.

اما از طرف دیگر؛ اگر زاویه‌ای غیر عادی موضوع را برساند و توجه بیننده را به آن تقویت کند، استفاده از آن زاویه خوب و بجاست. زیرا در این صورت بیننده

در دیدن آن نما از زاویه آگاه نمی‌شود و توجهش از موضوع فیلم منحرف نخواهد شد.

فرض کنید دو نفر سرمیزی نشسته‌اند و صحبت می‌کنند. اگر در این فصل‌نمایی از زاویه پائین که از دیدگاه سگی گرفته شده میزبان را نشان دهد، این زاویه از نظر بیننده غیر معقول خواهد بود. چرا که این زاویه چیزی در ذهن بیننده تولید نمی‌کند جز این تصور که دوربین می‌خواسته چیزی در حد یک حقه در فیلم ایجاد کند. زیرا موضوع هنوز همان دو نفر هستند که سرمیز نشسته و صحبت می‌کنند. اما اگر در موقع صحبت این دو نفر، سگ میزبان پیش‌آید، خودش را به پای صاحبش می‌مالد و حواسش را پرت کند، زاویه‌ی پائین از دیدگاه سگ برای بیان اینکه چگونه این کار حواس صاحبش را پرت کرده - که برمی‌گردد و به آن نگاه می‌کند - زاویه‌ای ایده‌آل خواهد بود. یادتان باشد که در اینجا سگ است که موضوع نما را تشکیل می‌دهد و اکنون زاویه‌ی پائین به نوبه خود، موثرترین جزء صحنه است. زاویه فوق در اینجا موضوع صحنه را تقویت کرده و آن را بهتر بیان کرده است. زاویه در اینجا جزئی لاینفک از فیلم شده است.

باز هم تاکید کنیم که روانی، یکی از کیفیات برجسته‌ی تداوم خوب است. در یک سبک سینمایی روان، از زوایایی که بیننده را ناراحت کند و توجه بیننده صرفاً به آن‌ها معطوف شود باید احتراز کرد. درست همانطور که در یک سبک نویسندگی روان نیز از تشبیهات یا استعاره‌هایی که توجه جلب‌کن یا عجیب و غریب هستند، باید خودداری کرد.

خلاصه

انتخاب زاویه در کار سینماگر، یک عنصر مهم از سبک‌گاراو را تشکیل می‌دهد. تغییر زاویه با عوض شدن نما، نه تنها به سینماگر امکان استفاده از قاعده عمومی را می‌دهد بلکه به موضوع حالت نمایشی و هیجان انگیزی نیز می‌بخشد. زاویه‌ی چشم انسان همواره از مواضع متنوعی مثل بالا، پائین و کنار به موضوع‌ها می‌نگرد.

زاویه تخت، زاویه‌ای فاقد جذابیت است. سینماگر باید از استفاده از آن بجز

در مواقعی که موضوع از روبرو به دوربین نزدیک می‌شود، خودداری کند. تازه در آن صورت هم این حرکت موضوع است که توجه بیننده را جلب می‌کند.

زاویه، تصور بیننده را از اندازه موضوع و سرعت حرکت آن، در روی پرده قالب ریزی می‌کند. از طرفی زاویه می‌تواند به حالت روانی بیننده در برخورد با موضوع اثر بگذارد.

زاویه زده نباشید. از استفاده‌ی افراطی از زاویه‌های غیر عادی پرهیز کنید. استفاده از این زوایا فقط وقتی جایز است که در روشن کردن و پیشبرد موضوع موثر باشند.

زاویه خوب، زاویه‌ای است که توجه را به موضوع جلب می‌کند نه به خودش.

۸

چرخش دورین

دوربین را بچرخانیم .

حال به موضوع چرخش دوربین می‌رسیم که قبلاً " (در رابطه با کاربرد آن در نمای باز معرف) از آن به عنوان موضوعی حساس یاد کرده بودیم . در اینجا هم با اکراه و تردید به آن می‌پردازیم ، زیرا چرخش دوربین به جواهر افسانه‌ای هند می‌ماند که طلسم آن برای صاحبش هم شادی و هم اندوه را یکجا به همراه می‌آورد . چرخش دوربین هم می‌تواند به غنای فیلم بیفزاید هم اینکه به وسیله فیلمبردار ناآگاه ، رنج و محنت به بار آورد .

بی دلیل چرخاندن دوربین ، پیش پا افتاده‌ترین خطایی است که فیلمبرداران غیر حرفه‌ای دچار آن می‌شوند . این خطا از این تصور کاملاً " اشتباه سرچشمه می‌گیرد که فیلمبردار فکر می‌کند فیلم در نهایت و حقیقتاً " فقط مواقعی حرکت می‌کند که دوربین در حال حرکت باشد . یعنی اگر در صحنه‌ی بازی تنیس ، توپ مرتب از روی تور به این طرف و آن طرف زده شود ، دوربین هم باید با آن این طرف و آن طرف بپرد . این استدلال غلط باعث شده که به اسم چرخش دوربین ، بسیاری خطاها و وحشتناک در فیلم‌ها انجام شود . بینندگان این فیلم‌ها هم با ناراحتی و چشم درد ، جزای این خطاها را پرداخته‌اند . ممکن است شما به عنوان فیلمبردار موقع چرخاندن دوربین ، خیلی هم تفریح کنید اما اگر این کار بیننده‌اتان را بی‌آزارد ، آن گاه شهرت حرفه‌ای شما به تکه‌ای فیلم نور خورده هم نخواهد ارزید . چرخش دوربین مثل هر کاری فقط وقتی بهترین نتایج را دارد که در حداقل نگاه داشته شود . البته چرخش دوربین در ارائه‌ی تنوع و هیجان به کار می‌آید و مواردی هم وجود دارد که

استفاده از آن تقریبا " اجباری است . اما این عبارت "واقعی" خیلی مهم است . باید موارد درست برای چرخاندن دوربین را فرا گرفت . پس اگر لازم می‌دانید که بر وسوسه‌ی مدهوش‌کننده‌ی چرخاندن بیهوده‌ی دوربین در خود فایق آیید صبر داشته باشید تا اصول چگونه و چه موقع کلرا فرا گیرید .

" چه موقع " چرخش دوربین

استفاده درست از چرخش دوربین برای دنبال کردن حرکت است . مثلا " برای دنبال کردن اسب مسابقه یا کوچولو که در پیاده رو سه چرخه سواری می‌کند ، این حرکت دوربین طبیعی است . در غالب مواقع به جای چرخاندن دوربین می‌توان این گونه فصول را با عقب بردن دوربین تا حد یک نمای دور هم ادامه داد . اما در آن صورت - خصوصا " در مورد اسب‌هایی که چهار نعل پیش می‌آیند اثر حاصل روی پرده بسیار ناچیز خواهد بود . پس اگر نمای نزدیکی از موضوع در حال حرکت خواسته باشید فیلمبرداری کنید ، طبیعتا " باید دوربین را بچرخانید . پس دلیل بزرگ چرخاندن دوربین ، باید دنبال کردن حرکت موضوع باشد .

در فیلمبرداری از صحنه‌های بی حرکت - که در آن به درون یا به بیرون قاب حرکتی انجام نمی‌شود - چرخاندن بندرت توجیه پذیر است . البته در موارد خاص استثناهایی هم وجود دارد . مثلا " وقتی موضوع دارای چنان ابعاد وسیعی باشد که فقط چرخش کامل دوربین بتواند حق مطلب را بیان کند - مثل محوطه‌ی بندرگاه یا یک دره‌ی بزرگ - در آن صورت استفاده از چرخش دوربین موجه است . برای نشان دادن رابطه‌ی پیچیده‌ی مراحل مختلف خط تولید در کارخانه‌ی صنعتی هم ، چرخاندن دوربین جایز است . اما در این موارد هم کارگران یا اشیاء متحرک احتمالا " به شما امکان می‌دهند تا با دنبال کردن حرکتی ، چرخش دوربین را انجام دهید - که این همیشه مطلوب‌تر از آنست که دوربین روی اشیاء ساکن چرخش کند .

اگر می‌خواهید با چرخاندن دوربین به ارتفاع عمارتی تاکید کنید ، می‌توانید دوربین را به آرامی از قسمت پائین به بالای آن بچرخانید . در اینجا توجه داشته

باشید که طول مدت زمان چرخش هست که ارتفاع عمارت را مورد تاکید قرار می دهد نه زاویه انتخابی .

وقتی در قایق یا قطار در حال حرکت سوار هستید و دوربین را روی منظره ای می چرخانید ، چرخاندن دوربین تقریباً به صورت خودکار انجام می شود . زیرا خودتان هم در حال حرکت هستید . در صورتیکه بخواهید دوربین را در مسیر حقیقی آن بچرخانید ، باید دوربین را از جلو (یعنی از جلو مسیر حرکت) به عقب بچرخانید تا چرخش دوربین در همان جهتی باشد که منظره در جلوی شما حرکت می کند .

از این موارد خاص به آسانی برمی آید که چرخش دوربین روی صحنه ی ساکن فقط در صورتی توجیه پذیر است که فیلمبردار تداوم خیلی مشخصی در ذهن داشته باشد . پس فقط به این دلیل که نمی خواهید دوربین را آنقدر عقب ببرید که تمامی صحنه را در یک یا چند نمای دور بگنجانید ، نباید هرگز به چرخش دوربین متوسل شوید .

" چگونه " ی چرخش دوربین

هیچ چرخش دوربینی ، هرچند که از نظر تئوری قابل توجیه و گیرا باشد درست از کار در نخواهد آمد مگر بدرستی اجرا شده باشد . زیرا هیچ چیزی بدتر از چرخش بد دوربین نیست . زیرا اگر چرخش دوربین متشنج ، مردد و خام دستانه اجرا شده باشد تمامی جذابیت فیلم را از میان می برد .

عناصر فیزیکی یک چرخش خوب دوربین عبارتند از استواری ، یکنواختی و آرامی . این عناصر را - خصوصاً " وقتی از موضوعات ساکنی فیلمبرداری می کنید که طی آن ها فقدان این خصلت ها شدیداً " چشم گیر می شود - باید بدقت بررسی کرده و به مرحله اجرا در آورید . استفاده صحیح از سه پایه ، حصول این خصلت ها را تضمین می کند . برای همین است که در مورد چرخش هایی که باید با دوربین روی دست انجام شود ، وضعیت درست بدن فیلمبردار بسیار مهم است .

برای انجام چرخش دوربین روی دست ، وضعیت استقرار بدن فیلمبردار مشابه همان وضعیتی است که فیلمبردار برای هر نمای روی دست باید اختیار کند . بدن را

دوربین را به پیشانی یا گونه‌ها
بفشارید تا در تمام لحظات
ثابت نگاه داشته شود.

بازوها را به بدن بچسبانید و
آرنج‌ها را روی کمر قرار دهید.

چرخش بدن را از سروشانه‌ها
به پائین، کفل و قوزک پامنتقل
کنید.

پاهایتان را محکم در جهت
نقطه‌ای که چرخش پایان می-
یابد، قرار دهید.



باید محکم مستقر کنید، پاها را محکم و استوار روی زمین قرار دهید، آن‌ها را از هم باز بگذارید و سنگینی اتان را کمی به جلو بدهید. برای راحت بودن، یکی از پاها را جلوتر از دیگری قرار دهید. ایده آل آنست که نوک پاها در جهتی قرار گیرد که چرخش دوربین در آن جهت پایان می‌یابد. بازوها را به بدن بچسبانید، سعی کنید آرنج‌ها را در طرفین شکم بگذارید و بدین ترتیب به دوربین، تکیه‌گاهی مثلث شکل بدهید. حال دوربین را به پیشانی و گونه‌ها فشار دهید. البته با تمام دوربین‌ها امکان استفاده از دو بازو و دو آرنج به این شکل وجود ندارد، اما به هر حال استفاده از یک آرنج هم بهتر از هیچ است.

در موقع اجرای چرخش، فقط سروشانه را بچرخانید بلکه تمامی بدن تا پائین - کفل و قوزک را هم - بچرخانید. اگر از سه‌پایه برای چرخش استفاده می‌کنید باید دوربین را محکم بچسبید و بدتتان را هم با حرکت دوربین روی محورش بچرخانید.

البته حفظ یکنواختی و آرامی در چرخش دوربین، موقع تعقیب حرکت‌ها امکان پذیر نیست. در مواقعی مثل اسب سوار که اسبش رم می‌کند و دائم بالا و پائین می‌پرد، یا سگی که باتوپ کارهای عجیب و غریبی می‌کند، شما به عنوان فیلمبردار مجبورید بسته به رفتار موضوع متحرک، سرعت چرخش را تغییر دهید و دوربین را تند و کند بچرخانید. البته در چنین مواقعی بیننده ناراحت نمی‌شود، زیرا در این مواقع حواس بیننده به موضوع است و امکان ندارد متوجه چیز دیگری بشود. اما برای لرزان بودن چرخش، هیچ عذر و بهانه‌ای وجود ندارد. خواه در نما، موضوع حرکت بکند یا حرکت نکند، بدون لرزش بودن چرخش دوربین یک "ضرورت" است. اگر نمی‌توانید دوربین را بدون لرزش بچرخانید، اصلاً "بهتر است از چرخش دوربین صرف‌نظر کنید".

چرخش دوربین باید در تمام لحظات "تراز" باشد، یعنی در تمام لحظات نباید از طرفین یا بالا و پائین انحراف داشته باشد. در غیر این صورت بیننده موضوع را روی پرده یک‌وری خواهد دید. با اینکه در مواقعی مثل کنده شدن هواپیما از زمین، ممکن است برای تعقیب هواپیما مجبور شوید سر دوربین را به بالا بچرخانید اما در آن صورت هم این حرکت موضوع است که حرکت دوربین را توجیه می‌کند و بیننده در این گونه مواقع متوجهی حرکت بد دوربین نمی‌شود.

سرعت یکنواخت و یکدست چرخش از نظر روانی نتیجه‌ی حاصل، از بیشترین اهمیت برخوردار است. عدم یکنواختی سرعت چرخش دوربین باعث می‌شود که فیلم، روی پرده به صورت حرکات زاید دوربینی به نظر آید و این کار بی‌درنگ توجه بیننده را از موضوع به نقایص کار فیلمبردار معطوف می‌کند. بنابراین برای حل این مشکل، حتی اگر در حال تعقیب موضوعی متحرک با دوربین هستید - یعنی نمی‌توانید سرعت یکنواخت و ثابتی را در چرخش دوربین حفظ کنید - سعی کنید تند و کند شدن چرخش دوربین را بروانی انجام دهید. مثلاً "اگر موضوع چرخش، حرکت‌های نامرتب سگی بازگوش باشد، چرخش دوربین می‌تواند همانند حرکت‌های سگ تند و کند شود و اگر موضوع موقتاً" می‌ایستد دوربین شما هم می‌تواند موقتاً" بایستد. اما اگر موضوع حرکتی یکنواخت دارد هیچ عذر و بهانه‌ای نمی‌تواند روان نبودن چرخش دوربین شما را توجیه کند. روان بودن هم مثل بدون لرزش بودن در چرخش دوربین یک "ضرورت" تلقی می‌شود. پس دوربین را بنر می بچرخانید.

در موقع فیلمبرداری از صحنه‌ی ساکن، چرخش دوربین هر چند هم بی‌لرزش و یکنواخت و روان انجام شود اگر با آرامی انجام نشود، نتیجه رضایت بخش نخواهد داد. اگر از موضوعی ساکن فیلمبرداری می‌کنید و سرعت چرخش دوربین زیاد باشد، موضوع روی پرده به صورت محو دیده خواهد شد. از میان تمام خطاهای مکانیکی که در چرخش دوربین انجام می‌شود، چرخش زیاده سریع دوربین - که نتیجه‌اش محو شدن صحنه است - خطایی است که بیشتر از همه تکرار می‌شود. اما چرخش آرام دوربین، موردی است که عملاً "بندرت دیده شده است. پس به چشمتان در مورد سرعت چرخش دوربین اعتماد نکنید. هر چند هم سرعت چرخش را آرام فرض کنید، روی پرده تقریباً" همیشه سرعت آن بیشتر نمایان می‌شود. پس وقتی می‌خواهید چرخش دوربین را در آرام‌ترین سرعتی که فکر می‌کنید مطلوب است انجام دهید، کمی تأمل کنید و از آن هم آرام‌تر دوربین را بچرخانید.

به علاوه، فاصله میان دوربین و موضوع به طور خیلی مشخص و قطعی بر سرعت نهایی چرخش تاثیر می‌گذارد. از اینرو از چرخش دوربین روی موضوعات متحرکی که فاصله‌ی کمی با شما دارند خودداری کنید. زیرا در این مواقع برای جلوگیری از آنکه تصاویر با سرعتی صاعقه‌آسا از روی پرده رد شوند، دقیق‌ترین کار

دوربینی لازم است .

به همین دلیل بهتر است به استثنای مواقعی که موضوعی متحرک را تعقیب می‌کنید ، از عدسی تله فتو برای این کار استفاده نکنید ، زیرا حتی آرام‌ترین چرخش‌ها نیز در این مواقع ، صحنه را به صورت دورانی محو‌گونه روی پرده‌نمایان می‌کند .

ویژگی‌های فیزیکی چرخش خوب دوربین را بسادگی نمی‌توان در عرض یک لحظه فرا گرفت . برای این‌کار تجربه لازم است . یک عادت مفید اینست که چرخش دوربین را از قبل تمرین کنید . یعنی بدون فشار دادن دکمه‌ی دوربین فیلمبرداری ، دوربین را در فضا بچرخانید . پیش‌خودتان محاسبه کنید که چرخش دوربین کجا پایان می‌یابد و حرکت قبلی دوربین را برطبق آن تنظیم کنید .

سایر عوامل

برای بهتر کردن چرخش دوربین ، عوامل دیگری هم وجود دارند . چشم انسان معمولاً " صحنه را از چپ به راست یا از پائین به بالا نگاه می‌کند . البته پاره‌ای حرکات تعقیبی مثل بازیگوشی بچه در زمین بازی ، فیلمبردار را مجبور می‌کند که در طی چرخش دوربین دائماً تغییر مسیر بدهد . اما وقتی بیننده مجذوب حرکت شده باشد ، این گونه تغییرات ناگهانی در چرخش ، حواس او را پرت نمی‌کند . از به این طرف و آن طرف چرخاندن دوربین – به مثابه یک قلم مو – روی صحنه‌های ساکن خودداری کنید .

موقعی که حرکت موضوعی را با چرخش دوربین دنبال می‌کنید ، بهتر آنست که موضوع را ابتدا در نمای ثابت و کوتاهی نشان دهید و سپس بی‌درنگ چرخش را همراه با حرکت موضوع آغاز کنید . بنابراین اگر دختر کوچولویی را که دنبال توپش می‌دود نشان می‌دهید ، سعی کنید موضوع را ابتدا در نمای ثابت و بدون چرخش – در حالیکه دختر کوچولو حرکت خود را آغاز می‌کند – نشان دهید و سپس همراه با او تا جایی که توپش را دوباره به دست می‌آورد ، دوربین را بچرخانید و با متوقف کردن دوربین روی دخترک در یک نمای ثابت ، چرخش را تمام کنید . این توقف‌های بدون چرخش " قبل و بعد " به بیننده امکان می‌دهد تا قبل از شروع چرخش ،

بروشنی بفهمد چه روی خواهد داد و در انتهای چرخش هم خود را با موقعیت جدید صحنه توجیه کند.

توجه داشته باشید که از نمای ثابت ناگهان به میان‌نمای چرخشی برش کردن یا از میان یک نمای چرخشی - که حرکت را تعقیب می‌کند - به یک‌نمای ثابت برش کردن، از نظر بیننده ناهنجار است. اما از این دو خطا، خطای اولی بدتر است و توجیه ناپذیرتر. بسیاری اوقات شروع کردن چرخش تعقیبی با یک نمای ثابت غیر ممکن است. این امر خصوصا "در مواقعی که موضوع غیر قابل کنترل است - مثل مسابقه اسب دوانی که در آن موضوعات در تمام مدت دارای سرعت‌های بالایی هستند - بیشتر صدق می‌کند. از طرفی در این گونه موارد پیدا کردن عذری برای ثابت نگاه داشتن دوربین در انتهای چرخش هم بسیار دشوار است. در چنین وضعیت‌هایی یا موضوع متوقف می‌شود و یا شما چرخش دوربین را متوقف می‌کنید و می‌گذارید موضوع از قاب تصویر خارج شود، درحالی‌که دوربین بدون حرکت است. از نظر بیننده بی‌نهایت ناهنجار است که نمای چیزی که در حال حرکت است در وسط قطع شود. پس برای موضوع، راه خروج روشن و واضحی انتخاب کنید تا به طور منطقی از صحنه‌اتان خارج شود.

حتی اگر مانعی - مثل یک تماشاگر بازی فوتبال که موقع چرخش دوربین بالا و پائین می‌پرد - موقتا "مانع دید دوربین شود، باید سعی کنید تا به چرخش دوربین در جهت حرکت موضوع ادامه دهید. یعنی در این مواقع باید بدون توجه به مانع موقتی به چرخش دوربین ادامه دهید و موضوع را دنبال کنید، تا بعد از آنکه مانع موقتی از دید خارج شد، بار دیگر موضوع اصلی پیدا شود. آن وقت به فیلمبرداری نما همچنان ادامه دهید. در صورتیکه بخواهید فیلمبرداری این نما را خاتمه دهید، بهتر است ابتدا دوربین را ثابت نگاه دارید و بگذارید موضوع بروشنی از قاب تصویر خارج شود. این موضوع بقدری مهم است که دوباره آن را تکرار می‌کنیم. چرخش تعقیبی را به نمای ثابت برش نکنید. در این موارد بگذارید اول موضوع از قاب دوربین خارج شود. مطمئنا "بسیاری فصول خبری خوب از مسابقه‌های اسب دوانی دیده‌اید که در آن‌ها فیلمبردار (که در پشت خط آخر مسابقه مستقر شده) حرکت اسب‌ها را در ابتدای مسیر فیلمبرداری کرده و سپس

دوربین را با اسب‌ها چرخانده تا اسب‌ها مستقیماً " در مقابل او قرار گیرند ، بعد دوربین را ثابت نگاه داشته تا اسب‌ها خط آخر مسابقه را قطع کنند و در آخر بعد از آنکه اسب‌ها از قاب دوربین او خارج شده‌اند دوربین را خاموش کرده است .

وقتی به تدوین فیلم هایتان می‌پردازید خواهید دید که خیلی ممنون خودتان می‌شوید که موضوع را به‌طور کامل با چرخش دوربین تعقیب کرده‌اید و گذاشته‌اید موضوع بروشنی از قاب دوربین خارج شود .

چرخش دوربین را برنامه ریزی کنید .

وقتی حرکت موضوع در چرخش به سوی دوربین شما باشد ، موضوع طبیعتاً " درشت‌تر خواهد شد و در نتیجه بیننده توجه بیشتری به آن معطوف خواهد کرد . اما وقتی حرکت موضوع در چرخش از شما دور شود - موضوعات کوچکتر و کوچکتر خواهند شد و توجه بینندگان - به‌طورنسبی - ناگزیر نسبت به آن‌ها کم کم افت خواهد کرد . از اینرو سعی کنید چرخش‌های خود را از قبل به‌ترتیبی برنامه ریزی کنید که وقتی موضوع تمامی پرده را پرمی‌کند ، چرخش به‌اوج برسد - برعکس تا آنجا که امکان دارد هیچ گاه یک چرخش دوربین را بازایه‌ی عمود بر موضوع شروع نکنید . همیشه زاویه‌ی تنگ تر و تندتری برای شروع چرخش انتخاب کنید .

چرخش دوربین باید دارای کیفیتی فزاینده باشد . یعنی با پیشرفت آن ، توجه بیننده باید به آن بالا رود و پایان آن با نقطه اوج حرکت و هیجان مقارن باشد . در غیر این صورت از توجه بیننده به حرکت موضوع کاسته خواهد شد . اگر چرخش سریع دوربین با اسب‌ها که در قسمت نهایی به خط آخر مسابقه نزدیک می‌شوند شروع شود و وقتی اسب‌ها خط آخر مسابقه را قطع می‌کنند به‌اوج خود برسد ، خیلی هیجان انگیزتر از کار درخواهد آمد . اما اگر چرخش دوربین با خط آخر مسابقه شروع شود و اسب‌ها را نشان دهد که بعد از پایان مسابقه آرام آرام می‌ایستند چنان هیجانی ایجاد خواهد شد .

تخلّف نابخشودنی در مورد چرخش دوربین ، استفاده از آن در موقع انتقال توجه از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر با نشان دادن مقدار زیادی فضای خالی بین دو نقطه است . این خطا غالباً " در چرخش دوربین روی صحنه‌های وسیع اتفاق می‌-

افتد . این استدلال که چشم انسان موقع نگاه کردن از چیزی به چیز دیگر چنین عملی را انجام می‌دهد خطاست . نگذارید این استدلال شما را گمراه کند . چشم در این مواقع در حقیقت نمی‌چرد ، بلکه از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر می‌جهد و در این میان هرآنچه را که جالب نیست نادیده می‌گیرد . چشم در حال حرکت ، چیزی را که نمی‌خواهد ببیند نمی‌بیند . برای امتحان هم شده در یک اطاق ناآشنا نگاهتان را از یک گوشه‌ی اطاق به گوشه‌ی دیگر اطاق منتقل کنید و سعی کنید به یاد آورید در میان این دو گوشه چه چیزها را دیده‌اید .

بار دیگر هشدار

نکات خوبی را مورد بحث قرار دادیم و سودمندی خاص چرخش دوربین را بررسی کردیم . در اینجا باز هم این سودمندی را با اکراه مورد تاکید قرار می‌دهیم ، چراکه این فصل بر شما روشن کرده است که یک چرخش دوربین که با فکر و اجرای خوب همراه باشد ، کار ساده‌ای نیست . باز هم تکرار می‌کنیم : «چرخاندن دوربین بهتر از بدچرخاندن آن است . یادتان باشد که تا آنجا که حرکت موضوع را بتوان به طریق دیگر نشان داد از حرکت دوربین نباید استفاده کرد» هیچ فیلمی از نداشتن چرخش دوربین لطمه نخورده است . البته مواردی هم وجود دارد که ناگزیر به چرخش دوربین هستیم و نمی‌توان حرکت را به گونه‌ای دیگر نشان داد . به بیننده رحم کنید . با احتیاط و آرام دوربین را بچرخانید . از چرخش دوربین همواره کم استفاده کنید ، هرچند که خوب آن را انجام دهید .

خلاصه .

چرخش دوربین در کار فیلمبرداری " موضوع حساسی " است . استفاده غیر صحیح وی بی‌مورد از چرخش دوربین یکی از پیش پا افتاده‌ترین خطاهای فیلمبرداران است و مایه‌ی رنج فراوان چشم بینندگان . چرخش دوربین دارای کاربردهای خاصی نیز هست ، اما فیلمبردار باید خیلی دقیق یاد بگیرد که " چه موقع " و " چگونه " چرخش دوربین را به کار گیرد .

"چه موقع" چرخش دوربین شامل دنبال کردن حرکت موضوع یا فیلمبرداری از پاره‌ای صحنه‌های ساکن می‌شود که در آن‌ها چرخش دوربین، اندازه یا رابطه‌ی اجزاء صحنه را با هم روشن تر می‌کند.

"چگونه" چرخش دوربین شامل بی‌لرزش بودن دوربین، نگاه داشتن دوربین به حالت تراز، نرم چرخاندن دوربین، یگدستی و یکنواختی سرعت چرخش و آرام بودن حرکت چرخش می‌شود. چرخش دوربین معمولاً "از چپ به راست و از پائین به بالا" انجام می‌شود.

همیشه قبل از شروع شدن و بعد از پایان یافتن چرخش، دوربین را لحظه‌ای ساکن نگاه دارید. اگر قرار نیست حرکت را به‌طور کامل تعقیب کنید، بگذارید موضوع به گونه‌ی روشنی قبل از پایان یافتن نما از قاب دوربین خارج شود. هیچگاه از چرخش تعقیبی به نمای ثابت برش نگیرید.

پایان چرخش دوربین، اوج حرکت موضوع است. از اینرو پایان چرخش دوربین باید اوج توجه بیننده را به خود اختصاص دهد. اگر امکان دارد چرخش دوربین را از مرحله‌ای که موضوع می‌خواهد به اوج حرکت خود برسد شروع کنید. ابتدای چرخش را با زاویه‌ای تند شروع کنید و تا جایی که تمام قاب دوربین پر شود موضوع را تعقیب کنید.

از این طرف و آن طرف بردن دوربین روی صحنه‌ی ساکن خودداری کنید. از چرخش دوربین فقط به دلیل احتراز از عقب بردن دوربین - به منظور نشان دادن موضوع در نمای دور - استفاده نکنید.

چرخش دوربین در یک فیلم ضرورت نیست، و چرخش بد دوربین خیلی بدتر از نبود آن در فیلم است.

از چرخش، غیر از مواردی که موضوعی را در حال حرکت فیلمبرداری می‌کنید، اصولاً "احتراز کنید".

۹

نمای دوربین متحرك

(moving shot)

حرکت به جلو و عقب (dolly in and out)

تا به حال به اهمیت ثابت و بی حرکت نگاه داشتن دوربین تاکید کردیم، اما در یک فیلم با استفاده از نمای دوربین متحرک به گونه‌ی موثرتری می‌توان داستان سینمایی را بیان کرد. در این گونه‌نما، دوربین در حال حرکت فیلمبرداری می‌کند.

همانطور که در فصل ساده‌ی آقای پولدار در بخش اول تذکر دادیم، یک‌روش موجود برای رفتن از نمای دور به نمای نزدیک در فیلم، استفاده از سکوی متحرک دوربین یا "گردونه" (dolly) است. حرکت به جلو و به عقب دوربین (به طرف موضوع یا دور از آن) بدون شکستن فصل به، ن-م، ن-ن از آن یک واحد کامل و ناگسیخته‌ی تصویری ارائه می‌دهد. اگر حرکت دوربین در طول نما بروانی انجام شود می‌تواند در حالیکه به نمای نزدیک شئی می‌رسد، توجه بینندگان را نسبت به موضوع بیشتر و بیشتر جلب کند. مثلاً "اگر با نمای متوسط مادری که کیک جشن تولد بچه را در دست دارد، شروع کرده و آرام آرام دوربین را به ن-ن کیک نزدیک کنید، بزرگ شدن تدریجی کیک روی پرده - تا جاییکه تمام پرده را پر کند - بتدریج توجه بیننده را بیشتر و بیشتر به خود جلب می‌کند.

یا فرض کنید می‌خواهید از مادری که بچه‌اش را می‌بوسد، یک نمای نزدیک طولانی فیلمبرداری کنید. در نمای حاصل کله‌های دو نفر تمام قاب دوربین را پر خواهد کرد. برای آنکه این نمای طولانی، یکنواخت و کسل‌کننده نشود باید در طول فیلمبرداری، دوربین را کمی حرکت دهید. موقعی که چشم بیننده این قدر به

موضوع نزدیک باشد، برش از ن - ن به ن - خ - ن کمی ناهنجار خواهد بود. بر عکس روش روان تر برای تغییر اندازه‌ی تصویر که به موضوع حالت دلنش‌تری می‌دهد استفاده از حرکت آرام دوربین به جلو است.

نمای تعقیبی (trucking. or. follow. shot)

نوع دیگر نمای دوربین متحرک، نمای تعقیبی است. در نمای تعقیبی، دوربین در کنار موضوع حرکت می‌کند و معمولاً "در حین حرکت موضوع، تصویری یکسان از موضوع را حفظ می‌کند. نمونه‌ی آن نمای نزدیک و طولی از بچه‌ای در کالسکه است که در حالیکه مادرش او را در خیابان گردش می‌دهد مجذوب شگفتی‌های اطرافش شده است. در این گونه نما تصویر همواره در یک اندازه حفظ می‌شود. نمونه‌ی دیگر نمای تعقیبی، تعقیب یک اتومبیل پر شتاب با دوربینی در اتومبیل دیگر است که با همان سرعت در کنار آن حرکت می‌کند.

ابتکار داشته باشید.

شرکت‌های فیلمسازی و تلویزیونی، نماهای دوربین متحرک خود را با وسایلی که اختصاصاً "برای این کار ساخته شده فیلمبرداری می‌کنند. غالب اوقات این وسایل آنقدر مفصل و پیچیده است که استفاده از آن‌ها نه تنها در استودیو بلکه در صحنه‌های غیر استودیویی مستلزم سوار کردن آن روی تریلرهای آهنی است. البته برای فیلمبرداری نمای دوربین متحرک ضرورتاً "استفاده از وسایل پیچیده ضروری نیست. هر فیلمبرداری می‌تواند خودش برای فیلمبرداری این نوع نماها، گردونه‌ای مطلوب ابتکار کند. برای این کار چهار چرخه‌ی کوچولوی خانه را به کار گیرید، یا از همسایه‌تان بخواهید تا اتومبیلش را براند و شما از پنجره‌ی اتومبیل او فیلمبرداری کنید. هر نوع وسیله‌ی نقلیه‌ای می‌تواند به عنوان سکوی متحرک دوربین عمل کند. حتی بدن فیلمبردار هم می‌تواند به عنوان وسیله نقلیه برای فیلمبرداری مورد استفاده قرار گیرد. اغلب فیلمبرداران خبری برای تعقیب حرکت موضوع با استفاده از حرکت دوربین، به راه رفتن در حین فیلمبرداری اکتفا می‌کنند.

البته در این مواقع رمز موفقیت در کار ، عبارتست از ارائه یک نمای نرم و بی‌لرزش در حین راه رفتن . بدیهی است که در چنین شرایطی استفاده از سه پایه امکان‌پذیر نیست . پس به کار بستن روش صحیح فیلمبرداری نمای روی دست – که در فصل چرخش دوربین توضیح داده شد – برای این کار خیلی مهم است . می‌توانید با کمی تمرین این کار را به صورت یک عادت در آورید و در صورتیکه موضوع امکان دهد ، حرکت دوربین را از قبل تمرین کنید .

یک بار دیگر هشدار می‌دهیم ، فقط وقتی نمای دوربین متحرک ، مؤثر و گیرا از کار درخواهد آمد که بیننده از روش به کار رفته برای تهیه آن آگاه نشود . به این دلیل است که حرفه‌ای‌ها تمام زحمات و مخارج را متحمل می‌شوند تا در فیلم‌هایشان سماهای دوربین متحرک ، به شیوه‌ای ظاهراً "بی‌دغدغه و در عین حال توجه برنیانگیز" ارائه شود .

لحظه‌ای که تکنیکی ضعیف – مثل لرزش دوربین ، حرکات متشنج یا سایر نقایص – حواس بیننده را از داستان منحرف کند ، نمای دوربین متحرک در ردیف چرخش‌های بد دوربینی قرار می‌گیرد که باید از آن به عنوان چیزی که نبودنش در فیلم بهتر از بودنش است – صرف‌نظر کرد .

عدسی همه‌کاره زوم

عدسی زوم به دلیل امتیازات عملی‌اش ، همان اثر تصویری حرکت به جلو یا عقب را در فیلم ایجاد می‌کند . حتی گاه در بسیاری نماها دارای تاثیر بیشتری هم است . زیرا گردونه را به دلیل اجتناب از لرزش باید با آرامی حرکت داد درحالی‌که آهنگ حرکت زوم را می‌توان به دلخواه کنترل کرد . حرکت سریع زوم به جلو – ار ن – د به ن – ن – که گاه نمای " انفجاری " نامیده می‌شود – می‌تواند اثر نمایشی خاصی در فیلم ایجاد کند .

امتیاز بی‌همتای عدسی زوم این است که با آن می‌توان دفعتاً " مانع فضایی و مکانی را پشت سر گذاشت . فرض کنید از روی سکو ، مسابقه فوتبال را فیلمبرداری می‌کنید . در چنین مواقعی با استفاده از عدسی زوم بدون حرکت دادن دوربین ، از نمای زاویه باز – که در آن هر دو تیم فوتبال دیده می‌شوند – می‌توان به نمای

نزدیک فوتبالیست که توپ را به جلو می برد - رفت ، در حالیکه در تمام طول این زمان موضوع در وسط قاب کاملاً واضح دیده می شود .

در فواصل نزدیک هم عدسی زوم می تواند به همین اندازه سودمند و مفید باشد . در حقیقت فیلمبردار مبتکر با یک عدسی زاویه باز - ترجیحاً "یک عدسی فوق العاده زاویه باز مثل ۱۰ میلیمتری برای دوربین ۱۶ میلیمتری - می تواند اثر عدسی زوم را در فیلمش تقلید کند .

فرض کنید فصلی را فیلمبرداری می کنید که پدرتان را در حال امضاء کردن سند مهمی نشان می دهد ، مثل امضاء کردن یک چک بانکی در وجه شما . وقتی پدر شروع به امضاء کردن چک می کند . از او یک نما از روی - شانه فیلمبرداری کنید و سپس دوربین را جلو ببرید و ن - ن از چکی که امضاء می کند ، فیلمبرداری کنید . در این حالت باید پاهایتان را در حالت استواری استقرار دهید . چرا که پاها نباید در طول فیلمبرداری حرکت کنند . قبل از شروع فیلمبرداری ، تا آنجا که براحتی برایتان امکان پذیر است به عقب خم شوید و پدر را در سمت چپ کادر دوربین و پس زمینه را در قسمت راست قرار دهید . وقتی فیلمبرداری شروع شد و پدر شروع به امضاء کرد ، در حال فیلمبرداری ، قسمت فوقانی بدن را جلو بیاورید تا جاییکه چک تمام قاب را پر کند .

در این موقعیت ، دوربین حدود یک متر در فضا جابه جا می شود - شاید این فاصله از نمای باز به ن - خ - ن بیشتر از یک متر و نیم نباشد - اما یادتان باشد که عدسی دارای زاویه ی خیلی باز ، تغییری زوم گونه در اندازه ی تصویر ایجاد خواهد کرد .

وقتی در اجرای این نماهای زوم گونه ی ابتکاری مسلط شدید ، خواهید فهمید که این گونه نماها دارای چه کاربردهای متنوعی است . از این روش برای فیلمبرداری از حالات چهره ها و واکنش های طبیعی اشخاص استفاده کنید . مثلاً " از نمای نیمه نزدیک چهره ی مادر به نمای نزدیکی از او که به دست و دلبازی پدر خیره شده ، نزدیک شوید .

یک هشدار نوری - برای به دست آوردن عمق میدان مناسب جهت فیلمبرداری اینگونه نماها ، حتماً " باید دیافراگم عدسی را تا حد ممکن ببندید ، این کار عملی

نیست مگر اینکه منبع نوری از شدت کافی برخوردار باشد. پس اول اطمینان کنید که منبع نوری شما از شدت نوری کافی برخوردار است.

از آنجا که استفاده از عدسی زوم، گیرا و درعین حال ساده است - صرفنظر از اینکه از خود عدسی زوم استفاده شود یا تقلید آن - فیلمبرداران معمولاً "میل فراوانی به استفاده افراط آمیز از آن دارند، اما توجه داشته باشید که استفاده افراطی از نمای زوم، این نمای تماشایی را برای بیننده، یکنواخت و کسل کننده و گاه حواس - پرت - کن خواهد کرد.

مسئله دیگر اینست که وقتی مقدار زیادی از حرکت موضوع را با زوم نشان می دهید، کار را برای پیوندگر دشوار می کنید. پس سعی کنید نمای زوم را در وسط قطع نکنید! اگر در حین نمای زوم، صدا را هم سر صحنه ضبط می کنید - گفتگو یا گفتار - این کار به مراتب مخاطره آمیزتر خواهد شد. هرچه باشد فراموش نکنید که خودتان ممکن است مسئول پیوند فیلم باشید!

پس از عدسی زوم کم و با احتیاط استفاده کنید.

خلاصه

بانمای دوربین متحرک - که دوربین طی فیلمبرداری آن به حرکت در می آید - داستان سینمایی را می توان غالباً "به گونه ای موثر تری بیان کرد.

نوع آشنای نمای دوربین متحرک، نمای تعقیبی است که طی آن دوربین در کنار موضوع و معمولاً "با حفظ تصویر در یک اندازه ثابت با آن حرکت می کند.

با استفاده از هر وسیله نقلیه ای موجود، می توان یک سکوی متحرک دوربین برای فیلمبرداری این گونه نماها، ابتکار کرد. در این مواقع بدن فیلمبردار هم می تواند به کمک بیاید.

عدسی زوم بدون حرکت دادن دوربین، همان اثر حرکت به جلو یا عقب را در فیلم ایجاد می کند. سعی کنید بر وسوسه ای استفاده ی زیاده از حد آن غالب شوید، تا در مرحله ی تدوین دچار مشکل نشوید.

۱۰

نداوم جهت

جهت ثابت حرکت روی پرده

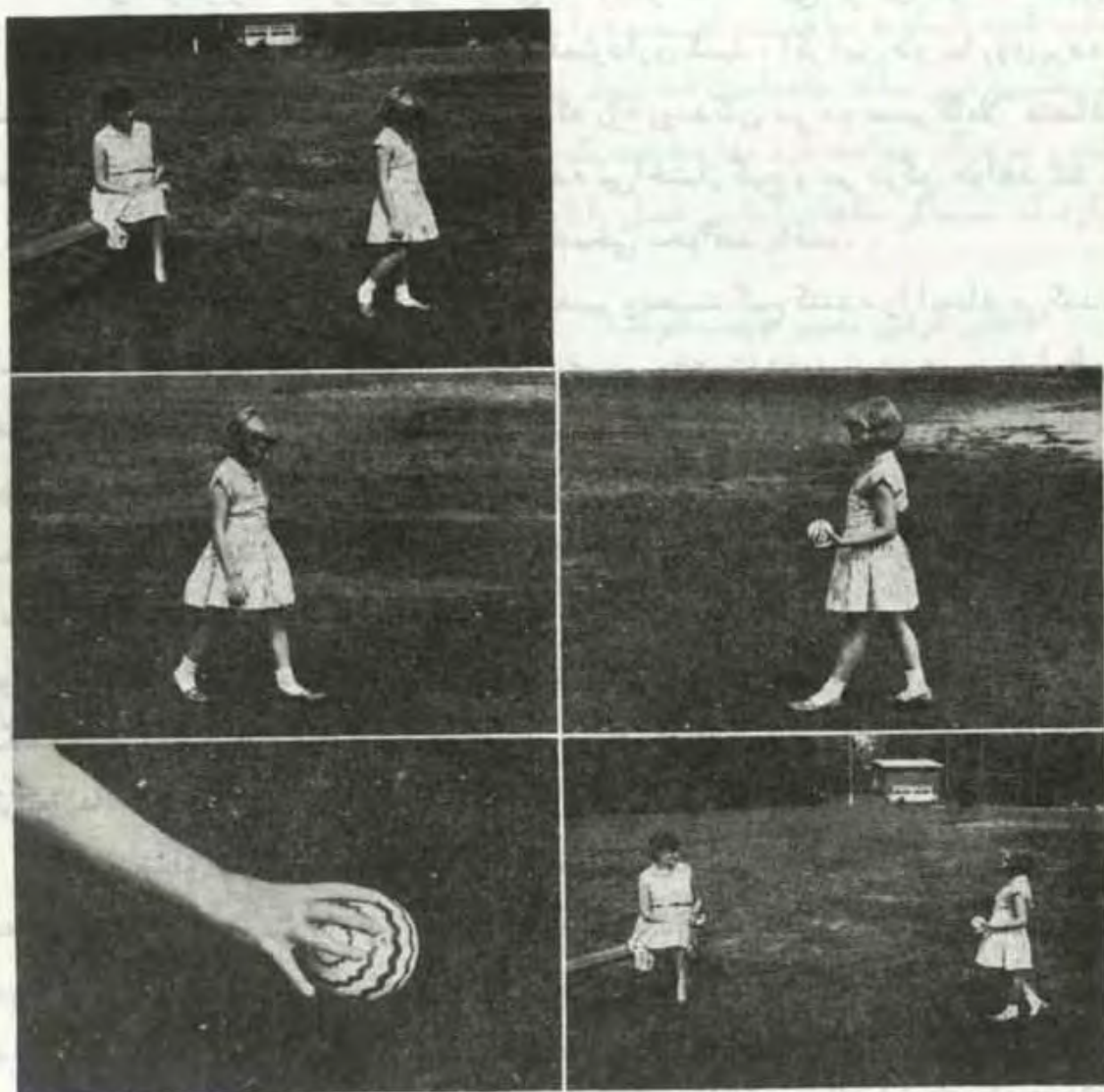
پرده سینما دارای قدرت نسامحدود در ایجاد توهّمات مختلف است. اما به یاد داشته باشید که از نظر کلامی "ایهام" چندان هم با "ابهام" فاصله ندارد و سینماگر ناآگاه غالبا "علیرغم تمام نیت‌ها و مقاصد خیرش، با دوربینش کارهای عجیب و غریبی بر سر تماشاگر در می‌آورد.

قبلا "گفتیم و باز هم می‌گوییم که سینماگر باید به بیننده امکان دهد که حرکت موضوع را روی پرده چنان ببیند که خود سینماگر آن را در زندگی واقعی می‌بیند. سینماگر باید دائما "این موضوع را در نظر داشته باشد که آنچه وی مستقیما" از طریق چشم‌هایش به آزادی می‌بیند، فقط به صورت دست دوم و از طریق پرده ای که دارای ابعاد غیر قابل تغییر است به بیننده منتقل می‌شود. مهم تر آن که او می‌تواند آزادانه موضوع را انتخاب کند درحالی‌که پرده سینما داستان را به بیننده تحمیل می‌کند.

خطر توهّم زایی پرده سینما درهمین جاست. مثلا "چیزهای ساده و کوچکی که چشم درواقعیت روزمره از آنها تصور خطائی ندارد می‌تواند بسادگی روی پرده، بیننده را گیج و سردرگم کند.

حال به موضوع حرکت میپردازیم. دریکی از خیابانهای شهر رژه‌ای انجام میشود. رژه‌روندگان از چپ به راست از جلوی شما می‌گذرند. حال به آن طرف خیابان بروید و رژه را از آنجا نگاه کنید. این بار رژه‌روندگان از راست به چپ از جلوی شما خواهند گذشت. این تغییر از نظر شما کاملا "قابل درک است، آن چنان قابل درک

تغییر جهت حرکت روی پرده
(حرکت موضوع توجیه کننده تغییر جهت حرکت است)



بالا به پائین

نمای معرف
نمای متوسط
نمای نزدیک

نمای متوسط
نمای باز معرف

که آگاهانه حتی یک بار هم زحمت اندیشیدن درباره آن را به خود نداده‌اید. زیرا مغزتان به‌طور خودکار، تغییر وضعیتتان را به زاویه‌ی متضاد – توجیه می‌کند و با اینکه رژه از جهت متضاد دیده می‌شود، شما کاملاً "آگاه هستید که رژه همچنان در مسیر قبلی جریان دارد.

حال اگر قرار باشد از این رژه فیلمی بسازید و ابتدا نمایی از این طرف خیابان و بعد نمایی از آن طرف خیابان از رژه فیلمبرداری کنید، اگر این دو نما روی پرده پشت سرهم دیده شوند به نظر خواهد آمد که رژه روندگان در دو مسیر کاملاً متضاد خیابان حرکت می‌کنند. بدین ترتیب بیننده بی‌اختیار گیج و سر درگم خواهد شد. زیرا برای تغییری که روی پرده می‌بیند توضیحی نخواهد یافت.

اولین راه حل برای مشکلی که این تغییر وضعیت گیج کننده را ایجاد می‌کند، اساساً این است که سعی کنید از بروز تغییر وضعیت دوربین در چنین شرایطی خودداری کنید و بدین ترتیب یک جهت حرکت ثابت از رژه روی پرده ارائه کنید. یعنی اگر فصلی را به رژه روندگان اختصاص می‌دهید، سعی کنید حرکت در تمام نماها در یک جهت باشد. توضیح اینکه اگر در اولین نما، حرکت از راست به چپ است، در تمام نماهای بعدی حرکت را از راست به چپ نگاه دارید. یا اگر در نمای اولیه حرکت از چپ به راست است در تمام نماهای بعدی حرکت را از چپ به راست نگاه دارید. بدین ترتیب از تغییر جهت حرکت در بین عوض شدن نما خودداری کرده‌اید.

این منطق در مورد موضوعات آشنای فیلمهای خانوادگی هم قابل کار بست است. به عنوان مثال فیلمی را در نظر بگیرید که در آن مادر و خواهر کوچولوتان را در پارک در حال توپ بازی نشان می‌دهد. در این فیلم می‌خواهید نشان دهید که خواهر کوچولو دنبال توپش می‌رود، آن را برمی‌دارد و به طرف مادر برمی‌گردد. بدیهی است که در این فصل تغییر جهت حرکت رخ می‌دهد. منتهی از آنجا که شما با دوربین تمام لحظات حرکت را فیلمبرداری کنید، مشکلی نخواهید داشت. اول یک ن – د فیلمبرداری می‌کنید که این دو نفر (مادر و خواهر کوچولو) و شروع حرکت خواهر کوچولو را نشان می‌دهد. سپس برای گرفتن ن – م دخترک به دنبال توپ، دوربین را جلوتر می‌برید و در نهایت درون برشی از ن – ن دست دختر که توپ را برمی‌دارد.

سپس به وضعیت ن - م رجعت می‌کنید که طی آن دختر کوچولو توپ در دست بر می‌گردد و فصل با ن - د از او که به سوی مادر در جهت مقابل می‌رود تمام می‌شود. در این فصل ، درون برش ن - ن و ن - م - که به دنبال هم می‌آیند - تغییر مسیر حرکت را بخوبی به بیننده نشان می‌دهد و نماهای کلیدی فصل محسوب می‌شوند . دقت کنید اینگونه نماهاست که بیننده را نسبت به تغییر مسیر حرکت توجیه می‌کند. گرچه تهیه این نماها ساده‌است اما نبود چنین نماهایی ، بیننده را در مشاهده فصل، گیج و سردرگم خواهد کرد . درحقیقت یک تداوم جهت خوب غالباً " به این بستگی دارد که سینماگر نماهای اساسی فصل را نادیده نگیرد .

مخفی کردن تغییر جهت حرکت

اما به هر حال در فصل‌هایی که در آنها حرکت در یک جهت جریان دارد شما برای فیلمبرداری درست از داستان ناچارید از نماهایی استفاده کنید که در آنها جهت حرکت تغییر می‌کند - در این مواقع طبیعی است که مشکلاتی خواهید داشت. مثلاً" در مثال رژه امکان دارد پس زمینه‌های رنگارنگ دو طرف خیابان شما را وا دارد که از هر دو طرف خیابان ، رژه را فیلمبرداری کنید که نتیجه اش تغییر جهت حرکت رژه روندگان روی پرده است . یا در فیلمی درباره سفر با قایق روی رودخانه امکان دارد عزیمت قایق را از یک طرف رودخانه و ورود آن را در انتهای مسیر از طرف دیگر رودخانه فیلمبرداری کنید . یا اینکه میل داشته باشید از مناظر یا عمارت های جالب دو طرف رودخانه یا قایق‌هایی که از طرفین رد می‌شوند فیلمبرداری کنید . بدیهی است که برش متناوب از تصاویر یک طرف رودخانه به تصاویر طرف دیگر ناگزیر باعث خواهد شد که جهت حرکت روی پرده بدفعات تغییر کند . در این قبیل موارد بیننده غالباً " دچار سردرگمی خواهد شد .

سردرگمی حاصل محتمل است اما گریز ناپذیر نیست . اثر توهم‌زایی پرده که سرچشمه‌ی تمام این مشکلات است ، اکنون به کمک شما می‌آید . در اینجا از توهم - زایی پرده برای احتراز از سردرگمی بیننده می‌توان در روش‌های مختلف استفاده کرد. اما روشی وجود دارد که از هر لحاظ بهترین راه حل است . چرا که موثرترین ، راحت ترین و رایج ترین روشی است که در همه جا مورد استفاده قرار می‌گیرد .

تکنیک انحراف توجه

با استفاده از درون‌برش و برون‌برش‌های همه‌کاره، می‌توان توجه بیننده را از این موضوع منحرف کرد. در تکنیک انحراف توجه از اصل بدیهی تداوم استفاده می‌شود که می‌گوید:

بیننده همیشه مشتاق دیدن لحظات بعدی فیلم است و بندرت می‌تواند بیش از یک نمای قبل را به‌خاطر آورد.

در تکنیک انحراف توجه، صحنه‌هایی از فصل که دارای جهت حرکت متناقضی هستند با اضافه کردن نمایانماهای واسطه در میان آنها از هم جدا می‌شوند. در نماهای واسطه‌ای جهت حرکت موضوع مشخص نیست، به عبارت دیگر در اینگونه نماها، جهت حرکت موضوع حالت خنثی دارد و در سمت‌های مشخص راست و چپ حرکت نمی‌کند (همیشه بهتر است بجای یک، چند نمای واسطه‌ای فیلمبرداری کرد)

اگر برای این کار از درون‌برش استفاده شود می‌توان از نمای روبرو یا نمای پشت یا از هر دو نوع استفاده کرد. بازهم مورد رژه را مثال می‌آوریم. ابتدا حرکت رژه‌روندگان را از چپ به راست فیلمبرداری می‌کنید. سپس متوجه می‌شوید در طرفی از خیابان قرار دارید که سکوی سان‌گیرندگان قرار دارد. از آنجا که صحنه‌ی اوج فصل موقعی است که رژه‌روندگان از جلوی این مهمترین عنصر پس‌زمینه می‌گذرند، پس برای فیلمبرداری از آن به طرف دیگر خیابان می‌روید. اما در نماهایی که از آن طرف خیابان فیلمبرداری شده باشد، جهت حرکت رژه‌روندگان، راست به چپ خواهد شد. پس قبل از تغییر موضع، درون‌برشی فیلمبرداری کنید که در آن جهت حرکت رژه‌روندگان دارای حالت خنثی است.

برای این کار به میان دو گروه از رژه‌روندگان که از طرفین شما می‌گذرند بروید و آنها را یا از پشت که از دوربین دور می‌شوند یا از جلو که به دوربین نزدیک می‌شوند فیلمبرداری کنید. در این نماها، جهت حرکت رژه‌روندگان در طول پرده (یعنی راست به چپ یا چپ به راست) نیست.

در این نماها بیننده جهت حرکت را تشخیص نمی‌دهد. اکنون می‌توانید نمای اوج فصل را بدون گمراه کردن بیننده از طرف مقابل خیابان فیلمبرداری کنید. در

نمای اوج، حرکت از راست به چپ پرده جریان خواهد داشت.
از برون برش هم به همین ترتیب میتوان برای انحراف توجه بیننده و یا حتی به گونه‌ی مؤثرتر از آن استفاده کرد. زیرا اگر چه موضوع نمای برون برش از نظر داستانی به موضوع اصلی مربوط می‌شود. اما از نظر تصویری کاملاً "مستقل از آنست."

برون برش در مورد مراسم رژه می‌تواند تماشاگران رژه، باران کاغذهای رنگی که از بالای ساختمان‌ها فرو می‌ریزد و یا پرچم‌های نصب شده در مسیر رژه باشد. این گونه نماها چشم بیننده را از موضوع رژه و جهتی که در آن حرکت می‌کند به طور کامل منحرف می‌کند. حال اگر دوباره از گوشه‌ی دیگری از خیابان، رژه را نشان دهید، بیننده سردرگم نخواهد شد چرا که در موقع نمایش این نمای جدید، جهت اصلی حرکت را فراموش کرده است.

مورد مثال سفر با قایق، از نظر نماهای برون برشی امکانات فراوانی برای انحراف توجه در اختیار سینماگر می‌گذارد. نمای نزدیک مسافران سوار در قایق، ملوانان، جزئیات قایق و پرچمهای مثلثی شکل آن، طناب لنگر که بعد از جدا شدن از ساحل جمع‌آوری می‌شود، خطوطی که قایق در آب ایجاد می‌کند همگی می‌توانند نماهای برون برش محسوب شوند.

برای جلوگیری از ایجاد تصورات خطا در ذهن خواننده در اینجا نکته‌ی مهمی را - که در حقیقت به کار تدوین مربوط می‌شود - متذکر می‌شویم.

ضرورتی ندارد که نماهای انحرافی در ترتیب دقیق و درستی که روی پرده دیده می‌شوند فیلمبرداری شوند. راحت‌تر آنست که تماشاگران یا پرچم‌های مراسم رژه را بعد از عبور رژه‌روندگان از محل فیلمبرداری کنید. یا در مورد سفر با قایق، جزئیات سفر را در ابتدا و انتهای کار فیلمبرداری کنید. اما موضوع مهم این است که وقتی در نهایت این صحنه‌های فرعی تدوین می‌شوند، در جایی قرار گیرند که بتوانند نقش خود در مخفی کردن تغییر جهت حرکت بخوبی ایفا کنند. آنچه مهم است محصول نهایی است که بیننده روی پرده می‌بیند.

روش های دیگر

توهم زایی پرده سینما را می توان در موارد خاصی برای فریب دادن بیننده به کار گرفت. در این موارد بیننده باید قبول کند که حرکت روی پرده بر عکس شده است.

باز هم مثال سفر با قایق را می آوریم. در این مثال شما مجبورید بیننده را دائما از یک طرف رودخانه به طرف دیگر آن منتقل کنید. در چنین مواقعی از یک مسافر دوربین زده (که مطمئنا " او را در هر موقعیتی می توان یافت) تقاضا کنید به عنوان بازیگر جلوی دوربین شما قرار گیرد. او را در جلوی دوربین چنان قرار دهید که از روی نرده ی قایق به طرفی از رودخانه که از چپ به راست می گذرد نگاه کند. در اینجا تصویر قاب شما چنان باید باشد که در پس زمینه رودخانه و در پیش زمینه شخص مسافر دیده شود. حال از بازیگر بخواهید سرش را چنان بچرخاند که نگاه او به طرف دیگر رودخانه منتهی شود و این عمل را فیلمبرداری کنید این حرکت ساده ی چرخش سر، بیانگر تغییر جهت حرکت روی پرده خواهد بود. بعد از فیلمبرداری این نما، طرف دیگر رودخانه را که از راست به چپ در حرکت است فیلمبرداری کنید. بیننده در این موقع، معکوس شدن جهت حرکت را بخوبی خواهد پذیرفت.

روش دیگر برای راضی نگاه داشتن بیننده در مورد جهت حرکت اینست که شاخص برجسته، علامت یا شی خاصی را همواره در پس زمینه نماهایی که دارای جهت حرکت متناقض هستند نگاه دارید تا بیننده بتواند جهت حرکت را در رابطه با موقعیت آن توجیه کند.

برای نمونه در یک قسمت از فیلم، مادر از بوته ی گل سرخ جلوی خانه گل می چیند. همسایه که لباس مرتبی پوشیده و قدم های تند و تیزی دارد - و معلوم است که عازم محلی است - از راست به چپ تصویر از آن محل می گذرد. وقتی همسایه مادر را می بیند، لحظه ای می ایستد تا سلام کند و از زیبایی گل تعریف کند و شما که از صحنه فیلمبرداری می کنید، بی مقدمه تصمیم می گیرید او را هم در فیلم خود بگنجانید. در نمای معرف شما در ابتدای کار، منظره ی خیابان را با بوته ی

گل در پشت همسایه نشان می‌دهید. در این تصویر از طرفی که همسایه وارد قاب می‌شود بوته گل در سمت راست او قرار می‌گیرد. حال برای گرفتن ن-م یا ن-ن همسایه جلو می‌روید. اما برای یافتن زاویه‌ای تازه و تا حد ممکن پرکردن پس‌زمینه با بوته‌ی گل سرخ، محلی از چمن را که در طرف دیگر همسایه است انتخاب می‌کنید. بدین ترتیب بوته گل در سمت چپ همسایه قرار می‌گیرد.

حفظ تداوم جهت در فیلم‌های مسافرتی

تداوم جهت در فیلمبرداری فیلم‌های مسافرتی اهمیت بیشتری دارد. حفظ تداوم جهت در فیلم‌های مسافرتی فقط به منظور جلوگیری از سردرگمی بیننده نسبت به جهت حرکت مسیر نیست بلکه برای این هم هست که بیننده متقاعد شود شما عملاً "در آن جهت طی طریق می‌کنید".

مثلاً "اگر فیلم شما، سفری از غرب تا شرق کشور را شامل می‌شود، صرف‌نظر از وقفه‌های میان فیلمبرداری نماهای مختلف در اماکن مختلف بین‌راه-فیلم همواره باید یک جهت حرکت را نشان دهد. حال فرض می‌کنیم می‌خواهید ورود و خروج خود را به محلی که شب را بین راه در آنجا اقامت کرده‌اید فیلمبرداری کنید، از همسران بخواهید اتومبیل را تا در ورودی محل اقامت برانند و این حرکت را از چپ به راست قاب فیلمبرداری کنید. صبح روز بعد وقتی باز هم همسران اتومبیل را از محل خارج می‌کند، چنان از او فیلمبرداری کنید که حرکت اتومبیل از چپ به راست باشد. زیرا اگر اتومبیل از راست به چپ قاب حرکت کند بیننده احساس خواهد کرد که از جایی که بین راه شب را در آن گذرانده‌اید قصد بازگشت دارید. ممکن است فاصله زمانی بین این دو نما، ساعت‌های متعددی باشد اما روی پرده‌این فاصله بیش از نیم ثانیه طول نخواهد کشید.

اثر بیانی سینما آن قدر قوی است که گاه مجبور می‌شوید بیننده را در مورد جهت حرکت واقعی موضوع روی پرده بفریبید. مثلاً "در نمونه‌ی فوق شاید برای رسیدن به بزرگراه اصلی و ادامه‌ی سفر مجبور باشید از همان مسیری که به محل آمده‌اید برگردید یعنی از سمت راست به چپ بروید، اما اگر این حرکت را در فیلم بگنجانید، بیننده احساس خواهد کرد که دارید از سفر برمی‌گردید. بدین ترتیب

بهتر است به جای زحمت توضیح اضافی به بینندگان دادن که از سفر بر نمی‌گردید و مسیرتان را موقتا "برعکس کرده‌اید تا به بزرگراه برسید و جهت واقعی حرکت سفر را از سر بگیرید، خیلی راحت در فیلم اتومبیل را به سمت راست برانید. بعد از فیلمبرداری این نما سوار اتومبیل شده دور بزنید و بخوبی و خوشی سفرتان را ادامه دهید.

اثر بیان سینمایی حتی شامل جزئیات ظاهرا "بی‌اهمیت جهت حرکت هم می‌شود. مثلا" اگر در میان نمایی (insert)، دست همسرتان جهت مسیر سفر را روی نقشه نشان می‌دهد و در نمای بعد اتومبیل همان مسیر را می‌پیماید، حتما" باید جهت حرکت دست روی نقشه و مسیر حرکت اتومبیل باهم مطابق باشد. بدین ترتیب توهم جهت حرکت ثابت را باید در جزئیات هم رعایت کنید.

جهات متضاد در حرکت

نتیجه منطقی این بحث درباره‌ی تغییر جهت حرکت روی پرده سینما، اینست که این موضوع در سینما اساسا" مایه زحمت و دردسر است، و اینکه دغدغه‌ی ما درباره تغییر جهت حرکت همواره اینست که مبادا بیننده در فیلم سردرگم شود. اما بار دیگر به تداوم با آن هاله‌ی نقره‌ای رنگش نظری بیندازیم. از جهت های متضاد حرکت در سینما هم می‌توان برای مقاصد مثبت استفاده کرد. جهت‌های متضاد حرکت در سینما فقط ایجادکننده مشکل نیستند. زیرا وقتی بازیگران یا موضوع های متفاوتی در صحنه‌ای وجود دارد، جهت‌های متضاد حرکت می‌تواند در بیننده یک احساس قوی تعلیق ایجاد کنند.

جهت‌های متضاد حرکت در بیننده ایجاد تعلیق می‌کند. فرض کنید از دونفر که به یکدیگر نزدیک می‌شوند فیلمبرداری می‌کنید. ظاهرا "اوج فصل را رسیدن این دو نفر به یکدیگر تشکیل می‌دهد. حال وظیفه شما اینست که مقدمات رسیدن به این اوج را فراهم کنید. برای این کار باید فیلم را چنان ارائه دهید که بیننده مشتاق شود و منتظر لحظات بعدی باشد. مثلا" می‌خواهید نشان دهید که عمه به دیدن کوچولوی خانواده آمده است. کوچولو در خیابان برای دیدن عمه پیش می‌آید و مشتاق است بداند که عمه خانم این بار برایش چه آورده است.

چنانکه می‌بینید، داستان ساده و بدیهی است. برای ایجاد اثر مطلوب تنها

کافیست در نماهای جداگانه‌ای، هریک از دو موضوع را نشان دهید که از جهت‌های متضاد به سوی یکدیگر می‌آیند. این کار در بیننده ایجاد تعلیق می‌کند.

اول در ن - د، نشان دهید که عمه از راست به چپ پیش می‌آید. بعد در ن - د دیگری کوچولو را نشان دهید که به سمت راست قاب چشم دوخته و می‌خواهد در همان جهت راه بیفتد. بعد در ن - م عمه را نشان دهید که به بچه دست تکان می‌دهد و مسافت بیشتری در سمت راست به چپ جلو می‌آید. بعد کوچولو را نشان دید که از چپ به راست می‌آید و بر سرعت گام‌هایش افزوده می‌شود. با حفظ همین جهت‌های متضاد حرکت می‌توانید نماهای نزدیک جداگانه‌ی دیگری هم از این دو فیلمبرداری کنید. در نهایت در نمای باز معرف، این دو به هم می‌رسند و عمه کوچولو را بلند می‌کند و در آغوش می‌گیرد. این نما اوج فصل را تشکیل می‌دهد. این گونه تولید تعلیق یادگاری از دوران کهن سینماست. از این روش معمولاً

برای تولید احساس انتظار توأم با ترس در بیننده، در فیلم‌های جنایی استفاده می‌شود. مثلاً "ابتدا قاتل نشان داده می‌شود که در صحنه‌ای از میان سایه روشن، با احتیاط و آرام در جهتی پیش می‌آید و در نمای بعد قربانی ناآگاه از سرنوشت خود در جهت مخالف او گام برمی‌دارد. در نقطه اوج فیلم‌های وسترن هم که گاوپرانان سوار بر اسب پیش می‌تازند تا با سرخپوست‌ها مقابله‌کنند، از همین اصل جهت‌های متضاد حرکت استفاده شده است تا مقدمات این موضوع پی‌ریزی شود که بالاخره برخوردی بین این دو گروه رخ خواهد داد. در این گونه صحنه‌ها، گاوچران‌ها همواره از چپ به راست و سرخپوستان همواره از راست به چپ حرکت می‌کنند. بدین ترتیب بیننده می‌داند که این دو گروه در نهایت با هم برخورد خواهند کرد. از این رو هیجان ناشی از صحنه بتدریج بالا می‌گیرد.

در این گونه موارد توجه داشته باشید که جهت حرکت هر گروه روی پرده باید در تمام لحظات ثابت باشد. یعنی هرگاه گاوچرانی روی پرده ظاهر می‌شود، همیشه باید از چپ به راست بتازد و هرگاه سرخپوستی روی پرده ظاهر می‌شود، همیشه باید از راست به چپ بتازد. اگر این امر نادیده گرفته شود، یعنی اگر در یک نما سرخپوستی از چپ به راست بتازد، تصور اصلی بیننده که سرخپوست‌ها دارند مستقیماً به سوی صحنه برخورد می‌آیند نه تنها از بین خواهد برد بلکه این تصور

جهت‌های متضاد حرکت روی پرده (برای خلق تعلیق در بیننده)



عمه به طرف چپ



ن - م کوچلو به طرف راست



ن - د ، کوچلو به طرف راست



نمای باز معرف
(اوج فصل)



ن - م ، عمه به طرف چپ

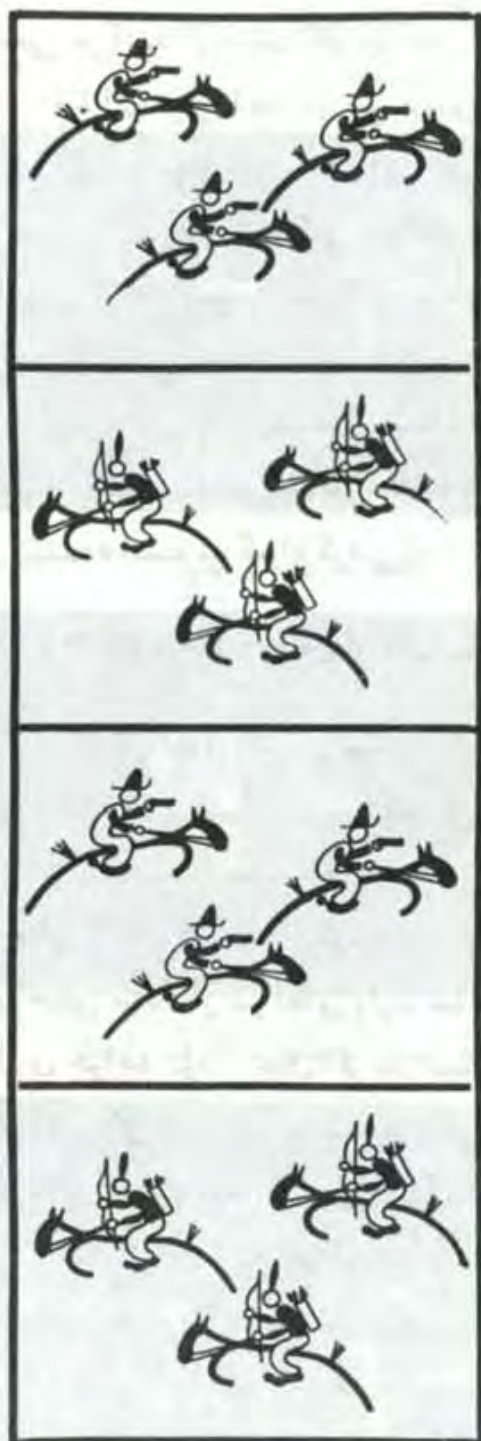
در ذهن‌ها ایجاد خواهد شد که سرخپوست‌ها دارند از صحنه‌ی برخورد فرار و سعی می‌کنند از دست گاو چرانان خلاص شوند.

اما اگر قرار باشد در طی چنین فصلی، جهت حرکت موضوع‌ها دائما از این سو به آن سو عوض شود، در آن صورت بیننده در مورد جهت حرکت گاوچرانان و سرخپوستان دچار سردرگمی خواهد شد. در چنین صورتی اگر بیننده تصور کند به جای دو گروه، پنج یا شش گروه متفاوت در حال تعقیب و گریز هستند، نباید او را سرزنش کرد.

پس وقتی با جهت‌های متضاد حرکت سروکار دارید، حتما "جهت حرکت هر موضوع را در نماهای گوناگون ثابت نگاه دارید. زیرا در اینجا هدف، ایجاد تعلیق در بیننده است نه گمراه کردن او.

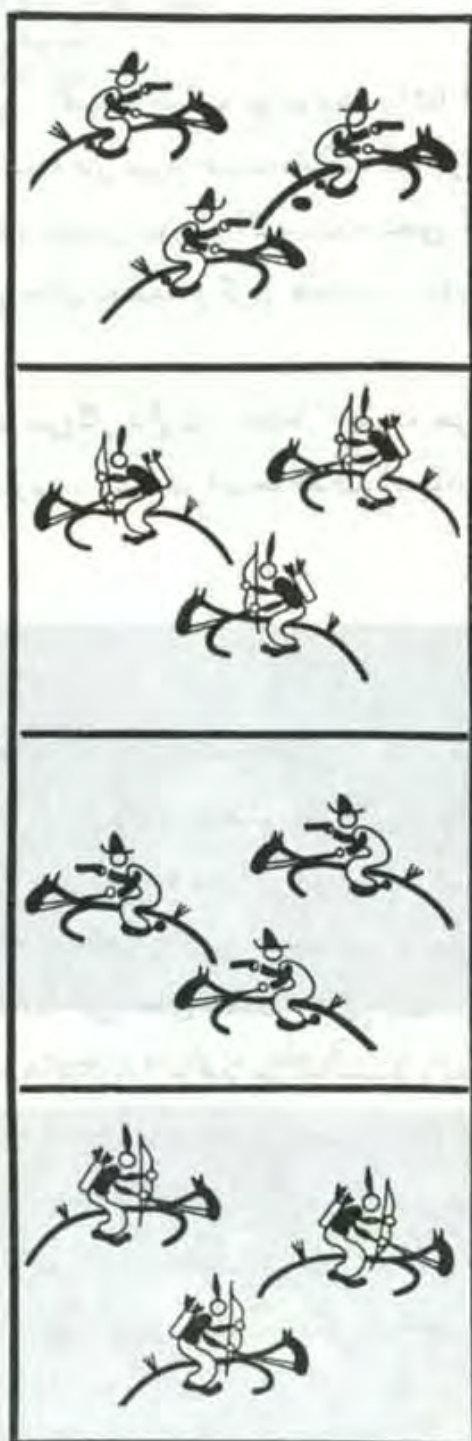
ورود و خروج واضح و روشن از قاب تصویر

اگر در اطاق نشیمن نشسته باشید و برای لحظه‌ای چشم‌هایتان را برهم گذارید، بعد آنها را باز کنید و ببینید که یکی از افراد خانواده صندلی خالی روبریتان را پر کرده است حتما "جا خواهید خورد. بی‌شک بهت زده سؤال خواهید کرد که "چطور آمدی اینجا". گرچه بعد از لحظه‌ای تأمل به این نتیجه خواهید رسید که وی خیلی ساده از در اطاق وارد شده است. با این حال شگفت زدگی شما امری غیر ارادی خواهد بود. حال اگر بار دیگر چشم‌هایتان را برهم می‌گذاشتید و لحظه‌ای بعد وقتی آن‌ها را باز می‌کردید و می‌دید که شخص مربوطه، که چند لحظه قبل در جلویتان نشسته بود، اکنون ناپدید شده باز هم شگفت‌زدگی‌اتان دو چندان می‌شد. حال توجه کنید هرگاه شخصیتی در روی پرده به‌طور ناگهانی - بدون توجه عمل او - ظاهر یا غایب شود، بیننده دچار یک چنین شگفت‌زدگی خواهد شد. در یک فیلم "حقه‌ای" که هدف سینماگر تعمداً به شگفت‌درآوردن بیننده است شاید سینماگر بتواند ظهور و غیبت آدم‌ها را روی پرده بدون توجه، از سربگذراند اما در تداوم تصویری، عکس این موضوع مطرح است. در فیلمی معمولی که در آن هدف عبارتست از روشنی و تداوم، بیننده باید ببیند که وقتی شخصیتی به صحنه‌ای وارد می‌شود از جایی می‌آید و وقتی از صحنه خارج می‌شود به جایی می‌رود.



چپ از بالا

جهت ثابت حرکت روی پرده



راست از بالا به پائین

جهت مبهم حرکت روی پرده

موضوع فوق به نظر شخص ابتدا خیلی ساده و روشن می‌آید اما روی پرده چندان روشن نیست مگر آنکه بازیگر دارای ورود و خروج روشنی به صحنه باشد. مثلاً "اگر در حال فیلمبرداری مراسم جشن تولد خانوادگی هستید و می‌خواهید طی یک فصل، عموجان را که به پدر و مادر کودک تبریک می‌گوید نشان دهید، ابتدا اجازه دهید عموجان از خارج قاب دوربین وارد صحنه شود و بدین ترتیب ورود مشخصی به صحنه‌تان داشته باشد. این مورد درباره‌ی خروج او هم صادق است. یعنی پس از اتمام کار، به عموجان امکان دهید تا از قاب دوربین خارج شده و صحنه را ترک گوید. در هر حال ورود و خروج روشن شخصیت به صحنه فقط وقتی جنبه ضروری دارد که حضور او در صحنه معرف ثبت نشده باشد. به‌طور مثال اگر در شروع فیلم فوق، عموجان را نشان داده باشید که دارد با پدر و مادر طفل صحبت می‌کند، حضور او در صحنه توجیه شده است. در اینجا بیننده حضور او را همان‌طوری می‌پذیرد که وقتی پرده از روی صحنه‌ی نمایشنامه‌ای بالا می‌رود و او شخصیت‌ها را روی صحنه می‌بیند. از نظر بیننده، بازیگران نمایش فوق ورود منطقی خود را به صحنه انجام داده‌اند. یا اگر قبل از نماهای متوسط و نزدیک عموجان، او را در نماهای دور به عنوان فردی از میهمانان که والدین به آن‌ها خوشامد می‌گویند، نشان داده باشید دیگر لازم نیست باز هم ورود روشنی از او را به صحنه نشان دهید. زیرا قبلاً "حضور عموجان طی یک نمای جمعی برای بینندگان توجیه شده است. این مورد درباره‌ی خروج روشن شخصیت‌ها هم صادق است. مثلاً "لازم نیست عموجان بعد از اتمام مراسم، جداگانه از قاب تصویر خارج شود مگر آنکه در نمای بعدی، میهمانان بدون حضور او دیده شوند. در این صورت باید در نمایی نشان بدهید که عموجان از قاب تصویر خارج می‌شود تا غیبت او توجیه قابل قبولی داشته باشد.

در فیلمبرداری ورود و خروج‌ها، اطمینان حاصل کنید که ورود به صحنه و خروج از آن به گونه‌ای مشخص و روشن فیلمبرداری شود. بدین ترتیب که اگر قرار است ورود و خروج روشنی از عموجان فیلمبرداری کنید، در مورد فیلم خام خست به خرج ندهید. قبل از آغاز فیلمبرداری منتظر او نشوید که وارد قاب تصویر شود و بعد فیلمبرداری را شروع کنید. فیلمبرداری را شروع کنید و بگذارید عموجان به تمامی از خارج قاب بروشنی وارد آن شود. این مورد شامل خروج شخصیت از صحنه

هم می‌شود. وقتی عمو جان از میزبانان اجازه مرخصی می‌گیرد، به محض آنکه به طرف دیگر قاب می‌رود تا خارج شود، فیلمبرداری را نصفه کاره متوقف نکنید. ورود و خروج روشن و واضح شخصیت‌ها، جلوی ناشیگری‌ها را می‌گیرد و همیشه جنبه‌نمایشی بیشتری به فیلم می‌دهد. در بحث‌های گذشته درباره چرخش دوربین، به اثر ورود و خروج روشن شخصیت در نما و اثر آن بر نرمی و تداوم تصویری تاکید کردیم و دیدیم که هرگاه موضوع بروشنی از قاب خارج نشود، پرش ناهنجاری در فیلم ایجاد خواهد شد.

اگر دقت کرده باشید بازیگران تئاتر هم همواره دارای ورود و خروج روشن و مشخصی به صحنه هستند. شما هم باید همین کار را در سینما انجام دهید. البته بازیگران فیلم حتماً "نباید از طریق در، پنجره، یا دروازه - مثل بازیگر تئاتر - وارد صحنه شوند بلکه فقط لازم است از مرزی ورای پرده، بیایند و به همانجا نیز برگردند.

تمهیدات مکانیکی سینمایی در خدمت ورود و خروج روشن شخصیت‌ها
با استفاده از پاره‌ای اثرات سینمایی - که به عنوان تمهیدات انتقالی میان فصول از آن‌ها استفاده می‌شود - می‌توان ورود و خروج روشن و واضحی در فیلم ارائه کرد. این اثرات تصویری مکانیکی عبارتند از ناپدید شدن (**fade-out**) پدید آمدن (**fade-in**)، گدازش (**dissolve**)، چرخش محو (**blur pan**) و روبش (**wipe**). از میان تمام این تمهیدات به استثنای روبش‌های پیچیده، بقیه همگی در حدود امکانات دوربین و در اختیار فیلمبردار است.

ناپدید شدن "

در "ناپدید شدن"، صحنه تدریجاً تاریک می‌شود تا به سیاهی کامل برسد. این کار صرف نظر از اینکه موضوع از قاب خارج شده باشد یا نه، بروشنی نشان دهنده‌ی پایان فصل است. مثلاً "بعد از آنکه دیدار عمو از خانواده پایان یافت، بر روی او که یا در میان قاب درایستاده و از مادر خدا حافظ می‌کند و یا از پلکان خانه پائین می‌رود، صحنه را تاریک کنید و برای بینندگان خروج او از صحنه قطعی و حتمی است. با این حال اگر عمو به گونه روشنی از صحنه خارج هم نشود تاریک شدن

صحنه به طور حتم عزیمت او را بیان می‌کند .

" پدید آمدن "

در " پدید آمدن " دقیقا " عکس عمل فوق انجام می‌شود . این تمهید در بردارنده‌ی مفهوم ورود روشن و قطعی بازیگر به صحنه است ، مثلا " برای بیان ورود عمو به خانه ، می‌توان موقعی که وی در میان قاب در ایستاده و مادر به استقبال او می‌آید ، تصویر را باز کنید . " پدید آمدن " همانقدر در بردارنده‌ی مفهوم قطعی و مشخص ورود است که " ناپدید شدن " در بردارنده‌ی مفهوم خروج . اگر خواسته باشید به ورود عمو بیشتر از این تاکید کنید ، می‌توانید تصویر را روی او که از پلکان ورودی خانه بالا می‌آید باز کنید .

" گدازش "

در " گدازش " صحنه اول در صحنه‌ی بعدی ذوب می‌شود به ترتیبی که برای لحظه‌ای - قبل از آنکه صحنه‌ی دوم کاملا " جایگزین صحنه‌ی اول شود - بیننده روی پرده دو تصویر را روی هم خواهد دید . " گدازش " مفاهیم ورود و خروج روشن شخصیت‌ها را - که باید جداگانه توسط " پدید و ناپدید شدن هانشان داده شوند - توأم باهم نشان می‌دهد . مثلا " در فصل ورود عمو می‌توان از " گدازش " بدین ترتیب استفاده کرد . ابتدائیا فیلمبرداری کنید که در آن عمو از پلکان بالا می‌آید و مادر به او خوش آمد می‌گوید ، انتهای این نما را " ناپدید " کنید . سپس فیلم را در دوربین به عقب برگردانید تا به نقطه‌ای برسید که در آن نقطه " ناپدید شدن " شروع شده بود . حال صحنه جدید را که در آن عمو با مادر نشسته ، گپ می‌زنند و چای می‌نوشند را " پدید " کنید . بدین ترتیب از یک طرف روی عمو که به طرف در ورودی منزل می‌آید تصویر را بستانید و از طرف دیگر روی او که در اطاق نشیمن نشسته تصویر را باز کرده‌اید . نتیجه‌ی حاصل روی پرده ، گدازش خواهد بود .

چرخش محو که گاه حرفه‌ای‌ها به آن چرخش شلاقی (**swish pan**)

هم می‌گویند بدین ترتیب به دست می‌آید. دوربین را روی صحنه‌ی عادی با سرعتی بسیار زیاد بچرخانید - چنان سریع که موضوعات جلوی دوربین به‌گونه‌ای غیر قابل شناخت کاملاً "محو دیده شوند". اما صحنه‌ی بعدی را به صورت عادی و ثابت فیلمبرداری کنید. وقتی این دو نما را به هم پیوند دهید فقط لازم است که صحنه‌ی جدید را بدرستی در داخل چرخش محو قرار دهید. مثلاً "فیلمبرداری یک فیلم مسافرتی را در نظر بگیرید که طی آن قصد دارید از شهری در منطقه‌ی سردسیری شمال به سوی ساحل گرمسیری منطقه‌ی جنوب بروید. در اولین صحنه فیلم، نشان می‌دهید که اتومبیل در منظره‌ای برفی بارگیری شده و بعد از قاب دوربین خارج می‌شود، بعد دوربین به طور ناگهانی یک چرخش محو می‌کند و همانقدر ناگهانی هم می‌ایستد تا صحنه‌ی جدیدی را نشان دهد که در آن همان اتومبیل در جلوی درب ورودی هتلی در منطقه‌ی نیمه گرمسیری جنوب - آفتابی درخشانده، اهتزاز نخل‌ها - تخلیه می‌شود. حال وقتی این دو نما را به هم پیوند می‌دهید چرخش محو را در میان قطع کنید و صحنه جدید را در دل آن قرار دهید تا اثر مطلوب به دست آید.

"رویش"

در رویش، صحنه اول جای صحنه‌ی دوم را چنان می‌گیرد که بخشی از هر دو صحنه در یک زمان روی پرده دیده شوند. در اینجا صحنه‌ها مثل "گدازش" با هم مخلوط نمی‌شوند بلکه از طریق سرحدی در مجاورت یکدیگر روی پرده دیده می‌شوند. ساده‌ترین رویش، رویش افقی (**push off**) است که در آن صحنه جدید، صحنه‌ی اول را از یک طرف قاب کنار می‌زنند. مثلاً "صحنه‌ی اطاق نشیمن، صحنه‌ی ورود عمو به خانه را کناری می‌زند و خود جایگزین آن می‌شود. این گونه رویش در حیطه امکانات یک فیلمساز آماتور هست اما سایر اقسام رویش نیازمند تمهیدات اپتیکی گران بها و لابراتوارهای مجرب است. به اعتقاد متخصصین لابراتوار از نظر تنوع و پیچیدگی رویش‌های مورد نظر سینماگر، مرزی وجود ندارد. مثل رویش مارپیچی (**spiral-wipes**)، رویش عنبیه‌ای (**iris wipes**)، ... این‌ها فقط نمونه‌هایی چند از امکانات بی‌انتهایی است که در اختیار کارگردان سینما

قرار دارد تا نسبت به طرح و اثر نمایشی مورد نیاز از میان آن‌ها انتخاب کند .
 هشدار . وظیفه این تمهیدات ، اتصال فصول مختلف به هم است و به آن‌ها تمهیدات انتقالی می‌گویند ، نباید از آن‌ها به عنوان جایگزین ورود و خروج افراد در میان نماهای فصل استفاده کرد . کاربرد این تمهیدات ، اتصال نرم و روان فصول به هم است . در حالیکه بیان ورود و خروج افراد در فیلم ، مطلقاً " کاربرد ثانویه آن‌ها محسوب می‌شود .

زیرا اگر میان نماهای خدا حافظی عمو با تک تک افراد خانواده ، دائمیات تصویر را تاریک و روشن کنید یا وقتی عمو در میان قاب در ایستاده و خدا حافظی می‌کند تصویر را تاریک کنید و بعد وقتی از پلکان پائین می‌رود تصویر را روشن کنید ، این کار فصل احمقانه‌ای ارائه می‌دهد . زیرا گذشت زمان میان این نماها آنقدر زیاد نیست که استفاده از این تمهیدات جایز باشد . این نکته در مورد تمامی این تمهیدات تصویری صادق است .

مواظب باشید که این گونه اثرات تصویری را به صورت مقطع و پیاپی در فیلم استفاده نکنید . این تمهیدات را فقط محدود به فرصت‌هایی کنید که بتوانید از آن‌ها برای بهبود تداوم تصویری حداکثر استفاده را بکنید .

خلاصه .

تغییر جهت حرکت موضوع در فیلم ، اگر بدون توضیح باشد بیننده را سردر گم می‌کند .

با حفظ جهت حرکت در یک مسیر می‌توان از سردر گمی حاصل در بیننده جلوگیری کرد . یعنی باید همواره جهت حرکت را روی پرده از راست به چپ یا چپ به راست نشان داد .

اگر امکان جلوگیری از برعکس شدن جهت حرکت موضوع – بدون توضیح قبلی – روی پرده وجود ندارد ، به روش‌های متعدد می‌توان تغییر مسیر حاصل را از نظر بیننده مخفی کرد .

یک روش برای انجام این کار انحراف توجه است که در آن با فیلمبرداری درون برش از موضوع – خصوصاً " از روبرو یا از پشت – به نحوی که جهت حرکت او

درنما مشخص نشود ، می‌توانید توجه بیننده را از تغییر جهت حرکت منحرف‌کنید . البته با استفاده از برون برش هم می‌توان این کار را انجام داد .

سایر روش‌های مخفی کردن تغییر جهت حرکت موضوع ، شامل فریب دادن بیننده می‌شود که طی آن تغییر جهت حرکت تلویحا " بیان می‌شود . در روش دیگر با استفاده از علامت مشخصه‌ها یا اشیاء ثابتی در پس زمینه می‌توان تغییر جهت حرکت را از نظر مخفی کرد .

در فیلم‌های مسافرتی ، حفظ یک جهت ثابت حرکت نه تنها برای روشن کردن بیننده نسبت به مسیری که در طول سفر طی می‌شود ، بلکه برای متقاعد کردن وی نسبت به این که این مسیر عملا " طی می‌شود امری ضروری است . با اصلاحات کوچکی باید تداوم جهت را در طول این گونه فیلم‌ها حفظ کرد . تضاد جهت‌های حرکت بازیگران یا موضوعات روی پرده در بیننده ایجاد تعلیق می‌کند .

تضاد جهت‌های حرکت بشرطی گیراست که جهت حرکت در مورد هر موضوع در فصل ، ثابت باقی بماند . تخلف از این امر - یعنی عدم ثبات جهت حرکت موضوع‌ها - به سردرگمی بیننده منجر خواهد شد .

ورود و خروج مشخص افراد در فیلم نکته‌ای مهم است . موضوع باید بروشنی از ورای گادر وارد صحنه شود ، در موقع خروج هم باید بروشنی از صحنه خارج شود . در غیر این صورت بیننده دچار شگفت زدگی و سردرگمی خواهد شد .

پاره‌ای تمهیدات تصویری در سینما در بردارنده‌ی مفاهیم قطعی ورود و خروج است . البته سینماگر یا پیوندگر معمولا " از این‌ها به عنوان تمهیدات انتقالی میان فصول استفاده می‌کند . این تمهیدات عبارتند " پدید آمدن " ، " ناپدید شدن " ، " گذاش " ، " چرخش محو " و " روبش "

همواره باید در نظر داشت این اثرات در درجه اول برای ایجاد انتقال میان فصول به کار می‌رود . مفاهیم ورود و خروج مطلقا " کارکرد ثانویه آن‌ها محسوب می‌شوند . نمی‌توان این گونه اثرات را جایه کامل مفاهیم ورود و خروج کرد .

۱۱

پرورش موضوع (buildup)

مراحل نهایی تداوم

این فصل، تحت عنوان پرورش موضوع، تابلوی فاصله شمار مهمی در طول مسیر مادر مطالعه‌ی تداوم محسوب می‌شود. شاید بهتر باشد برای ارائه‌ی یک‌نمای معرف کوتاه از مسیری که تا به حال پیموده‌ایم توقفی هم داشته باشیم. تا به حال در بزرگرایی طی طریق کرده‌ایم که با تابلوهای فراوان مشخص شده‌بود و همواره از مسیرهای فرعی و باریک‌تر اجتناب ورزیده‌ایم. تا اینجا مشخصاً درباره ساختار فصل، مکانیسم روانی نماها، انسجام و منطق دوربینی صحبت کرده‌ایم. این موضوعات از جنبه‌های قوی عملی برخوردار بوده‌اند. همواره در مسیری که پیمودیم متوجه تابلوهای احتیاط و راهنما نیز بوده‌ایم. با این حال موضوعاتی که تا به حال مورد بحث قرار داده‌ایم همه شالوده‌ی کار و الفبای تداوم تصویری محسوب می‌شوند. اما اینک به مراحل نهایی تداوم رسیده‌ایم.

اکنون راهی که در پیش روی ماست، راست و مستقیم نیست، البته این راه راهی باریک و بی‌مصلحت هم نیست تا ما را به بیراهه بکشاند. این راه، راهی باز و بی‌انتها – و در حقیقت به وسعت افق است. البته در این راه هم تابلوهای راهنما وجود دارد، اما پیش رفتن در آن به حد زیاد به قوه‌ی ابتکار و ذوق شما در فیلم سازی و آن حس درونی شناخت سینما که می‌تواند کار حاصل را برجسته نماید – بستگی دارد.

تا به حال تداوم تصویری را از نظر ارائه‌ی روانی و انسجام حرکت مورد مطالعه قرار داده‌ایم. حال تداوم تصویری را برای بیان داستانی به کار می‌گیریم تا از

طرفی در بیننده نسبت به فیلم توجه و علاقه ایجاد کرده و از طرف دیگر به موضوع های عادی و پیش پا افتاده ی فیلم ، تنوع و حس و حالی سبزیاییم . اس کار را از این پس پرورش موضوع می نامیم . پرورش موضوع در حقیقت خامه ی روی کیک فیلم سینمایی است .

تا به حال " پرورش موضوع " را به طور غیر مستقیم از طریق نماد و استعاره توضیح داده ایم . البته این امکان هم وجود ندارد که موضوع را به طور جامع و فاطم تحویل شما دهیم . به هر حال " پرورش موضوع " را می توان به طور کلی استفاده از نماها یا فصول فرعی دانست که در رابطه با موضوع اصلی روی می دهند و با افزودن مفهوم ، روشنی ، تعلیق و هیجان به فیلم در مجموع داستانی را بیان می کنند . گر چه چنین نماهایی از حد قیدهایی برای موضوع اصلی فراتر می روند ، اما استفاده از آن ها حقیقتاً " نسبت به بیان کامل موضوع جنبه ی حیاتی دارد .

خوب این هم تعریف کمی نیست . حال از نظر تصویری به آن بپردازیم . موضوع مورد مثال ما یک میهمانی در فضای آزاد است . موضوع اصلی ساده و روشن است و با سانی می توان آن را به فصول مختلف خرد کرد . در اولین فصل ، محل میهمانی معرفی می شود . محل میهمانی ، باغچه ی حیاط منزل است که شامل محوطه ی چمن ، گل ها ، میزها و صندلی هاست . سپس میهمانان وارد می شوند ، میزبانان به استقبال آن ها می آیند ، نوشیدنی به آن ها تعارف می شود و بعد میهمانان به هم معرفی می شوند . در این میان فصل هایی خواهید داشت که در آن ها نوشیدنی ها ، میهمانان در حال خوردن ساندویچ ، نوازنده ای در حال نواختن موسیقی ، و گروهی در حال بازی و پخش جواز نشان داده می شوند . در نهایت میهمانی به پایان می رسد و فیلم هم تمام می شود . پس داستان ساده ای در پیش روی دارید که غالب موضوع های آن معمولاً " در اغلب میهمانی های فضای آزاد دیده می شود . حال باید با استفاده از " پرورش موضوع " آن را جمع و جور کرده و داستانی را کامل کنید . برای این کار باید در جستجوی جزئیات رنگارنگ و معنی دار باشید ، و در ضمن باید نماهای نزدیک فراوانی فیلمبرداری کنید .

در فصل افتتاحیه ، طی نماهایی به ماهیت رویداد و اینکه میهمانی در روز آفتابی و روشنی روی می دهد ، تاکید کنید . اگر در میهمانی ، پرچم ها و نوار های

رنگارنگ هست، از حرکت آن‌ها در نسیم نماهایی فیلمبرداری کنید. از لیوان‌های خالی دور قدح بزرگ شربت، ظرف شیرینی، آب نبات‌ها و ساندویچ‌ها هم نماهایی فیلمبرداری کنید. از کوچولوهای خانواده‌ی میزبان که از این همه اصراف چشمشان گرد شده و مادر که قبل از ورود میهمانان آخرین اصلاحات را در آذین‌بندی انجام می‌دهد هم نماهایی فیلمبرداری کنید.

با ورود میهمانان، در جستجوی جزئیاتی از لباس آن‌ها باشید که توجه حضار را به خود جلب می‌کند. مثلاً "عمه خانم کلاه حصیری زیبایی بر سر گذاشته که روی آن پرندهای که گیلای به‌نوک دارد دیده می‌شود. از این کلاه‌نمای نزدیکی فیلمبرداری کنید. یادتان باشد که این نما را در تدوین نهائی قبل یا بعد از نمای نزدیک دیگری از چشم‌های گرد شده‌ی کوچولویی که به آن خیره شده - قرار دهید. (این ن-ن به دلیل آنکه نتیجه‌ی بی‌درنگ موضوع صحنه قبل یا بعد است به‌نمای واکنشی معروف است. برای پرورش انگیزه‌های نمایشی داستان، نمای واکنشی وسیله‌ی بسیار خوبی محسوب می‌شود. گذاشتن آن قبل از موضوع اصلی در سینما روش ساده‌ای برای ایجاد تعلیق در بیننده است). به جای فیلمبرداری از ورود تک‌تک میهمانان، مجموعه‌ای میان نماهای "پرورشی" از دست مادر (که به دلیل آستین و حلقه کاملاً مشخص است) که با افراد بسیاری دست می‌دهد - دست زن‌ها، بچه‌ها و سالمندان - فیلمبرداری کنید. این مجموعه نماهای پرورشی به طور ضمنی تعداد و تنوع میهمانان را بیان می‌کند، در عین اینکه به صرفه‌جویی در مقدار فیلم هم کمک می‌کند. این مجموعه نماها در عین حال از کار پیش پا افتاده و بی‌روحی مثل دست دادن، صحنه‌ی نوینی ارائه می‌دهد. مثلاً "وقتی عمو جان مودبانه دست مادر را می‌بوسد، از این عمل او یک نمای بدیع فیلمبرداری کنید، ابتدا دست مادر در قاب دوربین دیده می‌شود سپس دست عمو به داخل قاب می‌آید و دست مادر را می‌گیرد. سپس چهره‌ی عمو جان دیده می‌شود که لب‌ها را به دست مادر نزدیک می‌کند.

در فصل مخصوص به نوشیدنی‌ها به خودتان زحمت بدهید و یک نمای نزدیک از قدح شربت که تمام کادر را پر کرده و طی آن لیوان‌های شربت پر می‌شود فیلمبرداری کنید. سپس وقتی سینی شربت در میان میهمانان توزیع می‌شود و لیوان‌ها یک‌به‌یک برداشته می‌شود، یک لیوان را با دوربین دنبال کرده و در نهایت نشان دهید که یک نفر آن را به

دهان نزدیک می‌کند، لیوان سرازیر شده و محتویات آن نوشیده می‌شود. حال در نمای نهایی، احساس لذت بخش میهمان را از نوشیدن شربت نشان دهید.

در فصل موسیقی، یک شیوه‌ی عادی پرورش موضوع عبارتست از نماهایی از دست‌های نوازنده که یا سیم‌های ساز را به ارتعاش در می‌آورد و یا کلیدهای اکورد ثون را می‌فشارد.

در فصل بازی افراد، باید از طریق نماهای نزدیک یا زوایایی از صحنه‌های کوچک یا تکه‌هایی از حرکت، به تمامی فصل گیرایی و عمق ببخشید. مثل دستی که مهره‌های شطرنج را جمع آوری می‌کند، یک مهره‌ی شطرنج که از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر حرکت داده می‌شود، واکنش بازی در چهره‌ی شرکت کنندگان، کسی باحالتی عصبی به سیگار پک می‌زند، دیگری عینکش را پاک می‌کند...

در فصل خدا حافظی به نکاتی مثل آنچه در ذیل می‌آید توجه داشته باشید: خانمی که به دقت کلاه زیبایش را روی سرش سنجاق می‌زند، کفش‌های براق عمو جان، نوک عصایش که همراه با قدم‌هایش پیش می‌آید، در ورودی خانه‌که با خروج هر میهمان باز و بسته می‌شود، چرخ اتومبیل‌های مختلف در حال چرخیدن، در بازگشت به محوطه‌ی حیاط بعد از میهمانی، پرورش موضوع شامل بی‌نظمی و پس مانده‌ی غذاها بعد از پایان میهمانی می‌شود. نماهای کوتاهی از صندلی‌های خالی، قدح خالی شربت، بشقاب‌های کثیف، سگی که پس مانده‌های غذاها را می‌خورد، کوچولو که تکه خرده‌ها را جمع می‌کند، مادر که پیش بند بسته و این بار ظاهر او بالباس زیبای زمان میهمانی فرق دارد. بالاخره با نماهایی چند از گل‌ها که در نور غروب پژمرده‌اند و نوارهای رنگارنگ که بی‌حرکت و ساکن افتاده‌اند فصل را تمام کنید.

این توصیف از نماهای پرورش موضوع – با آنکه طولانی هم شد – فقط بیانگر لحظات مهم و مثال‌های بدیهی‌تر موضوعات پرورشی در داستانی آشنا بود. البته در اغلب فیلم‌های خانوادگی شما با موضوعاتی تا همین حد آشنا سروکار خواهید داشت، مثل دوستان و افراد خانواده در خانه، در حیاط، در زمین تنیس، در پیک نیک، در ساحل و غیره.

این موضوعات همگی رویدادهایی ساده هستند. اما فیلمبرداری که بتواند

هنرمندانه از پرورش موضوع در کارش استفاده کند می‌تواند همین رویدادهای ساده را برای بیننده جالب و جذاب کند. این موضوع‌ها با همه‌ی عادی بودن و پیش پا افتادگی‌اش آنقدر در بردارنده‌ی جزئیات و حرکات رنگارنگ هستند که سینماگر می‌تواند با آن‌ها موضوع اصلی را پرورش دهد و آن‌ها را برای بیننده جذاب کند. با پرورش موضوع همواره می‌توان حتی ضعیف‌ترین داستان‌ها را تقویت کرد، این بسته به سینماگر است که بتواند به دقت از آن‌ها بهره‌برداری کند.

چه موقعی پرورش موضوع ضروری است

در فیلمبرداری از موضوع ساکنی که در آن موضوع اصلی حرکت به داخل یا خارج کادر ندارد، یا موقعی که رویداد اصلی قبل از فیلمبرداری اتفاق افتاده‌نیاز به پرورش موضوع بیش از همیشه احساس می‌شود.

برای مثال، حمام کردن کوچولو را در نظر آورید - که موضوعی همیشگی در فیلم‌های خانوادگی است. البته این موضوع برای فیلمبرداری، قابل اطمینان و قابل پیش‌بینی است اما نسبتاً "بی‌حرکت و ساکن" است. پس برای آنکه فیلم خود را متنوع و زنده کنید باید از انواع فراوان زوایا و برش‌های پرورشی در کارتان استفاده کنید. ن - ن تمام قاب از صابون، دست مادر که آن را برمی‌دارد، ن - ن کامل دیگری از دست مادر که حرارت آب را می‌سنجد، یا بچه را لیف می‌زند، پاهای بچه که کف سطح آب را برهم می‌زند، دست‌های بچه در حال بازی با عروسک لاستیکی، نیش خندهای بچه و کف زدن او.

اگر این فصل را با فصل خشک کردن و لباس پوشاندن بچه مخلوط کنید، اول با ن - م بچه که از وان حمام بیرون آورده می‌شود صحنه جدید را باز معرفی کنید و سپس با نماهایی از بچه که با حوله خشک می‌شود، کرم مالی می‌شود، یودر زده می‌شود، کهنه‌اش بسته می‌شود، سنجاق قفلی زده و در نهایت لباس پوشیده می‌شود، به موضوع‌گیری می‌بخشید. در تمام فصل با نماهای نزدیک و زوایای مختلف، توجه بیننده را به جزئیات تصویری مثل کرم یودر، سنجاق قفلی - لبخندهای واکنشی بچه و مادر - جلب کنید.

لازم نیست این صحنه‌های کوتاه در ترتیب خاصی فیلمبرداری شوند - نظم خاصی مثل ن - د ، ن - م ، ن - ن برای این نماها وجود ندارد، زیرا در هر جای فصل می‌توان از آن‌ها استفاده کرد. این‌ها صحنه‌های خیلی کوتاهی هستند که دو یا سه تای آن‌ها در اینجا و آن‌جا، در تناوب سریعی می‌توانند به فیلم ساده‌ای - هیجان و شتاب ببخشند.

پرورش موضوع در پرکردن داستان فیلمی که موضوع اصلی آن قبل از فیلمبرداری رخ داده باشد، همین وظیفه را به عهده دارد. فرض کنید برای فیلمبرداری یک آتشسوزی که در همسایگی اتان رخ داده عازم محل می‌شوید اما وقتی به محل می‌رسید که آتش نشانان، آتش را مهار کرده‌اند. پس تماشایی ترین مرحله‌ی آتشسوزی را از دست داده‌اید. اما با استفاده از پرورش موضوع هنوز هم می‌توان فصول جالبی از این موضوع تهیه کرد.

در نماهای پرورشی ذیل این موضوع‌ها را خواهید یافت: ساکنین که یک‌چند تکه از وسایلشان را به دست گرفته و از محل آتشسوزی دور می‌شوند (این فرصت خوبی برای فیلمبرداری میان‌نماهاست)، جزئیات دود گرفته‌ی عمارت آتش گرفته، افراد پلیس که جمعیت را از محل حادثه دور می‌کنند، امدادگران، اتومبیل آمبولانس، چهره‌ی ناظرین صحنه، فعالیت سازمان‌های تامین اجتماعی که به آسیب دیدگان جای و بیسکوئیت می‌دهند، حرکت منظم موتور پمپ آب، زوایایی از آتش نشانان روی نردبان در حال آب فشانی، دست‌های آتش نشانان که لوله‌های آب را به هم چفت می‌کنند، یا شیر آب آتش نشانی که باز می‌شود و آب که به درون آن سرازیر می‌شود و لوله باد می‌کند.

باز هم تاکید می‌کنیم که این گونه نماها را در صورتیکه فرصت باشد در هر موقعی که دست‌دهد، قبل، بعد یا در میان موضوع اصلی می‌توان فیلمبرداری کرد. زیرا شماه عنوان پیوندگر بعداً "آن‌ها را در هر جای فیلم که بخواهید قرار خواهید داد.

البته در مرحله اول موضوع اصلی را باید در لحظه‌ای وقوع، روی فیلم ضبط کرد. زیرا در موضوعات غیر قابل کنترلی مثل یک آتشسوزی، احتمال اینکه بتوان دوباره موضوع اصلی را تکرار کرد خیلی کم است. اما در مورد فیلمبرداری نماهای

پرورش موضوع، قابلیت انعطاف فراوانی وجود دارد. معمولاً "در فرصت‌های متعددی می‌توان این گونه نماها را فیلمبرداری کرد و امکان کنترل آن‌ها هم وجود دارد. یادتان باشد که هیچ یک از نماهای پرورشی مثل نماهای عمل اصلی، جنبه‌ی ضروری و حیاتی ندارد. اگر در پرورش موضوع، صحنه‌ی خوبی از موضوعی را از دست دادید و بعداً "اقبال فیلمبرداری از آن راه دست نی‌آوردید، معمولاً" می‌توانید نمای متفاوت دیگری را که به همان اندازه چشم گیر است، جایگزین آن کنید.

هیچ موضوعی هرچند ظاهراً "سست، خسته کننده یا بی‌جان وجود ندارد که نتوان آن را با پرورش موضوع جالب و دیدنی کرد. حتی در یک اطاق خالی هم می‌توان این گونه نماها را یافت. باز هم به مورد مثال قبلی امان آقای پولدار برگردیم و دفترش را قبل از ورود او نشان می‌دهیم. در این مثال، دوربین دفتر خالی را نشان می‌دهد و با جستجو در میان اشیاء و جزئیات روی میز، داستان کاملی از شخصیت آقای پولدار را ارائه می‌کند.

شکیبائی و چشم جستجوگر فیلمبردار در هر صحنه‌ای در نهایت نماهای خوبی خواهد یافت. موضوع مهم اینست که فیلمبردار همواره چشم به انتظار آن‌ها باشد. چنین نماهایی به فیلم، جنبه‌ی ابتکاری می‌دهد و آن را به امضای مشخص سینماگر مهور می‌کند.

فصول حرکتی را نیز باید پرورش داد!

تا به حال فراوان درباره‌ی پرورش موضوعات عادی، ساکن و حتی یکنواخت صحبت کرده‌ایم. اما این تصور خطا برایتان پیش نیاید که در موضوعات پرتحرک به پرورش موضوع نیازی نیست.

معمولاً "برای هر فیلمبردار واقعی پیش می‌آید که اقبال با او یار می‌شود و به موضوعاتی برمی‌خورد که مملو از امکانات پرورش موضوع است، موضوعاتی که در بردارنده‌ی جزئیات رنگارنگ و ارزش‌های انسانی فراوان هستند. حتی در موضوعات غنی از موارد پرورشی، اغلب خطا در جهت کم پرورش دادن موضوع است تا زیاد پرورش دادن آن.

حتی اگر آنقدر خوش اقبال باشید که از یک آتشسوزی در موقع بلند شدن اولین

نعله‌های آتش، فیلمبرداری کنید، نباید تماما "فیلم را روی صحنه‌های چشم‌گیر و نمایشی موضوع اصلی، یعنی آتشسوزی متمرکز کنید. مثلا "داعا" بلندی شعله‌های آتش، زبانه‌های آن، دودی که همه جا را پوشانده و آتش نشانان که ساکنین گرفتار را به سیوهی دلهره آمیزی نجات می‌دهند - نشان بدهید. البته این صحنه‌ها نماهای فوق العاده‌ای هستند و بی شک نقطه‌های مهم فیلم را تشکیل خواهند داد، اما این احتمال هم هست که با متمرکز شدن روی این نماها، نماهای پرورشی کمتر دلهره آور را فراموش کنید. این نماهای پرورشی عبارتند از اشیاء و متعلقات ساکنین عمارت، آتش نشانی که لوله‌های آب را هدایت می‌کنند و چهره‌ی حضار ناظر بر صحنه. درست است که نماهای تماشایی مبارزه با زبانه‌های آتش در فیلم اوج موضوع را تشکیل خواهد داد، اما این نماها فقط در تضاد با نماهای کمتر تماشایی پرورشی، نقطه‌ی اوج به حساب می‌آیند و اگر شما در فیلم فقط نماهای تماشایی را بگنجانید از واکنش نامطلوب بینندگان به فیلم حاصل دلشکسته خواهید شد. اگر فقط از نماهای اوج در فیلم استفاده کنید البته بیننده با دیدن آن‌ها نفس را در سینه حبس خواهد کرد اما در عین حال متوجه افت مشخصی در فیلم خواهد شد. زیرا ضرب یکنواخت نماها، ولو ضرب بالا و هیجان انگیز، با احساسات و هیجانات زندگی انسان هماهنگ نبوده و در اندک زمانی ضرب یکنواخت، او را خسته خواهد کرد. به باد داشته باشید که بیننده را ابتدا باید برانگیخت، مطلع کرد و سپس همراه با اوج ماجرا که در تماشایی ترین نماها ارائه می‌شود، او را به اوج احساساتش رساند. هیچگاه سعی نکنید مستقیما "به قلب داستان بپردازید. ابتدا باید توجه و کنجکاوی بیننده را نسبت به موضوع برانگیزید. برای این کار بیننده را با ارائه نماهای پرورشی ابتدا کمی گرم کنید.

درون برش و برون برش برای پرورش موضوع

هسته اصلی کار پرورش موضوع، یعنی سرچشمه آن نماهای فرعی که "در رابطه با موضوع اصلی روی می‌دهند و داستان را در مجموع بیان می‌کنند "نماهای برون برشی و درون برشی است.

قبلا "این نماها را توصیه داده‌ایم و گفتیم که چگونه از آن‌ها برای حفظ تداوم



نمای باز معرف

درون برش

نمای نزدیک

نمای باز معرف

درون برش

درون برش نمای باز معرف

برون برش

جهت و مخفی کردن تغییر جهت حرکت روی پرده استفاده می‌شود. اما اکنون بنیم نقش این نماها در پرورش موضوع چگونه به نهایت شکوه خود می‌رسد. زیرا در اینجا است که کاربردهای بی‌نهایت متنوع درون برش و برون‌برش مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد.

مثالی ساده می‌آوریم تا نشان دهیم چگونه این نماها در کار پرورش موضوع به یاری امان می‌آیند. به حیاط‌خانه برمی‌گردیم. جعفر در حال کوتاه کردن چمن خانه است و دوستش فرهاد چنگک می‌کشد و علف‌های هرس شده را جمع‌آوری می‌کند.

ابتدا در فصلی معمولی این موضوع را فیلمبرداری کنید و سپس به میان نماها بپردازید. نماهایی از دستگاه چمن زنی در حال کار، چرخ‌های متحرک آن تصویر را پر می‌کنند، تیغه‌های چمن زنی، چمن‌های بریده شده که از دستگاه به اطراف پراکنده می‌شود... این میان نماها، همان نماهای پرورشی هستند که ماهیت کار را به طور کامل توضیح می‌دهند و با نشان دادن جزئیات کار در تصاویر نزدیک توصیف عمل اصلی را تقویت می‌کنند. حتی خود جعفر هم در این نماها دیده می‌شود. درون برش‌هایی از دست‌های او در حال هدایت دستگاه، کفش‌های گل آلودش که به دنبال دستگاه می‌آید، آرم ارتشی روی پیراهنش، و خوشحالش در حین کار.

حال نگاهی به فرهاد بیندازیم، فرهاد به عنوان بازیگر دوم و ابزارکارش-چنگک و سبد چمن جمع‌کنی، امکانات فوق‌العاده‌ای برای درون برش به سینماگر می‌دهند. در نماهای نزدیک تمام قاب نشان دهید که فرهاد خم شده و دارد کارش را انجام می‌دهد و در نمایی نشان دهید که پیراهنش را دور کمر بسته است. در فصل دیگری جعفر را نشان دهید که کم دارد خسته می‌شود. برای این کار، ن-ن از پاهای او که روی زمین کشیده می‌شوند و خستگی محسوس در چهره‌اش کافی است. حال مجدداً "به فرهاد برمی‌گردیم که سرگرم کار جدیدی است، او را در حال پر کردن سبد علوفه می‌بینیم. با یاری میان نماهایی نظیر چنگکی که برای جمع کردن پشته‌های علف به کار می‌رود، دست‌هایی که علف‌ها را در سبد می‌ریزد و سبد پر شده از علف به فصل تحرک ببخشید.

این نماهای پرورشی به استخوانبندی برهنه‌ی موضوع اصلی، تنوع، طنز و جزئیات جالبی می‌بخشند.

نماهای پشت‌و جلو هم می‌توانند به نماهای پرورشی برق و جلا بدهند. در فصل‌های مربوط به جعفر و فرهاد این گونه نماها عبارتند از نماهای ابتکاری که می‌توانند به مخفی کردن تغییر جهت حرکت کمک کنند و یا مورد استفاده دیگری واقع شوند. درون برش و برون برش از پشت و جلوی شخصیت‌ها از نظر تدوین گر فیلم‌های خبری موهبتی بزرگ محسوب می‌شود. تدوین گر به وسیله این نماها می‌تواند حتی کوتاه‌ترین فصل‌ها را به گونه‌ی تصویری قابل قبولی ارائه کند. بی‌شک مراسم‌رژه یا بزرگداشت‌های بی‌شماری از فیلم‌های خبری یادتان هست که در آن‌ها، درون برش‌هایی از شرکت‌کنندگان مراسم اصلی و برون برش‌هایی از تماشاگران مراسم، عملی کلیشه‌ای را زندگی و روح بخشیده است.

در صفحاتی که پیش رو دارید سعی کرده‌ایم کاربرد درون برش و برون برش را در پرورش موضوع در محل صحیح خود نشان دهیم. البته به زودی به دفعات به آن‌ها اشاره خواهیم کرد، زیرا بدون این گونه نماها، پرورش موضوع امکان پذیر نیست.

استفاده از زوایا در پرورش موضوع

قبلاً "از ارزش زوایا برای جلوگیری از خطاهای تداومی نظیر حرکت پرشی و ایجاد تنوع در فیلم سخن گفتیم. حال از خدمات آن‌ها در کار پرورش موضوع صحبت می‌کنیم.

اگر از زاویه‌ی بالائی که رو به سوی پائین دارد از جعفر فیلمبرداری کنید، در این حالت به نظر می‌رسد که هیکل خپله‌ی جعفر کوتاه‌تر شده، در زمین فرو رفته و کاری پیش پا افتاده، یکنواخت و خسته‌کننده را دنبال می‌کند. از فاصله‌ی دور، در زاویه‌ای تخت و از روبرو در حالیکه به دوربین نزدیک می‌شود او را فیلمبرداری کنید، پیشرفت او در کار خیلی سطحی و یا تنبلی به نظر خواهد آمد.

حال از زاویه‌ای پائین جعفر را فیلمبرداری کنید و او را برپس زمینه‌ی آسمان نشان دهید. در آن صورت به نظر خواهد آمد که جعفر در حال انجام کار خارق‌العاده و مهیجی است. یا از زاویه‌ی روبرو نمای نزدیکی از او فیلمبرداری کنید، به نظر

می‌رسد که دارد کارش را با سرعتی تمام به انجام می‌رساند .
در سینما هیچ چیزی وجود ندارد که بتواند مانند تغییر زاویه توجه بیننده را برانگیزد و آن را در طول فیلم حفظ کند ، و از طرف دیگر با تغییر زاویه توانایی آن را می‌یابیم که از پدیده‌های آشنا و شناخته شده ، سیماهای نوین و تازه‌ای را ارائه دهیم اگر چه این پدیده‌ها موضوع‌های پیش پا افتاده‌ای مثل سیگار کشیدن پدر ، پهن کردن رخت‌ها روی بند توسط مادر و یا برق انداختن بدنه اتومبیل توسط جعفر باشد .

در تداوم تصویری گاه پیش می‌آید که از یک عنصر خوب زیاده از حد استفاده می‌شود . باید توجه داشت که چشم انسان در اثر یکنواختی بسادگی خسته می‌شود . لذا برای جلوگیری از خستگی چشم باید زاویه را تغییر داد . زیرا تغییر زاویه به چشم همان تحریکی را می‌دهد که لازم است تا چشم دائما " با توجه موضوعات را دنبال کند .
در مجموعه‌ی درون برش‌ها و برون برش‌های یک موضوع ، نیاز به تنوع زوایا از همیشه بیشتر احساس می‌شود . اگر نماهای درون برش و برون برش را بیش از یکی دو بار از زاویه‌ای ثابتی فیلمبرداری کنید ، این نماها دیگر با روح به نظر نخواهند آمد . اگر در اولین درون برش ، از زاویه‌ی جانبی دستگاه چمن زنی را که چمن‌ها را بیرون می‌ریزد فیلمبرداری کردید ، بعد از آن سعی کنید از زاویه‌ی هم سطح زمین و از پشت آن فیلمبرداری کنید ، یا از بالای آن به طرف پائین فیلمبرداری کنید و وقتی چمن‌ها از میان تیغه‌های دستگاه رد می‌شوند ، با آن عقب بیایید .
این زاویه‌های مختلف با نشان دادن جوانب تازه‌ای از موضوعی ثابت ، پرورش موضوع را بیشتر و بیشتر خوشایند بینندگان می‌کند .

درون برش ، برون برش و زوایا تابلوهای راهنمای پرورش موضوع هستند .

به هم زدن زمان و مکان

یکی از بزرگ‌ترین امتیازات درون برش و برون برش در کار پرورش موضوع ، این امکان است که می‌توان با استفاده از آن‌ها زمان و مکان را به هم ریخت . در واقع سینما با این قابلیت خاص است که به درخشان‌ترین صورت می‌تواند قابلیت‌های جادویی توهم زایی‌اش را به ثبوت رساند . هیچ بعد مکانی و زمانی وجود ندارد که

سینما نتواند به شیوه‌ای روان و مجاب کننده - سریع یا آرام - آن را در نوردد . تا به حال بارها برون برش‌های تقویم را که برگ ، برگ رها می‌شوند ، یا نماهای متوالی ارساعتی که گذشت سریع زمان را نشان می‌دهد ، در فیلم‌های مختلف دیده‌اید . آیا در این نمونه‌ها زمان حقیقی تغییر نکرده است ؟ با این حال بیننده بر راحتی جایگزینی زمان ، گذشت زمان و زمان جدید را می‌پذیرد .

یا در فیلمی ابتدا نمای برفی کوهستان و بعد نماهایی از سرعت سنج اتومبیلی که عقربه‌آن سرعت‌های مختلف را پشت سر می‌گذارد ، بعد درون برش‌هایی از چرخ‌ها پر شتاب اتومبیل ، بعد منظره تابلوهای گوناگون کنار جاده و در نهایت نمایی از ساحل آفتاب خورده نشان داده می‌شود . آیا در این فیلم بیننده بر راحتی و سادگی تغییر مکان را نمی‌پذیرد ؟

حال این قابلیت جادویی سینما را در فصل چمن زنی مورد تحلیل قرار می‌دهیم . فرض کنید می‌خواهید فیلمی بسازید که قبل از چمن زنی آغاز شده و بعد از خاتمه‌ی آن تمام می‌شود . نمای افتتاحیه ، چمن را خودروئیده و ژولیده نشان می‌دهد ، در نمای نهایی بعد از آنکه جعفر اصلاحات نهایی را در چمن به عمل آورد ، چمن را مرتب شده و کوتاه شده نشان خواهید داد .

در میان این دو نمای افتتاحیه و اختتامیه باید کار فراوانی روی چمن انجام شود . در این میان زمان درازی خواهد گذشت . اما شما که آنقدر فیلم خام ندارید تا تمامی زمان زدن چمن را فیلمبرداری کنید . موضوع مهم‌تر اینکه اگر هم تمام عمل زدن چمن را فیلمبرداری می‌کردید ، در نهایت نشان دادن آن همه فیلم - هر چند که در طول فیلم از انواع تمهیدات برای انحراف توجه بیننده استفاده می‌کردید - برای بیننده تکراری و ملال آور بود .

خوب لابد می‌پرسید پس چکار باید کرد ؟

راه حل مسئله عبارتست از استفاده از درون برش جعفر در حال چمن زنی و برون برش فرهاد در حال چنگک کشیدن . تنها کافی است که این نماها را فیلمبرداری کرده و آن‌ها را با دقت در میان نماهایی از موضوع اصلی که همانا شامل ن - د ، ن - م از جعفر و فرهاد در حال کار کردن است قرار دهید . در این صورت ، تمام کار چمن زنی و چنگک کشی که عملاً " یک ساعت طول می‌کشد ، می‌تواند در یک یا

دودقیقه فیلم به طور فشرده نشان داده شود، بینندگان هم احساس خواهند کرد که دارند عمل را به طور کامل تماشا می کنند. درون برش و برون برش در این فصل وقفه های زمانی را از نظر بیننده مخفی خواهد کرد. پدیده ی روانشناختی که پذیرش زمان سریع شده را از جانب بیننده در سینما توجیه می کند، همان اصل ساده و بدیهی تداوم سینمایی است که می گوید بیننده ندرتا "بیش از یک نمای قبل را به خاطر می آورد. به همین جهت می توان از نماهای درون برش و برون برش برای انحراف توجه از موضوع اصلی استفاده کرد. زیرا اگر بعد از نشان دادن آن ها به موضوع اصلی رجعت کنید، بیننده با سانی این را که در این فاصله بسیاری چیزها اتفاق افتاده - زمان قابل ملاحظه ای گذشته و در این میان چمن فراوانی کوتاه شده - خواهد پذیرفت.

اگر با نماهای افتتاحیه فیلم، ابتدا جعفر را در حال راه انداختن دستگاه چمن زنی نشان دهید و سپس با درون برش هایی چند، یا های او را که به دنبال دستگاه می آید نشان دهید و اگر این نماها را از زوایای متفاوتی فیلمبرداری کنید، هر چند هم خیلی کوتاه و یا تعدادشان اندک باشد باعث خواهند شد بیننده در نماهای متوسط و دوری که بعداً "می آید قبول کند که جعفر از نقطه اولیه حرکت کرده و مقداری از چمن را در این ضمن کوتاه کرده است. در اینجا گذشت زمان و جا به جایی در مکان به گونه ی مجاب کننده ای به بیننده القا شده است. با اینگونه استفاده از درون برش و برون برش در طول فصل شما می توانید بیننده را بدون غافلگیری و استفاده از پرش های بزرگ در زمان و مکان پیش ببرید تا به صحنه ی نهایی برسید که در آن چمن به طور کامل "کوتاه شده، چنگک کشی شده و پسر ها همراه با وسایلشان از صحنه دور می شوند.

برای ایجاد این گونه توهمات، استفاده از برون برش نسبت به درون برش موثرتر و نتیجه بخش تر است. دلیلش هم اینست که برون برش به موضوعی می پردازد که به طور کامل جدا از موضوع اصلی است. در نتیجه با استفاده از برون برش، انحراف توجه بیننده به طور کامل تری انجام می شود. مثلاً "در فیلم چمن زنی، برون برش های ایده آل عبارت خواهد بود از مادری که به تماشا ی جوان ها ایستاده و لبخند می زند یا سگی که در همان اطراف جست و خیز می کند.



نمای نزدیک

نمای باز معرف

درون برش

برون برش

نمای معرف

نمای متوسط

درون برش

درون برش

همیشه اگر به جای یک نمای طولانی، چند نمای کوتاه از زوایای مختلف از موضوع فیلمبرداری کنید، توهم حاصل گیراتر خواهد بود. هر بار که نمای جدیدی را فیلمبرداری می‌کنید - هرچند که کوتاه باشد - به این فکر باشید که بیننده به چیز تازه‌ای خواهد نگریست و همین چیزهایی تازه متوالی است که احساس پیشرفت در زمان و مکان را در او تقویت خواهد کرد.

انتقال در زمان و مکان از طریق تمهیدات مکانیکی سینمایی

انتقال در زمان و مکان را در سینما می‌توان به وسیله‌ی "پدید آمدن"، "ناپدید شدن"، "گدازش"، "رویش" و "چرخش محو" هم ارائه داد. قبلاً در رابطه با ورود و خروج واضح بازیگران به صحنه درباره‌ی آن‌ها صحبت کردیم. اما باید گفت که کاربرد مقدم و اساسی این تمهیدات، انتقال در زمان و مکان در سینماست. "ناپدید شدن" صحنه را با قطعیت تردید ناپذیری "می‌بندد" و "قفل" می‌کند. "پدید آمدن" برعکس این اثر را دارد. اگر این دو تمهید را در میان دو نما قرار دهیم - بشرطی که بین این دو نما از نظر داستانی رابطهای منطقی وجود داشته باشد - بدون جلب کوچکترین توجه بیننده، زمان و مکان قابل ملاحظه‌ای طی خواهد شد.

یک مورد مثال، در داستان چمن زنی در انتهای نمایی که مادر به جعفر و فرهاد یک اسکناس ده تومانی به عنوان پاداش می‌دهد، تصویر تاریک می‌شود و سپس بعد از آنکه تصویر بعدی روشن می‌شود می‌بینیم که این دو جوان پولدار در سالن بستنی فروشی دارند از پولشان حداکثر بهره‌برداری را می‌کنند! در اینجا بیننده نه تنها گذشت سریع زمان و مکان را می‌پذیرد بلکه تضاد میان دشواری چمن زنی و راحتی صرف بستنی در سالن بستنی فروشی را هم تفریح آمیز خواهد یافت. همین توجیه روانشناسی شامل "گدازش" هم می‌شود. از این تمهید هم می‌توان بخوبی برای پرکردن فاصله‌ی نماهای بین چمن زنی و بستنی فروشی استفاده کرد. این تمهید خصوصاً وقتی موثر است که برای نشان دادن مقاطع متفاوت زمان عمل به کار رود. مثلاً "نماهای نزدیک از ساعت مچی مادر که ساعات مختلف و متوالی را نشان می‌دهد که روی هم گدازش می‌شوند - می‌تواند نشان دهنده‌ی گذشت زمان

قابل ملاحظه‌ای در صحنه چمن زنی باشد.

چرخش محو و روبش هم از همین توجیه روانشناسی مایه می‌گیرند. برای انتقال زمانی و مکانی جعفر و فرهاد از محوطه چمن به سالن بستنی فروشی از هریک از این تمهیدات می‌توان استفاده کرد.

هشدار! هرگز در استفاده از این تمهیدات انتقالی افراط نکنید. در استفاده از آن‌ها احتیاط و عقل سلیم را داور خود قرار دهید. از این تمهیدات هم مانند گفتار و نوشته‌ها باید فقط برای برجسته کردن و تقویت موضوع اصلی استفاده کردنه به عنوان چوب زیر بغل برای پنهان کردن خطاهایی که در تداوم ضعیف فیلم دیده می‌شوند.

مهار کردن موضوع غیر قابل کنترل

در بسیاری شرایط فیلم - تلف - کن که معمولاً "نتیجه‌های خام داستان روی پرده ایجاد می‌کند - و واقعی که در آن‌ها موضوع رویهمرفته غیر قابل کنترل و غیر قابل پیش بینی است - درون برش و برون برش به دادتان می‌رسد.

فرض کنید می‌خواهید اولین گام‌های کوچولو در اطاق نشیمن فیلمبرداری کنید. کوچولو در کنار مادرش از یک گوشه اطاق شروع به راه رفتن می‌کند و چنانچه امید دارید، در گوشه دیگر اطاق این راهپیمایی را تمام می‌کند. تجربه‌ی گذشته به شما می‌گوید که قدم زدن بچه مملو از تردید و دو دلی‌های فراوان است. پس اگر بعد از شروع قدم‌های اول، درون برش تمام کادری از چهره‌اش - یا از آن بهتر از پاهای در حال حرکت او و برون برش از دست‌های مادر که به طرفش دراز شده و او را تشویق می‌کند - فیلمبرداری کنید، مقدار زیادی فیلم صرفه‌جویی کرده‌اید. سپس صبر کنید تا کوچولو به نزدیکی دست‌های مادر برسد و فیلمبرداری را مجدداً "آغاز کنید.

در این مورد خاص مثل غالب فصل‌هایی که در آن پرورش موضوع به کار رفته است، درون برش‌ها و برون برش‌ها می‌توانند قبل، بعد یا در طول عمل اصلی (قدم زدن) فیلمبرداری شوند و بعداً "در موقع تدوین در ترتیب صحیح خود قرار گیرند. قابلیت انعطاف یکی از امتیازات بزرگ درون برش و برون برش است.

مواظب باشید : وقتی از این گونه‌نماها استفاده می‌کنید ، مواظب جهت حرکت روی پرده باشید . مثلاً " در نماهای نزدیک از پاهای کوچولو ، جهت حرکت باید با جهت حرکت موضوع در نمای معرف یکسان باشد .

تعلیق و هیجان

از طریق پرورش موضوع ، کارهای فوق العاده‌ای با واکنش بیننده می‌توان در فیلم انجام داد . یکی از با ارزش ترین قابلیت‌های پرورش موضوع در این مورد عبارتست از ایجاد کنجکاوی ، تعلیق و هیجان به حدی که بینندگان با تماشای پرده‌ی سینما در جذبه‌ای خاص ، بی تابانه مشتاق خواهند شد تا بدانند بعداً " چه اتفاقی رخ خواهد داد .

جهت متضاد حرکت روی پرده ، روشی برای بنا کردن فضای انتظار و تعلیق در فیلم است . اما باید به یاد داشت بدون معرفی قبلی ، هر موضوعی به این شیوه نمی‌تواند در بیننده تولید تعلیق کند .

اگر موضوع مورد سؤال را در فیلم برای بیننده همچنان جالب و دیدنی نگاه دارید و در نهایت به گونه‌ای مطلوب آن را توضیح دهید ، بیننده نه تنها اعتراضی نخواهد داشت بلکه از حالت معمایی ایجاد شده لذت هم خواهد برد .

مثلاً " معرفی کردن تمام یا بخشی از موضوع در نمای خیلی نزدیک همیشه در بیننده تولید تعلیق می‌کند . (وقتی برای این کار از ن - ن استفاده می‌کنید ، نما را زمان بیشتری روی پرده نگاه دارید) حال بادر نظر گرفتن موضوع فوق ، فصل ساده‌ی ورود به دفتر آقای پولدار را دو مرتبه فیلمبرداری می‌کنید . این بار به جای گذاشتن ن - د در ابتدای فصل ، ن - ن بزرگ تمام قاب از دست‌های آقای پولدار در حال نوشتن - یا شاید از چشم های او که به دوربین یاورای آن خیره شده - فیلمبرداری کنید . البته در اینجا خیره شدن به دوربین در نمای نزدیک به شرطی که چشم ها حضور دوربین را افشا نکنند ، اشکالی ندارد . به عبارت دیگر موضوع باید مستقیماً " به داخل عدسی به مثابه چشم در چشم بیننده و یا عدسی به عنوان عنصر زنده ، نه ابزار صرف نگاه کند . بیننده‌ای که این ن - ن مهیب را از دست‌ها و یا چشم های آقای پولدار می‌بیند ، بی درنگ از خود می‌پرسد : این چشم ها و دست‌های چه کسی

است؟ چشم‌ها به چه چیز خیره شده‌اند؟ دست‌ها چه می‌نویسد؟ درن - دون - م که به دنبال این نماها می‌آید شما به عنوان سینماگر وظیفه دارید به سؤال‌های فوق جواب دهید. مثلاً "ممکن است دوربین برای روشن کردن رابطی چشم‌ها و دست‌ها با صحنه عقب برود و بیننده در صحنه عمومی ببیند که آقای پولدار در حال خواندن و یا امضاء کردن چک است.

اکنون روش معمول ن - د، ن - م، ن - ن را کاملاً "درهم ریخته‌اید. یادتان هست که ما از ترتیب نماهای فوق هیچ‌گاه به عنوان یک چیز غیر قابل تغییر یاد نکردیم. البته روشن - د، ن - م، ن - ن، بهترین روش بیان داستان به صورتی روشن است، اما اگر بخواهید هیجان و تعلیق را به فصلی اضافه کنید، کاملاً "طبیعی و جایز است که ترتیب فوق را به هم بریزید.

فقط مواظب باشید که هیجان و تعلیق را ارزان نفروشید. مثلاً "در مورد آقای پولدار اگر بیننده در نمای نزدیک بفهمد که چشم‌های درشت و خیره‌ی آقای پولدار دارد به نامه‌ای اداری نگاه می‌کند، آن‌گاه هیجان و تعلیق صحنه‌افت خواهد کرد. فرض کنیم بعد از ن - ن، در نمای متوسطی آقای پولدار را پشت میز نشان دهید که به ویرای دوربین خیره شده است. اگر در این لحظه درن - د که از زاویه‌ی برعکس فیلمبرداری شده، دستفروشی را نشان دهید که به جای خارج شدن از در، هفت تیر به دست در میان درایستاده و آن را به طرف آقای پولدار نشانه رفته است، شمارش معمول را به گونه‌ی قابل قبولی شکسته‌اید تا در بیننده هیجان ایجاد کنید.

نکته‌ی دیگر، حتی با صحنه‌ای که در آن حرکتی دیده نمی‌شود هم می‌توان در بیننده تعلیق ایجاد کرد. به عنوان مثال فیلم را با آدمی که خواب است آغاز کنید، بی‌درنگ در بیننده این کنجکاوی برانگیخته می‌شود که این آدم کیست، کجاست و این جاذبه می‌کند؟ اگر در چهره‌ی آدمی که خوابیده، حالتی از خوشحالی یا غم و اندوه دیده شود به دلیل آنکه بیننده بسیار مشتاق است تا علت این حالت را بداند، در او هر لحظه احساس تعلیق بالا می‌گیرد.

بدون وجود بازگر در صحنه هم می‌توان در بیننده تعلیق ایجاد کرد. فیلم را با دفتر خالی آقای پولدار قبل از ورود شخصیت به آن آغاز کنید، بیننده‌اتان

با دیدن اطاق خالی مشتاق خواهد شد بداند چگونه آدمی در این دفتر کار می‌کند . حال دوربین را در این دفتر خالی به شی خاصی ، مثل یک دسته اسکناس یا تلگرامی روی میز نزدیک کنید . با این حرکت دوربین ، تعلیق در بیننده‌ای که در جستجو و انتظار درام است بالایی گیرد - اما وقتی که اشیاء روی میز با توضیحی منطقی همراه شود این هیجان برطرف خواهد شد . یادتان باشد برای ایجاد تعلیق ، به داستانی خیلی سنگین برای توجیه آن نیاز نیست . از تعلیق برای حالت‌های طنزآمیز هم می‌توان استفاده کرد . فرض کنید فصل چمن زنی را با درون برش یک جفت پا شروع کنید . پاها به آرامی و خستگی راه می‌روند و این نشانه دهنده‌ی نهایت خستگی کسی است که طی ساعت‌ها ، کیلومترها راه رفته است . در ذهن بیننده این سؤال مطرح می‌شود که آیا این شخص یک پیاده ، آواره ، جانی فراری ، کدامیک است ؟ سپس دوربین عقب می‌رود و در ن - د ، نشان می‌دهد که پاها ی خسته متعلق به جعفر است که دستگاه چمن زنی را جلو می‌راند . این کار حتماً نیشخند بینندگان را به دنبال خواهد داشت .

بدیهی است اگر کار را با یک نمای پیوسته و متحرک مثل حرکت به عقب - یا بهتر از آن حتی یک زوم انجام دهید ، نتیجه‌ی حاصل موثرتر از دربی هم آمدن چند نمای مختلف خواهد بود . زیرا در اینجا به دلیل آنکه نمای پیوسته است ، توجه بیننده از صحنه گسیخته نخواهد شد .

فرض کنید در ن - م ، آقای پولدار هفت تیری برداشته و به سوی شما نشانه رود . برای آنکه چشم بیننده روی این اسلحه ثابت بماند و عملاً " فرصتی برای گریز از تصویر به بیننده نداده باشید ، به جای پرش ناشی از برش به ن - ن ، دوربین را به جلو حرکت دهید و یا اینکه به جلو زوم کنید تا اسلحه تمامی پرده را بپراکند . حرکت دوربین به عقب یا زوم به عقب هم می‌تواند به همین اندازه در حفظ توجه بیننده به موضوع تعلیقی موثر باشد . فصل را با ن - ن یا ن - خ - ن قاب پر کنی از اسلحه که درست آقای پولدار به سوی بیننده نشانه رفته شروع کنید . بعد دوربین را عقب ببرید و نشانه دهید که اسلحه در دست آقای پولدار است ، همچنان دوربین را عقب‌تر ببرید تا هدف خشم آقای پولدار ، دستفروشی که ظاهراً " ترسیده است ، نمودار شود .

نماهای دوربین متحرکی که با آن‌ها موضوعی تعقیب می‌شود، غالباً "هیجان تصویری به یاد ماندنی در بیننده تولید می‌کنند. این نماها معمولاً" در فیلم‌های جنگی و وسترن در صحنه‌های تعقیب و گریز دیده می‌شود. می‌توانید در حیات منزلتان یک مورد عملی از این گونه نماها را تمرین کنید. یک مسابقه دوچرخه سواری میان کوچولو و دوستش را بدین گونه فیلمبرداری کنید. در این فصل یک نمای تعقیبی از کوچولو که پدال می‌زند در بیننده همان احساس هیجان و تعلیق را ایجاد خواهد کرد.

تضاد

درون برش‌ها و برون برش‌ها همواره هم در درام و هم در کمدی به تقویت حالت تضاد موضوعات کمک می‌کنند.

فرض کنیم می‌خواهید فیلمی تهیه کنید که در آن کوچولو برای اولین بار شلوار می‌پوشد. از آنجا که این عمل – یعنی پوشیدن شلوار – نمای اوج فیلم را تشکیل می‌دهد پس باید موضوع فیلم را برای رسیدن به این اوج پرورش دهید. یعنی قبل از این نما در فصلی به طور ضمنی ماجرای بزرگ شدن کوچولو را بیان کنید. برای این کار مجموعه‌ای از نماهای متضاد و کوتاه از کهنه‌های دوران نوزادی در گهواره، لباس یک تکه‌ی او که روی تختخواب افتاده، شورت‌ها و شلوارک‌های کنار آن کافی است. اکنون عمل تماشایی پوشیدن اولین شلوار کودک را نشان دهید. آیا می‌خواهید در این فصل به ظرافت و کوچکی هیکل بچه تاکید کنید؟ برای این کار بگذارید عموجان دست‌بچه را بگیرد و او را راه ببرد. درون برش‌هایی از انگشتان کوچک کوچولو در دست‌های بزرگ عموجان، کفش‌های سفید کوچکش در برابر کفش‌های بزرگ عموجان به این موضوع تاکید خواهد گذاشت.

اگر در فصل چمن زنی از نظر جنبه‌های کمدی و طنز کمیودی وجود دارد، با کنار هم گذاشتن یک درون برش از تیغه دستگاه چمن زنی که چمن‌ها را می‌برد با یک برون برش از تیغ صورت‌تراش پدر بزرگ که روی صورتش کشیده می‌شود، بیننده‌اتان را کمی بخندانید.

می‌خواهید یکی از آن سیگارهای بزرگ و بدبوی پسر عمویتان را در فیلم مورد

تاکید قرار دهید؟ برون برشی از دودکش یک کارخانه را بعد از نمای یسر عموی سیگار به لب پیوند کنید.

مایه‌های تضاد تقریباً "در همه موضوعات و حرکات وجود دارد، فقط نیروی تخیل و ابتکار لازم است تا آن‌ها را بیابید. البته این کار دشوار، نه فقط به دلیل ارضای شخصی سینماگر از آن، بلکه به دلیل لذت خاصی که به بیننده می‌دهد از اهمیت خاصی برخوردار است.

بیننده سینما در طول تماشای فیلم سخت نسبت به مفاهیم ضمنی حساس است. پس باید با کنار هم گذاشتن نماهای مختلف، از این حساسیت حداکثر استفاده را به عمل آورید.

اگر تضادی که در فیلم ایجاد کردید، نتیجه بخش از کار در نیامد دلسرد نشوید. این امر گاه به گاه پیش می‌آید. این بهایی است که شخص باید پردازد تا تجربه کسب کند. به عنوان یک سینماگر با مشاهده‌ی واکنش بینندگان نسبت به این تضادها، خیلی چیزها یاد خواهید گرفت. وقتی قوه ابتکار شما رشد کرد آن وقت تضادهای شما موفق از کار درخواهد آمد. در آن صورت، واکنش گرم بینندگان نسبت به تضادهای ایجاد شده در فیلم، شکست‌های قبلی را جبران خواهد کرد.

نقش نور پردازی در پرورش موضوع و تداوم

بدون اندک اشاره‌ای به مقوله نورپردازی، نه این کتاب - که درباره تداوم است - و نه این فصل - که درباره پرورش موضوع است - کامل خواهد بود.

نور پردازی در بردارنده‌ی ارزش‌های نمایشی فراوانی است. حتی تغییرات ساده‌ای در محل منبع نور که انواع نورپردازی پشت یا جانبی را امکان پذیر می‌کند - اثر بمراتب جالب‌تری ارائه می‌دهد تا موقعی که نور به طور ساده از روبرو به موضوع بتابد.

فیلمبرداران حرفه‌ای که در نورپردازی‌های پیچیده سینمایی تجربه فراوان دارند می‌توانند از طرح نورپردازی صحنه برای بیان احساسات متنوعی که در بیننده سینما تأثیری فراوان دارد، استفاده کنند. مثلاً "نورپردازی سایه روشن (low key) با کنتراست‌های تند نور و سایه، حالت نمایشی جدی و تنیدی به صحنه می‌دهد.

اما نورپردازی مایه روشن (**high-key**) با نور فراوانی که در صحنه ایجاد می‌کند، در بردارنده‌ی حالت‌های شاد و خوشحال است.

فیلمبردار غیر حرفه‌ای در استفاده از عنصر نورپردازی برای پرورش موضوع باید بی‌نهایت احتیاط به خرج دهد. سینما خصوصا " در صحنه‌های داخلی، هنری تمام عیار، پیچیده و ظریف است که شناخت آن نیاز به مطالعه و تجربه دارد. اما خوشبختانه برای فیلمبردار غیر حرفه‌ای که آن قدر وقت ندارد تا در کار نورپردازی عمیق شود، غالب موضوع‌ها در فضای آزاد رخ می‌دهند. باز هم خوشبختانه اگر وی در فیلم‌های خانوادگی به نشان دادن صحنه‌های داخلی نیاز داشته باشد، آن صحنه معمولا " شاد و فرح بخش است و فقط احتیاج به نور کافی دارد تا روی فیلم ضبط شود.

از اینرو بیشترین توجه غیر حرفه‌ای‌ها باید به تداوم در امر نورپردازی باشد. یعنی اینکه نورپردازی صحنه‌های متوالی باید با هم بخواند.

مثلا " اگر می‌خواهید تاتی کردن کوچولو را در اطاق فیلمبرداری کنید، طی آن درون برش‌هایی از پاهای او را در وسط حرکت نشان دهید و بالاخره با یک نمای نهایی نشان دهید که کوچولو به آغوش گرم مادر رسیده است، باید اطمینان حاصل کنید که نورپردازی در تمام این صحنه‌ها یکسان باشد.

فرض کنیم می‌خواهید در فصل چمن زنی، بخش کاملی را به فرهاد اختصاص دهید که سبد پر شده از چمن را به طرف سطل بزرگ اشغال می‌برد تا آن را خالی کند. اگر در طول فیلمبرداری این نماها، خورشید از لابلای ابرها پدید و ناپدید می‌شود، بهتر است صبر کنید تا نور خورشید حالت پایداری پیدا کند و آن گاه تمام نماهای مختلف این بخش را فیلمبرداری کنید.

وقتی داستان، زمانی طولانی را در برمی‌گیرد باید مواظب باشید که نورپردازی صحنه‌های مختلف با واقعیت مطابقت داشته باشد.

مثلا " اگر می‌خواهید فیلمی کمدی از جعفر بگیرید که در آن او مشغول رنگ زدن سگدانی است و شما با نشان دادن نماهای مکرر از یک ساعت، که گذشت ساعت ها زمان را نشان می‌دهد، پیشرفت بطئی کار جعفر را مورد تاکید قرار می‌دهید، مواظب باشید که نورپردازی صحنه‌های مختلف، مچ شما را گیر نیندازد. یادتان

باشد که خورشید در تمام روز در آسمان تغییر محل می دهد و اگر بیننده‌ای تیزبین در میان تماشاگران، با هر برش به موضوع (رنگ زدن سگدانی) متوجه شود که سایه‌ی سگدانی با وجود گذشت زمان، تغییر محل نداده است مسلماً " به فیلم شما مشکوک خواهد شد. (البته اگر با فیلم تند در روزی ابری این فصل را فیلمبرداری کنید - که هیچ سایه‌ای از سگدانی دیده نشود - می توان به طور کلی از بروز این مسئله احتراز کرد.)

مسئله‌ی حرکت خورشید در آسمان، ما را به جنبه‌ی مهم دیگری از تداوم نورپردازی می‌رساند. این موضوع جدید حفظ تداوم نور اصلی در محل است. فرض کنیم می‌خواهید از جعفر که روی چمن دراز کشیده و خستگی کار پرزحمت را از تن به در می‌کند، فیلمبرداری کنید. در این فصل چهره‌ی او با نور جانبی خورشید روشن شده است. از این رو در ن - د و ن - م این فصل هم باید نصف صورت جعفر در سایه دیده شود. لذا برای فیلمبرداری ن - ن هم باید از همان زاویه به موضوع نزدیک شوید. در نمای حاصل، نور و سایه روی چهره باید دارای همان نسبت نماهای قبلی باشد. پس در بین فیلمبرداری این نماها، به جعفر نگویید که صورتش را بچرخاند تا نور خورشید کاملاً " به دو طرف صورتش بتابد، مگر آنکه بخواهید این حرکت او را در طی نما نشان دهید. در این صورت بیننده باید عمل او را ببیند.

اگر بعد از فیلمبرداری ن - م متوجه شدید که در ن - ن بعدی یک طرف صورت زیاده از حد تاریک شده است، کار را از نو آغاز کنید و ن - م دیگری فیلمبرداری کنید که در آن صورت جعفر از نور بیشتری برخوردار است، یا وضعیت او را روی چمن تغییر دهید و از بازتاب کننده (**reflector**) استفاده کنید. البته وقتی جعفر کار را از سر می‌گیرد و در حین کار به اطراف حرکت می‌کند، نسبت به منبع نور دائماً تغییر موضع خواهد داد. در چنین مواقعی حرکت اوست که بازی نور را روی صورتش توجیه می‌کند.

نادیده گرفتن تداوم منبع نور خصوصاً " وقتی بیشتر رخ می‌دهد که فیلمبردار در محیط‌های سر بسته و بانور مصنوعی کار می‌کند. زیرا در این گونه موارد، فیلمبردار دسترسی کامل به منابع نوری در محل دارد و می‌تواند منابع نوری را به دلخواه تغییر

دهد. فرض کنیم می‌خواهید از مادری که بچه‌اش را در گهواره تکان می‌دهد فیلم تهیه کنید. در صحنه مای نور اصلی به طرف بچه تنظیم شده است. در نتیجه چهره‌ی مادر در ن - د و ن - م تا حدی در سایه قرار می‌گیرد. حال اگر بخواهید ن - ن از مادر فیلمبرداری کنید نباید منبع نوری را جابه‌جا کنید تا تمام صورت مادر روشن شود. (زیرا در نمای قبلی صورت مادر در سایه قرار داشت) مگر آنکه مادر را در در ن - م نشان دهید که به قسمت روشن صحنه نزدیک می‌شود.

خلاصه اینکه برای حفظ تداوم منبع نور باید توجه دقیق به نیازمندی‌های منطقی داستان داشت.

تعریف نهایی

تعریف نهایی که از " پرورش موضوع " می‌توان کرد اینست که با پرورش موضوع سینماگر می‌تواند از طریق دوربین سینما بر عادت‌های چشم غلبه کند.

از طریق پرورش موضوع می‌توان توجه و دقت در بیننده فیلم نسبت به آنچه می‌بیند به وجود آورد، آن را کنترل کرد و سرعت بخشید. یادتان باشد در زندگی واقعی، چشم نمی‌تواند چنین دقت و توجهی به رویدادها داشته باشد.

چشم در زندگی واقعی خیلی زود احساس خستگی می‌کند. چشم اصولاً " به چیزی که برای اولین بار می‌بیند، با توجه و دقت می‌نگرد. اما وقتی موضوع توجه تکراری و ملال‌آور شد چشم هم به زودی در جستجوی چیزی تازه به اطراف می‌نگرد. بیرون سالن سینما، چشم در میان صحنه‌های بسیار عادی و پیش پا افتاده‌ای که هر لحظه‌ی روز با آن‌ها سروکار دارد، دائماً در حال انتخاب کردن است.

اگر بیننده فیلم شما در زندگی واقعی، جعفر و فرهاد را برای اولین بار در حال کار می‌دید شاید کار آن‌ها در نظرش جالب و تازه می‌آمد و آن‌ها را با علاقه و توجه تماشا می‌کرد. عواملی مثل دستگاه چمن زنی در حین کار با جمع‌آوری چمن زده شده به نظرش جالب می‌نمود. اما بعد از لحظه‌ای که این اعمال بیش از یکی دوبار در برابرش تکرار می‌شد - همچنانکه طبیعتاً - چنین است - چشم وی به طور غریزی در جستجوی چیزی تازه برای نگاه کردن برمی‌آمد و از آن‌ها می‌گذشت.

تداومی که در فیلم، هوشیارانه پرورش یافته باشد نخواهد گذاشت که ملال

آوری ناشی از تکرار عمل بر بیننده اثر بگذارد و چشم بیننده در پی "چیزی متفاوت" - همچون زندگی واقعی - سرگردان شود. در تداوم هوشیارانه، با از پیش گزیدن نماهائی که همواره برای چشم جالب و تازه می نماید، با تمرکز توجه بیننده به وسیله درون برش ها و برون برش های تمام قابی از مراحل مهم عمل، با تغییر زاویه و با خلق نقطه نظرهای تازه و نوانگیزش، بیننده جذب شده و پای بند فیلم خواهد شد.

خلاصه

"پرورش موضوع" با افزودن تنوع به چیزهای عادی و پیش پا افتاده، فیلم را "می سازد".

"پرورش موضوع" با استفاده از نماها یا فصل های فرعی که در رابطه با موضوع اصلی روی می دهند و با افزودن مفهوم، روشنی، تعلیق و هیجان به فیلم، در مجموع داستانی را بیان می کند.

"پرورش موضوع" بیشتر موقعی باید انجام شود که از موضوع ساکنی فیلمبرداری می کنید که حرکتی به داخل یا خارج قاب ندارد، یا موقعی که رویداد اصلی قبل از فیلمبرداری اتفاق افتاده باشد.

نه تنها موضوعات ساکن و ملال آور بلکه فصول حرکت دار را هم باید با پرورش موضوع جذاب و غنی کرد. توجه داشته باشید که نماهای هیجان انگیز نهایی وقتی موثر خواهند افتاد که شما با پرورش موضوع، انتظار و هیجان را در بیننده نسبت به این نماها برانگیزید.

درون برش و برون برش، هسته اصلی کار پرورش موضوع را تشکیل می دهند. این نماها مهم ترین، قابل انعطاف ترین و غنی ترین مایه های پرورشی موضوع محسوب می شوند.

استفاده از زوایا هم نقش مهمی در نماهای پرورشی دارد.

به هم زدن زمان و مکان یکی از امتیازات بزرگ سینماست که سینما آن را مدیون پرورش موضوع است. انتقال در زمان و مکان را می توان به وسیله تمهیدات مکانیکی نظیر پدید آمدن، ناپدید شدن، گدازش و چرخش محو به دست آورد.

نماهایی که در پرورش موضوع استفاده می‌شود در بیننده ایجاد کنجکاوی ، تعلیق و هیجان می‌کنند ، علاوه بر آن به کمک بیانگری مستتر در تضاد بین این‌گونه نماها ، داستانی سبز بیان می‌شود .

نورپردازی نقش مهمی در پرورش موضوع دارد . اما بیشترین توجه فیلمبردار غیر حرفه‌ای باید متوجه تداوم نورپردازی باشد .

نماهای پرورشی از نظر کاربرد بسیار قابل انعطاف هستند . می‌توان در مرحله فیلمبرداری ، این نماها را بدون نظم منطقی فیلمبرداری کرد و بعداً " در موقع تدوین آن‌ها را در تناوب صحیح قرار داد . البته هیچ یک از این نماهای پرورشی از جنبه‌های حیاتی و اصلی برخوردار نیستند .

هیچ موضوعی – هرچند که ضعیف به نظر آید – خالی از موارد پرورشی نیست . شکیبائی و چشم جستجوگر فیلمبردار در هر صحنه‌ای در نهایت ، نماهای پرورشی خوبی خواهد یافت .

تعریف نهایی از " پرورش موضوع " اینست که با پرورش موضوع ، سینماگر می‌تواند از طریق دوربین سینما بر عادت‌های چشم غلبه کند . با پرورش موضوع می‌توان صحنه‌ها را غربال کرد . یعنی صحنه‌های جالب را حفظ نمود و صحنه‌های خسته کننده را که چشم انسان هر روزه آن‌ها را می‌بیند حذف کرد و دور ریخت . کار غربال کردن با انتخاب و ارائه مراحل مهم حرکت موضوع عملی می‌شود .

۱۲

داستان و تدوین

بیش تدوینی

در محدوده‌ی این کتاب نیست که به تحلیل فیلمنامه نویسی بپردازد. کارما در محدوده‌ی این کتاب، شناخت و بررسی تداوم تصویری است و تا اینجا نیز قواعد ساختاری، قواعد منطقی و قواعد صوری ساختن یک داستان سینمایی منسجم را - صرف نظر از نوع و طرح داستان - مورد بررسی قرار دادیم. این قواعد در یک نگاه کلی به قواعد معماری می‌مانند که صرف نظر از نوع عمارت - در بنا کردن همه ساختمان‌ها به کار می‌آیند. همانطور که قواعد معماری حرکت افراد به داخل عمارتها را شکل می‌دهد، تداوم تصویری هم اثر فراوانی در چگونگی ورود به ساختمان قصه، طرح و شکل آن دارد.

این امر حتی در مورد فصل ساده‌ی آقای پولدار - که در آن گیراترین و موکدترین نمای فصل ن - ن چهره‌ی آقای پولدار است - نیز صدق می‌کند. به عبارت دیگر برای این فصل هم در حقیقت فیلمنامه‌ای ابتدایی تحت عنوان " ملاقات با آقای پولدار " وجود دارد که در آن نمای نزدیک چهره‌ی او، اوج آن محسوب می‌شود. بدین ترتیب می‌بینیم که تداوم تصویری با تداوم داستانی رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. اما قاعده‌ی دیگر از منطق و قوانین مشترک تداوم داستانی و تداوم تصویری می‌گوید که سینماگر نه تنها در تداوم تصویری بلکه در تداوم داستانی نیز محاز نیست که بعد از ن - د آقای پولدار، ن - م مسابقه‌ی اسب دوانی و بعد ن - ن بچه‌ای در حال غذا خوردن را به سیننده نشان دهد. اگر چه این گونه مقایسه‌ها، دیدگاهی ابتدایی از رابطه تداوم تصویری و تداوم داستانی را بیان می‌کند، اما

با روشن شدن این رابطه متقابل، می‌توان به روشنی درک کرد که چگونه تداوم تصویری در طول مسیر بررسی و مطالعه‌ی ما همچنان دامنه‌اش وسیع‌تر و وسیع‌تر می‌شود. بطوریکه اکنون موضوع مورد بحث به شکل و کیفیت کار سینماگر نیز بستگی دارد. این موضوع عبارتست از بینش تدوینی - بینش تدوینی به سینماگر امکان می‌دهد تا بر فیلم خود از نظر شکل، تاکیدها، ریتم، ترکیب تصویری و پرداخت نهایی مسلط شود.

برنامه ریزی قبلی

فیلم ایده‌آل آنست که سازنده آن با برخورداری از نعمت یک فیلمنامه‌ی کامل مخصوص فیلمبرداری که بدون کوچک‌ترین انحراف باید از آن تبعیت کرد - کنترل مطلق بر فیلم داشته باشد. البته چنین چیزی وجود ندارد. وانگهی بسیاری از سینماگرها نمی‌خواهند زحمت فیلمنامه‌ی دقیق و کامل را به خود بدهند. فیلمبرداری یک فیلم - خصوصا " برای سینماگران غیر حرفه‌ای - غالبا "عملی غریزی وانگیزه‌ای است که از آن فقط برای ضبط رخدادهاى سریع، گذرا و غیر عادی استفاده می‌شود. لذا طبیعی است که برنامه ریزی دقیقا "از پیش طرح شده، می‌تواند مانع کار سینماگری شود که می‌خواهد از کار فیلمبرداری فقط لذت ببرد. از اینرو ما وقتی یک برنامه - ریزی مقدماتی را به شما توصیه می‌کنیم، در حقیقت نیازهای نوعی فیلمبردارهای شتابزده را نیز در نظر داریم. البته این فیلمبرداران نباید از قبل ضرورتا " یک فیلمنامه‌ی مفصل در دست داشته باشند. گرچه در دست داشتن چنین فیلمنامه‌ای در فیلمبرداری ایده‌آل خواهد بود. البته این فیلمبرداران بدون فیلمنامه هم می‌توانند خیلی خوب فیلمبرداری کنند، اما اصطلاح عامیانه‌ی سینماگرها می‌گوید، هرچه چیزهای دست و پاگیر کمتر باشد، بهتر است - البته به شرطی که از پیش یک برنامه - ریزی قبلی در ذهن انجام شده باشد.

واقعا " این توصیه به چه معنی است؟ خیلی ساده به این معنی است که فیلمبردار قبل از آنکه چشمش را به چشمی دور بین بگذارد، باید فهرستی از ماهایی که برای انسجام یافتن فیلم لازم است، در ذهن خود داشته باشد. سینماگر باید نماهای دور، متوسط، نزدیک، معرف، بار معرف، درون برش و برون برش را بر طبق اهمیت

یا اثر نمایشی‌اشان در ذهن خود ردیف کرده و برنامه‌ریزی کند. زیرا در حین کار همواره باید برنامه‌ریزی خود را بازنگری کند و حداقل دو یا سه نما قبل از آنکه به فیلمبرداری آن‌ها برسد از آن‌ها آگاه باشد.

"گیشه ..."

پدر در یک روز آفتابی بهاری در خانه بی‌قرار شده، دور بینش را برمی‌دارد و فریاد می‌زند. "خانم، بیا پسرمان را ببریم کنار آب"

وقتی پدر، خانواده را با اتومبیل به سوی دریاچه می‌برد، فیلم را در ذهنش برنامه‌ریزی می‌کند. پدر با خود فکر می‌کند. "خب تا حالا فیلمی از قایق سواری نساخته‌ام، باید روی این فیلم حسابی کار کنم. بهتر نیست با فصل اسکله فیلم را شروع کنم؟"

"... بگذار ببینم... آهان فکر می‌کنم بهتر است، بین راه اسکله، کنار تپه‌ی بالای دریاچه بایستم و یک نمای عمومی و حسابی از آنجا بگیرم. بعد نمای معرف را از کنار دریاچه، از طرف اسکله می‌گیرم. طوریکه در این نما، قسمتی از ساختمان اسکله، آدم‌هایی که برای اجاره‌ی قایق صف‌کشیده‌اند و به طرف ساختمان می‌روند را هم نشان بدهم..."

"بعد با جلو بردن دوربین تا حد یک ن - د از صف مردم و پسرمان در بین آنها به لب مطلب می‌رسم. در اینجا داستان فیلم در اطراف پسرمان دور خواهد زد که برای خودش وارد صف می‌شود. بعد شاید یک ن - م از بلیط‌فروش در حال کار هم بگیرم و بعد در نمای متوسط دیگری پسرمان را نشان دهم که به مادرش دست تکان می‌دهد. بعد یک برون برش از مادرش که متقابلاً جواب دست تکان دادن‌های پسرمان را می‌دهد. حالا اگر باز به ن - م پسرمان برگردم، نزدیک تر شدن او به گیشه خیلی خوب قابل توجیه خواهد بود. این توجیه به دلیل آنست که بین آن‌ها از نماهای حواس پرت‌کن استفاده کرده‌ام."

"... البته فکر می‌کنم چند نمای برون برش هم لازم داشته باشم تا بعداً پسرمان را به آسانی نزدیک گیشه نشان دهم. مثلاً در یک نمای متوسط از او نشان

می‌دهم که دستش را سایه‌بان چشم‌هایش می‌کند و نگاهی به اطراف می‌اندازد. بعد نمای نزدیکی از این حرکت را فیلمبرداری می‌کنم. بعد دوربین را برمی‌گردانم تا آنچه را که پسر می‌بیند نشان دهم. پسر دریاچه را تماشا می‌کند - یک سری قایق مسابقه با رنگ‌های مختلف، این خودش پرورش موضوع خوبی است و من نمای دور قشنگی را هم به آن‌ها اختصاص می‌دهم.

"حالا وقت آن است که به خریدن بلیط برگردم. تا اینجا کار را طوری ترتیب داده‌ام که وقتی این بار برش می‌کنم بتوانم پسر را جلوی گیشه نشان بدهم. حالا بایک - ن - م از او که قدم پیش می‌گذارد، پولش را در می‌آورد و در گیشه می‌گذارد، باز معرفی را انجام می‌دهم.

"حالا بایک - ن - م، بلیط فروش را نشان می‌دهم که پول را می‌گیرد و شماره را روی بلیط می‌زند - فکر بدی نیست که میان نمایی هم از مهر بگیرم، که بلیط فروش به کمک آن، کارش را انجام می‌دهد - حالا برای نمای باز معرف از پسر که بلیط را می‌گیرد و از طرف راست خارج می‌شود تا به مادرش به پیوند آ ماده هستیم.

"نمای بعدی، ن - م از مادر است که به سمت چپ نگاه می‌کند. بعد پسر از طرف چپ وارد قاب می‌شود و به مادرش می‌پیوندد. بعد با چرخش دوربین این دورا که به طرف قایق‌ها می‌روند، دنبال می‌کنم...

"این خودش قبل از رسیدن به محل، کلی برنامه‌ریزی قبلی است. بعد از فیلمبرداری این فصل فرصت خواهم داشت روی نماهای فصل بعد فکر کنم...

این هم "جریان ذهنی" افکار پدر درباره آنچه می‌خواهد فیلمبرداری کند. حالا فرض می‌کنیم پدر به دلیل استعدادی که در مجاب کردن دیگران دارد که برای فیلمبرداری خیلی اهمیت دارد - می‌تواند افراد داخل صفا را مجاب کند که به دوربین نگاه نکنند. بلیط فروش را هم متقاعد می‌کند که بلیط پسرش را بار دوم - برای فیلمبرداری میان نما - مهور کند و به طور کلی فصل را چنانچه در ذهن طرح‌ریزی کرده است فیلمبرداری کند. اما ممکن است در حین فیلمبرداری تصمیم بگیرد که چند برون برش برای پرورش موضوعی که در صفا جالب یافته، به نماهای دیگر اضافه کند. این نماها عبارتند از یک ارتشی جوان و دوست همراهش، پسر بچه کوچکی در لباس ملوانی در انتظار پدر و بچه‌ای که ذرت بو داده می‌خورد و با دکنکی را

در هوا تکان می دهد .

.... و قایق پارویی

پدر همان برنامه ریزی قبلی را در مورد فصل بعدی هم به کار می گیرد . فصل جدید ، مادر و پسر را در حال سوار شدن به قایق پارویی نشان می دهد . فیلمنامه ی ذهنی او چیزی نظیر ذیل خواهد بود .

۱ - ن - د از مادر و پسر که به قایق پارویی نزدیک می شوند . بگذارید این دو نفر به طور واضح وارد قاب شوند یا در غیر این صورت روی آن ها که از روبرو می آیند " گذارش " کنید ، بعد موقعی که این دوه کنار قایق می رسند و می خواهند سوار آن شوند ، دوربین را بچرخانید .

۲ - ن - م از زاویه ی متفاوتی (پدر دایما " زاویه های دوربینش را تغییر می دهد) پسر به مادرش کمک می کند تا سوار قایق شود .

۳ - ن - ن از چهره ی متبسم مادر .

۴ - ن - م از قایق که وقتی مادر به داخل آن قدم می گذارد ، تکان می خورد .

۵ - ن - ن از مادر که طی آن حالت صورتش از تبسم به آشفتگی تغییر می کند .

۶ - ن - ن از پسر که به حالت جا خورده ی مادرش می خندد .

۷ - ن - م از پسر که پایش را روی لبه قایق می گذارد تا قایق را ثابت نگاه دارد .

۸ - ن - ن درون برش از پای پسر روی لبه بالایی قایق .

۹ - ن - م باز معرف قایق - پسر که با اشاره دست به مادر می فهماند که

باید محکم سر جایش بنشیند .

۱۰ - ن - ن از مادر که در قایق می نشیند و لبه های قایق را می گیرد

۱۱ - ن - خ - ن از دست های مادر که لبه های قایق را چسبیده است .

۱۲ - ن - م ، نمای باز معرف - از پسر که وارد قایق می شود و می نشیند .

۱۳ - ن - ن که از داخل قایق گرفته شده و در آن پسر لنگر قایق را باز می کند

و پاروها را بر می دارد .

۱۴ - ن - خ - ن ، درون برش از دست های پارو به دست پسر .

۱۵ - ن - م ، از پسر که شروع به پارو زدن می کند .

۱۶ - ن - د ، قایق از اسکله دور می‌شود و به داخل دریاچه می‌رود . پدر می‌داند که چند ن - ن و میان نماهای لازم را حتماً " نباید به ترتیب فیلمبرداری کند . زیرا این نماها بعداً " در تدوین نهایی فیلم در ترتیب و توالی صحیح قرار خواهند گرفت . مثلاً " اگر امکان داشته باشد بهتر است وقتی که قایق محکم به اسکله بسته شده است ، درون برش‌های دست مادر را که لبه‌های قایق را چسبیده‌یکی بعد از دیگری فیلمبرداری کند . پدر می‌داند که در موقع تدوین فیلم می‌تواند این نماها را در محل صحیح خود قرار دهد . پس می‌تواند میان نماها را با خیال راحت ، هر موقع که توانست فیلمبرداری کند .

موقعی که این فصل فیلمبرداری شد ، پدر برنامه ریزی ذهنی‌اش را در مورد فصول بعدی که فیلمبرداری از آن‌ها برای تکمیل فیلم لازم است - انجام خواهد داد . البته در این برنامه‌ریزی پدر همواره برای تغییر دادن ، حذف کردن یا اضافه کردن نما بسته به موقعیت - در حین فیلمبرداری - پیش بینی‌های لازم را می‌کند و بدین ترتیب برنامه ذهنی‌اش قابلیت انعطاف پیدامی‌کند .

نکاتی چند درباره برنامه‌ریزی قبلی

ضرورتی ندارد فصل‌هایی که در بالا آمد به همان تفصیل و دقت پیش بینی شده فیلمبرداری شوند . هریک یا هر دو فصل فوق را می‌توان تا حدی فشرده کرد و در عین حال مواظب بود که تداوم آن‌ها از بین نرود ، گرچه در آن صورت موضوع چندانی در فیلم نخواهد ماند که پرورش پیدا بکند .

مثلاً " پدر می‌تواند تصمیم بگیرد که فصل اول جنبه‌ی معرفی داشته باشد ، ریتم آن سریع باشد و فقط به نکات اصلی خرید بلیط محدود شود . از این‌رو در برنامه‌ریزی قبلی فصل فوق فقط به نکات ذیل اکتفا خواهد کرد . نمای عمومی از محل ، ن - د از صف افراد و پسرش که از مادرش جدایی‌شود تا در صف قرارگیرد ، ن - م از پسرش که به گیشه نزدیک می‌شود ، و ن - ن که نشان می‌دهد وی بلیط می‌خرد . نمای باز معرف که با چرخش دوربین همراه است ، نشان می‌دهد پسر به طرف مادرش می‌آید و سپس آن دو را که به سوی قایق می‌روند ، دنبال می‌کند . بدین ترتیب موضوع بنرمی به فصل اصلی قایق سواری وصل می‌شود .

نکته مهم: برنامه‌ریزی به دقت انجام شود و یا نشود، به هر حال سینماگر در کارش به مقداری برنامه‌ریزی قبلی نیاز دارد.

از برنامه‌ریزی ذهنی پدر در مورد فیلمبرداری فصل قایق سواری، درس مهم دیگری هم می‌توان یاد گرفت، درس مهم اینست که در برنامه‌ریزی ذهنی، اول و مهم‌تر از هرچیز داشتن تصویری روشن از موضوع فیلمبرداری، نقطه اوج فصل و چگونگی پرورش آنست. طبیعتاً این گونه برنامه‌ریزی فیلمنامه‌ای در مورد موضوع قابل‌کنترلی مثل آنچه در اطاق نشیمن می‌گذرد، یا موضوعی نیمه قابل‌کنترلی مثل قایق سواری پدر بیشتر قابل اجراست تا در مورد موضوع غیر قابل‌کنترلی مثل آتشسوزی مهیبی که در همسایگی اتان اتفاق می‌افتد.

اما برنامه‌ریزی ذهنی همیشه در مورد هر فیلمی تا حدی امکان پذیر است، حتی اگر موضوع کاملاً "از کنترل خارج باشد. مثلاً "فصلی درباره آتش‌نشانان که شلنگ‌های آب را تنظیم می‌کنند و یا نردبانی را آماده استفاده می‌کنند، علیرغم شتاب فراوانی که در کارشان وجود دارد می‌تواند به نماهای جداگانه‌ی ن - د، ن - م، ن - و ن - خ - ن خرد شود. مثلاً "می‌توان از پیش حساب کرد که نمای دور را از آن طرف خیابان از ورود ماشین آتش‌نشانی فیلمبرداری کرد (در صورت امکان بهتر است ماشین آتش‌نشانی وارد قاب شود). سپس یک نمای متوسط از آتش‌نشانان که شلنگ‌ها را باز می‌کنند، نماهای نزدیک آتش‌نشانان، نمای باز معرف از آن‌ها که انتهای شلنگ را به سوی تلمبه‌ی آب می‌کشند، نمای متوسط از آنان که انتهای شلنگ را به تلمبه‌ی آب می‌بندند، نمای نزدیک و نمای خیلی نزدیک از شلنگ که محکم چفت می‌شود. به همین ترتیب می‌توان فصلی در مورد استفاده از نردبان آتش‌نشانی را از پیش به نماهای دور و متوسط - که طی آن‌ها نردبان بلند می‌شود و به دیوار تکیه داده می‌شود - خرد کرد، نمای نزدیک از موتور آب در حال کار کردن و آتش‌نشان دیگری در قسمت هدایت دستگاه، نمای باز معرف از آتش‌نشانی که نردبان را بلند می‌کند، درون برش از پاهای آتش‌نشان دیگر که از نردبان بالا می‌رود، نمای دور از او که در انتهای نردبان وارد پنجره‌ی عمارت می‌شود.

بدیهی است که امکان فیلمبرداری تمام این نماها - خصوصاً نماهای فاصله نزدیک ن - و ن - خ - ن وجود ندارد. نظیر تمام فیلمبرداران مسئول، شانیز

باید از این اصل اکیدا " و با دقت پیروی کنید که در حین فیلمبرداری نباید مزاحم کار امدادگران صحنه‌ی عملیات شد . در چنین مواقعی با استفاده از عدسی‌های بلند ، می‌توان از نزدیک کردن دوربین به صحنه‌ی عملیات صرف‌نظر کرد .

در این گونه موارد باید به یاد داشت که امکان برنامه‌ریزی قبلی همیشه وجود دارد - هرچند که احتمال تغییر ، حذف بخشی یا تمامی آن وجود داشته باشد - این امکان همیشه برای شما وجود دارد که از قبل هر موضوعی، حتی موضوعات غیر قابل کنترل را برنامه‌ریزی کنید و این برنامه‌ریزی - حتی اگر به تحقق هم نپیوندد ، می‌تواند در فیلمبرداری به عنوان راهنمایی کلی به کار آید .

توانایی درپیش‌نگری و پیش‌بینی مراحل عمل و برنامه‌ریزی فیلمی که موضوع آن با سرعتی صاعقه‌آساروی می‌دهد ، موهبتی بزرگ است . اما یادتان باشد که این توانایی در اثر تکرار و تجربه به دست می‌آید .

همانطور که برنامه‌ریزی فی‌البداهه در صورتیکه موضوع قابل کنترل باشد آسان تر از موقعی است که موضوع غیر قابل کنترل است ، همینطور هم اگر فیلم کوتاه باشد برنامه‌ریزی آن آسان تر می‌شود . مثلاً " فیلمبرداری از پسر عمودر حال کشیدن سیگار بسیار آسان تر است از فیلمبرداری حلقه‌های متعدد فیلم از آتش‌سوزی غیرمنتظره‌ای است که بدون اطلاع قبلی روی داده باشد . با این حال حتی در مورد فیلمبرداری از آتش‌سوزی نیز می‌توان در تدوین نهایی خطاهای تدوینی انجام شده در قبل و در طول فیلمبرداری را اصلاح کرد .

کلام آخر درباره‌ی برنامه‌ریزی قبلی فیلم . به موضوع این‌گونه‌بنگرید . کدبانوی خانواده معمولاً " می‌داند که خرید روزانه‌اش معمولاً " موقعی به‌بهترین صورت انجام می‌شود که از موادی که می‌خواهد از قصابی ، شیرینی‌پزی و بقالی خریداری کند ، فهرستی دهنی و یا روی کاغذ تهیه کند . تهیه این فهرست فقط لحظه‌ای بیش طول نمی‌کشد . برنامه‌ریزی قبلی فیلم هم بیش از این وقت نمی‌خواهد . موضوع مهم این است که قبل از فیلمبرداری این کار حتماً " انجام شود . بعداً " در اثر تکرار این کار به صورت یک عادت درخواهد آمد .

خواه نماهای فیلمتان را بر صحنه‌ی ذهن ثبت کنید ، یا چند کلامی روی کاغذ درباره آنها بنویسید یا فیلمنامه‌ای مفصل از آن‌ها تهیه کنید ، به هر حال مسئله

اصلی این است که کارتان را از قبل، حین و بعد از فیلمبرداری برنامه ریزی کنید.

بیش تدوینی در حین فیلمبرداری

برنامه ریزی داستان فیلم جنبه مهمی از بیش تدوینی محسوب می شود. اما برنامه ریزی فقط وسیله‌ای برای انجام مرحله‌ی فیلمبرداری است. نتیجه‌ی کار شما به عنوان سینماگر بستگی به بیش دوربینی‌اتان دارد که مهر شخصی‌تان را روی فیلم می‌زنند و به شما امکان می‌دهد تا مهر شخصی‌تان را بر تک تک نماها بزنید. پاسخ به این که " چگونه " می‌توان این کار را کرد و راهنمایی در مورد به کارگیری نیروهای خلاقه‌تان در فیلم به طور مبسوط در مبحث پرورش موضوع، مورد بحث قرار گرفته است. در آن مبحث گفتیم که جزئیات مشخصی مثل درون برش، برون برش، تنوع زوایا، تعلیق، تضاد و غیره برای این کار لازم است. اما غیر از این‌ها، عوامل دیگری هم وجود دارد که ارائه‌تعریف‌روشنی از آنها دشوار است و شناخت آن‌ها نیازمند تمرین فراوان برای به دست آوردن بیش تدوینی است که در کیفیت کار حاصل، سرزنده بودن و جدابیت آن، نقش مهمی بازی می‌کند. یکی از فرارترین و حساس‌ترین این عوامل ریتم است.

ریتم

ریتم، زمان بندی، یا آهنگ در سینما اصطلاحاتی مترادف یکدیگر است که به گوش سینماگر غیر حرفه‌ای تا حدی نامطبوع می‌آید. با این حال اصل و اساس ریتم خیلی ساده است. ریتم همان سرعت حرکت و تندى یا کندى نسبى جریان موضوع فیلم است. سرعت حرکت موضوع به تنهایی تعیین کننده ریتم نیست بلکه مقدار فیلمی که شما صرف فیلمبرداری آن موضوع می‌کنید و شیوه‌ی پرورش موضوع که برای تغییرات اندازه و زاویه‌ی نما به کار می‌رود نیز تعیین کننده ریتم است. با این حال کنترل نهایی ریتم در مرحله برش یا تدوین صورت می‌گیرد. به یاد داشته باشید که نماهای کوتاه و نماهای متضاد به سرعت ریتم می‌افزایند. در فصل عمه‌جان و کوچولو که از جهات متقابل به سوی یکدیگر می‌آیند، اگر نماهای متناوب این دو نفر را کمی طولانی‌تر روی پرده نگاه دارید، به نظر می‌رسد ملاقات

آن‌ها با یکدیگر با بی‌اشتیاقی صورت می‌گیرد، اما اگر نماهای متناوب را کوتاه‌تر کنید، به نظر می‌رسد که مشتاقانه به سوی یکدیگر می‌آیند. با استفاده از قاعده کلی یعنی تغییر اندازه و زاویه تصویر می‌توان تغییرات سرعت فصل را کنترل کرد.

استفاده تدریجی از نماهای درشت‌تر و درشت‌تر - این احساس را در بیننده تقویت می‌کند که گوئی رویدادها سرعت می‌یابند. بعداً "می‌فهمید که فرق نمی‌کند فصل مورد بحث ملاقات دستفروش با آقای پولدار باشد یا صحنه‌ای گِیرا از یک فیلم سینمایی که در آن قاتل، به قهرمان فیلم نزدیک می‌شود و بیننده چهره‌ی قاتل و چاقوی بالابرده‌ای را در تناوبی از نماهای درشت‌تر و درشت‌تر می‌بیند، این قانون همیشه صدق می‌کند.

از نظر زوایا، هرچه زاویه دیدتان به موضوع نزدیک‌تر باشد - هرچه موضوع از پائین و به‌طور اریب دیده شود - حرکت موضوع روی پرده سریع‌تر به نظر می‌آید. این امر صرف‌نظر از ماهیت داستان - ملاقات عمه با کوچولو، مراسم رژه یا جشن تولد بچه - در سینما فرقی نمی‌کند.

ریتم فصل را نمی‌توان فقط با طول صحنه‌ها و ریتم حرکت داخل صحنه‌ها کنترل کرد، بلکه با استفاده از درون‌برش و برون‌برش به‌کاررفته در میان نماهای اصلی نیز می‌توان ریتم حاصل را کنترل کرد.

با درون‌برش‌ها معمولاً "بیشتر از برون‌برش‌ها به موضوع اصلی فیلم می‌توان تاکید گذاشت، زیرا درون‌برش رابطه نزدیک‌تری با موضوع اصلی داشته و کمتر به موضوع‌های فرعی می‌پردازد.

باز هم می‌گوییم که طول نما اثر مستقیمی بر ریتم حاصل دارد. نماهای کوتاهی از سم اسب‌های تازنده، یا تماشاگران فریادکش مسابقه، هیجان و سرعت بیشتری دارد تا نماهای بلندتری از همان موضوع‌ها.

به همین ترتیب ماهیت موضوع هم بر ریتم حاصل اثر می‌گذارد. اگر از بچه‌ای در کالسکه که مادرش او را برای گردش به فضای آزاد آورده فیلمبرداری می‌کنید، خواهید فهمید که درون‌برش از چرخ‌های در حال حرکت کالسکه، از درون‌برش نزدیکی از بچه که به اطراف نگاه می‌کند - حرکتی که وی در حالت ساکن هم ممکن

است انجام دهد - بیشتر القا حرکت می‌کند .

مثلاً " نمی‌توانید در بازی بسکتبال ، همان ریتمی را که در فیلم پیک نیک خانوادگی به‌کار می‌گیرید حفظ کنید . مطمئن باشید در این صورت فیلمی یک‌نواخت و خسته‌کننده تحویل بیننده خواهید داد . البته در بازی بسکتبال سریع هم ، مکث‌هایی وجود دارد که باتکیه براین وقفه‌های آرام ، در نهایت ریتم کلی موضوع‌کنندتر خواهد شد . مثلاً " با استفاده از صحنه‌های طولانی‌تر بازیکنانی که توپ را دریسپ می‌کنند و یا طولانی‌تر کردن برون‌برش‌های تماشاگران ، بازیکنان جانشین ، و یا داور ، می‌توانید ریتم کلی فیلم را کندتر کنید .

درهم آمیختن ریتم‌ها موهبتی بزرگ در فیلم محسوب می‌شود - بدان سبب که کیفیت جالب و غنی تنوع را به فیلم ارزانی می‌دارد ، از این رو تغییر ریتم به اندازه‌ی تغییر صحنه برای بیننده ، متنوع و مسرت‌بخش است .

درک مفهوم ریتم - و به‌کار گرفتن آن از طریق تداوم تصویری - آسان است . در مورد ریتم و کاربرد آن هیچ اسرار پیچیده و مبهمی وجود ندارد ، همان‌طور که در مورد سایر تکنیک‌های سینمایی نیز چنین است حتی اگر ریتم و کاربرد آن تا حدودی پیچیده به نظر برسد ، باز هم شما می‌توانید براحتی مانند سایر شکل‌های تکنیکی سینما ، با تجربه و توجه دقیق در کاربرد آن ، مهارت و اطمینان لازم را کسب کنید . درک خوب از ریتم موهبتی نایاب است . سینماگری که با این موهبت زاده شود ، بارقه‌ای از نبوغ از خود نشان خواهد داد . اما متأسفانه در اغلب ما معتاد های سینما که فقط با استعداد های متوسط زاده شده‌ایم ، قدرت درک ریتم را فقط می‌توان تا حد کفایت پرورش داد .

ترکیب تصویری

بیش‌تدوینی را می‌توان به گونه‌ای قوی از طریق ترکیب تصویری هم در فیلم اعمال کرد . ترکیب تصویری وسیله‌ای است که از طریق آن می‌توان شخصیت سینماگر را در نماها متجلی کرد .

در سینمایک موردبنیادی در ترکیب تصویری وجود دارد که باید آن را همین‌جا مطرح کرد و باز شناخت . این مورد بنیادی اینست که موضوع فیلم - علیرغم

موضوع عکس - معمولا" در حال حرکت ضبط می‌شود. از این رو در سینما تمام ملاحظات دیگر تابع یک ملاحظه اصلی قرار می‌گیرند که عبارتست از حفظ توجه بیننده به موضوع اصلی. پس هدف اصلی در "ترکیب تصویری" باید این باشد که موضوع اصلی را به بهترین صورت، بروشنی و برجستگی در تصویرها ارائه دهیم. در آنجا که موضوع فیلم واقعا" دارای حرکت است و ساکن نیست - بنا این اصل شروع کنید که موضوع کاملا" در وسط پرده قرار گیرد. زیرا مرکز پرده، نقطه‌ی توجه و تمرکز طبیعی تصویر است. این مورد خصوصا" موقعی شایسته‌ی توجه است که دوربین با موضوع می‌چرخد. در موقع فیلمبرداری نماهای نزدیک‌نیز - به دلیل سیستم چشمی موازی پاره‌ای از دوربین‌ها - این کار به تمرین و دقت خاص نیازمند است. زیرا در نمای نزدیک، وضعیت تصویر در چشمی با وضعیت تصویر در عدسی یکسان نیست. دلیل این امر آنست که این دو بخش دوربین در دو محل متفاوت قرار گرفته‌اند. از اینرو برای آنکه موضوع در وسط قاب قرار گیرد، لازم است که در چشمی موضوع کمی دور از مرکز قرار گیرد.

ملاحظه‌ی بعدی اینست که آنچه برای توضیح موضوع ضروری است نباید از قاب تصویر حذف بشود. مثلا" اگر از بازی‌های فیلمبرداری می‌کنید، بازیکنان را از زانو به بالا نشان ندهید - یعنی پاهایشان را در خارج از تصویر قرار ندهید. زیرا این حرکت سریع پاهاست که حرکت سریع آن‌ها را در زمین بازی توجیه می‌کند. البته می‌توان تا آنجا که فصل‌حسابی جان‌نیفتاده، تمعدا" از نشان دادن پاهای بازیکنان خودداری کرد. این تاخیر - گرچه نباید زیاد طولانی باشد، در بیننده ایجاد تعلیق و شگفتی می‌کند و از این رو خود تمهیدی به حساب می‌آید. بدین ترتیب بیننده که دیده است بازیکنان بازی‌های دراندک زمانی به اطراف می‌لغزند ناگهان با صحنه‌ای مواجه می‌شود که در آن کفشهای مخصوص بازیکنان پیدا است. در این گونه فصل‌های تعلیقی، ضروریست که در نهایت برای آشکار کردن پاها، از نماهای نزدیک استفاده کنید. زیرا اینگونه افشا کردن، اوج فصل را تشکیل می‌دهد و باید از طریق نمای نزدیک توجه را به پاسخ معمای فصل جلب کرد. زیرا اگر از نمای دور برای نشان دادن وسیله‌ی تحرک آن‌ها استفاده کنید مجموع بازی برجسته خواهد شد و این امر از تاثیر افشای پاهای لغزان بازیکنان و ریتم حرکت خواهد کاست.

ترکیب تصویری نماهای نزدیک باید با احتیاط فراوان همراه شود. در نماهای نزدیک حتماً "موضوع را بروشنی بیان کنید. برای مثال مجدداً" به بازی بچه با اسباب بازی‌اش روی می‌آوریم. هیچ‌گاه در چنین مواردی سعی نکنید از بچه نمای چنان نزدیکی بگیرید که در آن بیشتر چهره‌ی بچه و بخشی از دست‌های دراز شده برای اسباب‌بازی دیده‌شود، اما اسباب‌بازی خودش دیده نشود. پس برای تصحیح این گونه نماها آنقدر دوربین را عقب ببرید که اسباب‌بازی هم در تصویر دیده شود. زیرا اسباب‌بازی در این صحنه، بخشی اساسی از آن محسوب می‌شود. حال اگر می‌خواهید به اسباب‌بازی تأکید کنید، دوربین را نزدیک برده و ن - خ - ن از اسباب‌بازی را بتنهایی در دست‌های بچه‌گیرید. سپس درن - خ - ن خوشحالی بچه را به بیننده‌اتان نشان دهید. بعد برای باز معرفی از زاویه متفاوتی تمام موضوع را بدون حذف بخش‌های اساسی آن نشان دهید.

به عبارت دیگر برای هر صحنه، یک مرکز توجه مشخص و روشن انتخاب کنید و آن را بروشنی و قاطعیت به بیننده ارائه دهید.

برای آن که صحنه‌ها بروشنی و قاطعیت ارائه شوند باید در موقع فیلمبرداری ن - ن و ن - خ - ن حداکثر دقت را کرد که مبادا بخش‌های حیاتی پیکر موضوع از تصویر حذف شود.

در ن - خ - ن از اسباب‌بازی در دست‌های بچه، سعی کنید انگشت‌ها را به طور کامل در قاب نشان دهید. بهتر است در نمای حاصل، انگشت‌ها به طور کامل یا حتی تمامی دست دیده شوند. باید پیوسته سعی کنید که هر عضواً به طور کامل در تصویر به بیننده نشان دهید.

در موردن - خ - ن چهره‌ی بچه هم اشکالی ندارد که گاه و بیگاه قسمت‌منتها الیه سربچه توسط خط بالای قاب حذف شود، فقط مواظب باشید که خط قاب، چشم‌های بچه را از وسط به گونه‌ای وحشتناک قطع نکند. اگر بچه مرتب شیطنت می‌کند و سرش دائماً "از قاب بالا و پائین می‌زند، دوربین را به اندازه کافی عقب ببرید تا سربچه مدام به داخل و خارج قاب نرود.

ترکیب تصویری موضوعات ساکن

تا به حال درباره‌ی ترکیب تصویری موضوعات متحرک صحبت می‌کردیم ، و توجه عمده شما به عنوان فیلمبردار آن بود که این موضوعات را به طور کامل و روشن در کادر قرار دهید تا توجه بیننده همواره معطوف به آن‌ها باشد . سایر ملاحظات ترکیب تصویری به شرط آنکه تصویر به اندازه کافی حرکت و اثر نمایشی داشته باشد جنبه ثانویه دارند . زیرا در این صورت چشم بیننده روی تصویر میخکوب می‌شود و سایر چیزها را فراموش می‌کند . اما در نهایت مواردی پیش می‌آید که مجبور به فیلمبرداری صحنه‌های ساکنی هستید که در آن‌ها هیچ حرکتی از موضوع سرنمی‌زند . در چنین مواردی ملاحظات عادی ترکیب تصویری از طریق تمرکز توجه روی موضوع و حذف و تخفیف عناصر حواس پرت‌کن انجام می‌شود . این ملاحظات کدامند ؟

وقتی موضوع ساکن است ، قرار دادن آن کاملاً " در وسط تصویر ، شیوه ضعیفی برای جلب توجه بیننده به آنست . زیرا با این کار به ماهیت ساکن موضوع تاکید کرده‌اید . در چنین مواردی کمی دور از مرکز قرار دادن موضوع بهتر است . یادتان باشد که چشم بیننده در موقع تماشای پرده از چپ به راست و از پائین به بالا حرکت می‌کند . پس موضوع را کمی به طرف راست و کمی بالای مرکز تصویر قرار دهید . این کار باعث می‌شود که کیفیت سکون و بی‌جانی موضوع در تصویر تخفیف یابد . در کار با موضوع‌های ساکن این گونه ظریف‌کاری‌ها ضروریست - و زمان هم برای انجام آن‌ها به اندازه کافی در اختیار سینماگراست .

برای جلوگیری از یکنواختی توازن تصویری مناظر - در صحنه‌هایی که افق در آن‌ها معلوم است - حتماً " خط افق را در ثلث بالایی یا ثلث پائینی قاب قرار دهید . خط افق را هیچ گاه دقیقاً " در وسط تصویر تنظیم نکنید . وانگهی از آنجا که چشم بیننده از پائین به بالا حرکت می‌کند ، شما باید پیش زمینه را تا حد ممکن کوچک بگیرید ، و نما را طوری تنظیم کنید که موضوع اصلی در بالای قاب و حجم عمده‌ای از پیش زمینه یا " فضای خالی " در پائین قاب قرار گیرد ، تا از آن برای راهنمایی چشم بیننده به موضوع اصلی استفاده کنید . اگر در پیش زمینه موضوع‌های دیگری به نحوی قرار دارند که از برجستگی موضوع اصلی می‌کاهند ، شما می‌توانید

به کمک نورپردازی سایه روشن، موضوع‌های پیش‌زمینه را کوچک و بی‌اهمیت نشان دهید.

وقتی نمای دور نمازگزاران را که به کلیسای بالای تپه وارد می‌شوند، فیلمبرداری می‌کنید، درپیش‌زمینه معمولاً "دامنه‌ی خالی کوه دیده خواهد شد. اما به جای آنکه تسلیم شوید و نما را به همین ترتیب فیلمبرداری کنید، آنقدر در اطراف تپه بگردید تا خم جاده‌ای را که به کلیسا ختم می‌شود و با آن می‌توان چشم بیننده را مستقیماً به کلیسای راهنمایی کرد - در قاب قرار دهید. باز هم بهتر است صبر کنید تا اتومبیلی در پیچ جاده پیدا شود و با حرکت اتومبیل اکنون پیش‌زمینه، فضای خالی بی‌هوده‌ای نیست. حتی اگر قرار باشد در این نما، کلیسا به تنهایی، بدون آنکه کسی یا چیزی به سوی آن برود دیده شود، می‌توان با گذاشتن اشیای طبیعی مثل درخت و تخته سنگ که سایه دار هستند، یکنواختی پیش‌زمینه را از میان برد.

گاه با جابه‌جایی دوربین می‌توان از فضای خالی پیش‌زمینه حداکثر استفاده را کرد، به عنوان مثال در پیش‌زمینه شیئی قرار دارد که با جابه‌جایی دوربین این شی جزو، و یا جایگزین خط مشخص و غیر قابل انعطاف تصویر می‌شود. مثلاً "در ن - د از دفتر آقای پولدار می‌توان از راهروی ورودی استفاده کرد. از این نمونه می‌توان فهمید که شیء پیش‌زمینه‌ای که برای قاب بندی استفاده می‌شود نباید در صحنه دارای اهمیت فراوانی باشد. زیرا در هر حال از این شیء به عنوان دکوری استفاده می‌شود که فضای خالی را از نظر محو می‌کند و با ایجاد تضاد و احساس عمق، چشم را به سوی موضوع اصلی جلب می‌کند.

اگر مشغول فیلمبرداری از مسابقه اسب دوانی هستید، یک پیش‌زمینه عالی عبارتست از نرده‌های کنار میدان، پیش‌زمینه زنده هم همان سرو شانه تماشاگران خواهد بود، البته هیکل تماشاگران در چنین نمایی از وضوح کاملی برخوردار نخواهد بود. اما از آنجا که حتی همین طرح هم از نظر بیننده قابل تشخیص است، چندان نباید نگران آن بود زیرا در ترکیب تصویری در نهایت وظیفه خود را ایفا خواهد کرد.

ترکیب تصویری علاوه بر طرفین و پس‌زمینه در پیش‌زمینه‌ی تصویری هم صورت می‌گیرد. مثلاً "وقتی دستفروش به ملاقات آقای پولدار می‌رود، طرفین راهروی دفتر را می‌توان برای قاب بندی استفاده کرد، استفاده از شاخه‌ی درختان برای قاب بندی

قسمت فوقانی نماهای منظره، تمهید آشنای دیگری است. اشیاء مورد نیاز برای قاب بندی تقریباً "در هر جایی یافت می‌شوند. مثلاً" در موقع فیلمبرداری از اطاق نشیمن، یک آباژور در گوشه اطاق یا در موقع فیلمبرداری از مناظر، بوته‌ای می‌تواند به کمک فیلمبردار بیاید.

یک پس زمینه خوب باید لااقل عاری از عناصری باشد که حواس بیننده را از موضوع اصلی منحرف می‌کنند. در موقع فیلمبرداری از عمه خانم که باغچه‌ی خانه اش را بیل می‌زند، از اشیاء متحرک - مثل سگی در حال جست و خیز، یا اشیاء ساکن مثل درختی که مستقیماً "در پشت سر عمه چنان قرار گرفته که گویی از وسط کله‌اش سبز شده است احتراز کنید.

پس زمینه خوب در نهایت باید با ایجاد کنتراست، امکان دهد که موضوع به گونه‌ای برجسته نمایانده شود. هیچ گاه از اثرات تصویری سایه روشن - و مشخص کردن موضوع بر پس زمینه‌ای کنتراست دار - غافل نباشید. مثلاً "بر پس زمینه‌ی تاریک راهرو، دختری موطلائی توجه بیشتری جلب می‌کند تا دختری موخرمایی، به همین ترتیب دختر موخرمایی بر پس زمینه دیوار سفید بیشتر از دختر موطلائی جلب توجه خواهد کرد.

اصولاً "چشم بیننده در برابر رنگ مایه‌های تاریک به‌سوی رنگ مایه‌های روشن جلب می‌شود.

بدین ترتیب خلاصه‌ای از ملاحظات مهم ترکیب تصویری را تا آنجا که به کار سینما مربوط می‌شود ارائه دادیم. از بسط بیشتر مطلب نگرانیم، چرا که ترکیب تصویری در حقیقت با نزدیک شدن موضوع به سکون - در واقع از حالت سینمایی خارج شدن آن - کاربرد پیدا می‌کند. ترکیب تصویری در نهایت در فیلمبرداری از مناظر - که طی آن دوربین سینما بیشتر از هر موقع به دوربین عکاسی نزدیک می‌شود - به شکل کامل خود می‌رسد. پاره‌ای فیلمبرداران گاه آن چنان مدهوش امکانات ترکیب تصویری موضوعات ساکن می‌شوند که اهمیت حرکت را در کار سینما کلاً "فراموش می‌کنند.

بعد از اتمام فیلمبرداری ، تدوین

تدوین ، مرحله‌ی نهایی مطالعه‌ی تداوم تصویری است . فقط بعد از آنکه انگشت را از روی دکمه‌ی دوربین فیلمبرداری برداشتید و آخرین نمای فیلم را فیلمبرداری کردید می‌توانید به ارزیابی واقعی کارتان بنشینید . در این مرحله است که به‌روان کردن نقطه‌های ناهموار و جلادادن نقطه‌های خوب مشغول می‌شوید . از نظر تئوری ، اگر فیلمبرداری در شرایط ایده‌آل انجام شود ، دیگر عملاً نیازی به تدوین نهایی فیلم نیست . زیرا شرایط ایده‌آل در فیلمبرداری عبارتست از کنترل کامل موضوع و داشتن فیلمنامه‌ای دقیق و مفصل . در چنین شرایطی می‌توان باچنان دقتی صحنه‌ها را فیلمبرداری کرد که عملاً " هیچ برش یا تدوینی (این دو اصطلاح با هم مترادف هستند) در مرحله‌ی بعدی لازم نباشد . این مقوله را برش در دوربین می‌نامند .

مانند هرتلاشی که برای رسیدن به‌کمال می‌شود ، برش در دوربین را هم فقط می‌توان به طور ناقص در سینما عملی کرد . حتی در سینمای حرفه‌ای - که شرایط مرحله فیلمبرداری در آن از همه جابه کنترل کامل نزدیک تراست - مقدار زیادی فیلم مصرف می‌شود که از آن فقط مقدار کمی مورد استفاده قرار می‌گیرد . به این دلیل ، علیرغم بیشترین دقتی که در مرحله برنامه‌ریزی قبلی فیلمبرداری می‌شود ، کارتدوین فیلم‌های حرفه‌ای تقریباً "اهمیتی به اندازه‌ی مرحله‌ی فیلمبرداری آن‌ها دارد .

در حقیقت شما سینماگران مبتدی و غیر حرفه‌ای - به دلیل آنکه طرح‌های فیلمتان احتمالاً "بمراتب ساده‌تر از فیلم‌های حرفه‌ای است - بیشتر از حرفه‌ای‌ها می‌توانید به برش در دوربین نزدیک شوید . اما شما هم در نهایت ناگزیر از انجام مقداری تدوین نهایی خواهید بود .

مقداری از فیلم که دارای نقایص فنی مثل نوردیدگی است ، صحنه‌هایی که در آن‌ها موضوع احمقانه به دوربین خیره شده ، صحنه‌هایی که به دلیل آنکه بعداً "زاویه‌ی بهتری برای فیلمبرداری‌اشان پیدا شده مجدداً " فیلمبرداری شده‌اند - همگی باید در این مرحله‌ی حذف شوند .

چنین حذف‌هایی از فیلم نهایی امری ناگزیر و بدیهی است . آنچه که تدوین

نهایی را مهمترین مرحله فیلمسازی و تقریباً "کاری ضروری و لازم میکند، این است که طی این مرحله سینماگر فرصت می‌یابد تا به فیلم خود از دیدگاه بیننده نگاه کند. سینماگر در این مرحله امکان می‌یابد تا یک پیش‌نمایش انحصاری از فیلم خود را ارائه داده و خود نیز ببیند که تا چقدر به تحقق هدفش در فیلمبرداری نزدیک شده است. سینماگر در این مرحله امکان می‌یابد تا بخش‌های ضعیف فیلم را حذف کند، برای حصول به تداوم و اثر نمایشی بهتر، صحنه‌ها را پس و پیش کند، ریتم را تنظیم کند - در صورت لزوم فیلمبرداری مجدد کند و بطور کلی کار را تا حد ممکن نزدیک به کمال، پرداخت و صیقل دهد.

اگر در مرحله‌ی فیلمبرداری تعداد قابل ملاحظه‌ای نما فیلمبرداری کرده باشید، تدوین به شما امکان می‌دهد که نماها را در نظم صحیح قرار دهید. یادتان هست در فصول مربوط به فیلمبرداری از موضوعات غیر قابل کنترل که طی آن‌ها موضوع دارای حرکتی سریع بود، مسابقه اسب دوانی و آتشسوزی - مجبور بودید هیجان انگیزترین نماها را اول فیلمبرداری کنید، چرا که امکان تکرار آن‌ها نبود و سپس نماهای پرورشی را با فراغ بال و دقت بیشتری تهیه کنید. پس و پیش بودن این نماها در داخل دوربین، موضوع چندان مهمی نیست. زیرا شما به عنوان سینماگر می‌دانید که در تدوین نهایی برای ایجاد تداوم باید آن‌ها را در نظم صحیح قرار دهید.

در فیلمبرداری به دفعات پیش می‌آید که فیلمبرداری فصلی را در ابتدای حلقه‌ای به پایان می‌رسانید و فیلمبرداری فصل دیگری را در همان حلقه آغاز می‌کنید. مواقعی پیش می‌آید که نماها یا فصل‌های گوناگونی را به طور اتفاقی فیلمبرداری می‌کنید تا بعداً "از آن‌ها به شیوه‌ی دقیق‌تری در فیلم داستانی کاملاً" طرح ریزی شده‌ای استفاده کنید. در تمام این موارد، نماهای نامربوط را باید در مرحله تدوین از فیلم خارج کرد و آن‌ها را جداگانه نگاهداری کرد.

دلیل دیگر برای ضرورت تدوین اینست که چون موقع فیلمبرداری صحنه‌ها را کمی طولانی‌تر فیلمبرداری می‌کنند، لذا در مرحله تدوین نیز باید صحنه‌ها را در حد نیاز کوتاه بکنند.

به همین جهت همیشه فیلمبردار محتاط، دوربینش را کمی قبل از شروع حرکت

موضوع روشن می‌کند و بعد از پایان حرکت موضوع آن را لحظه‌ای روشن نگاه می‌دارد . زیرا نه تنها باید اطمینان حاصل کند که تمامی موضوع را روی فیلم ضبط کرده است بلکه باید چندین قاب اضافی از صحنه هم داشته باشد تا در صورت روی هم آمدن تصاویر و یا سایر احتمالات پیوندی مورد استفاده قرار گیرند . این موضوع بدیهی تداوم راه‌مواره به یاد داشته باشید که موقع تدوین ، نمی‌توان صحنه‌ای را که فیلمبرداری نشده در فیلم قرار داد .

در مورد ریتم ، تدوین نهایی فرصتی درخشان به شما می‌دهد تا در جاهایی که تیزی و سرعت مورد نیاز است آن را به فیلم بیفزایید و یا در موقع مناسب ، سرعت حرکت را در ریتم آرام حفظ کنید ، همانطور که قبلاً " دیده‌اید این کار را می‌توان به وسیله‌ی طول صحنه‌ها و استفاده از درون برش و برون برش انجام داد . یادتان باشد موقعی که فیلم را از نظر ریتم تدوین می‌کنید ، چندان خطرناک نیست که نهایتان زیاده از حد کوتاه شود . زیرا خطایی که در اغلب فیلم‌ها دیده می‌شود اینست که ریتم آن‌ها زیادی کند است نه زیادی تند .

آیا واقعا " تلف کردن فیلم نیست ؟

دور ریختن فیلم ظاهر را " سینماگران غیر حرفه‌ای را هم از نظر غرور و هم از نظر مالی آزار می‌دهد . اما دانستن این موضوع برای سینماگران غیر حرفه‌ای دل گرم کننده است که حتی سینماگران مجرب هم ، در بیشتر مواقع مجبورند مقداری از فیلمهای گرفته شده اشان را دور بریزند . در اطاق‌های تدوین سینماگران حرفه‌ای ، بیشتر از آنچه در سالن‌های نمایش روی پرده در نهایت دیده می‌شود ، فیلم دور ریخته می‌شود . نسبت فیلم‌های دور ریخته شده به فیلم‌های استفاده شده گاه به نسبت ده به یک می‌رسد . حتی فیلمبرداران خبری معمولاً " ده‌ها برابر بیشتر از فیلمی که در نهایت مورد استفاده قرار می‌گیرد فیلمبرداری می‌کنند . در نتیجه فیلمبردار غیر حرفه‌ای نباید احساس کند که اگر برای حفظ تداوم مجبور می‌شود ده درصد فیلم‌هایش را دور بریزد ، پولش را حرام کرده است .

پس نگران تکه فیلم‌هایی که دور می‌ریزید نباشید . آنچه به نظر حرام کردن فیلم می‌آید عملاً " حفظ کیفیت فیلم نهایی در حد مطلوب است .

تدوین را خودتان انجام دهید!

بسیاری از سینماگران غیر حرفه‌ای، تدوین فیلم‌هایشان را خودشان انجام نمی‌دهند. غالب مبتدیان یا حتی غیر حرفه‌ای‌های فصلی هم میل دارند خودشان فیلم‌هایشان را کنند. اینان، اینان ممکن است وسایل لازم یا وقت تدوین را نداشته باشند و احساس کنند فاقد آگاهی فنی خاص برای این کار هستند، یا خیلی ساده ترجیح دهند که فیلم‌هایشان با کمک وسایل حرفه‌ای تدوین شود. به هر حال، امروزه وسایل کار فراوان و ارزان است. از طرف دیگر زمان لازم برای فراگیری کار با وسایل برش، فیلم بین (موویولا) و پیوند دهنده (اسپلایر) به حدی اندک است که با زمان فراگیری کار با دوربین قابل مقایسه نیست. سعی کنید فیلم خود را از ایده، طرح ریزی، فیلمبرداری و در نهایت تدوین شما "انجام دهید". بدون تردید هیچکس بهتر از شما، اندیشه‌های شما را درک نمی‌کند. فیلم شما بچه‌ی شماست، آن را برای پرورش به دست کسی نسپارید.

خلاصه

تداوم تصویری، اثر فراوانی روی شکل و ساختار درونی فیلم دارد. این اثر به وسیله‌ی بینش تدوینی سینماگر بیان می‌شود. بینش تدوینی قبل از مرحله فیلمبرداری و از طریق برنامه ریزی قبلی اعمال می‌شود. مقداری برنامه ریزی قبلی، خواه به صورت فیلمنامه‌ی مفصل یا به صورت چند نکته‌ی ذهنی همواره مطلوب است. بینش تدوینی اگر در حین فیلمبرداری انجام شود، هر صحنه را به شخصیت سینماگر مهور می‌کند. ریتم، سرعتی را که داستان با آن پیش می‌رود تعیین می‌کند. با طول نماها، سرعت حرکت موضوع، زوایا و استفاده از درون برش و برون برش می‌توان ریتم را کنترل کرد.

ملاحظه‌ی اساسی برای ترکیب تصویری خوب در فیلم عبارتست از تمرکزروی موضوع اصلی و حذف یا تخفیف عناصر حواس - پرت - کن .

آخرین تجلی بینش تدوینی بعد از اتمام فیلمبرداری و در تدوین فیلم است . در اینجا است که درون برش‌ها ، برون برش‌ها و سایر نماها را در نظم درست قرار می‌دهید ، حرکت را طی تداخل‌ها تطبیق می‌کنید ، صحنه‌های خراب شده را حذف می‌کنید ، ریتم فیلم را تنظیم می‌کنید و بسیاری کارهای اساسی دیگر را در مرحله‌ی تدوین انجام می‌دهید .

ارزش مقدار فیلم اضافی دور ریخته شده در برابر اثری که بر بالا رفتن کیفیت نهایی فیلم می‌گذارد ، بسیار ناچیز است .

برای اگره سینماگر غیر حرفه‌ای در تدوین فیلم هایش هیچ دلیل موجهی وجود ندارد . وسائل کار تدوین فراوان و ارزان است ، هیچ آگاهی فنی خاصی برای کار با این دستگاهها لازم نیست ، و بالاخره سینماگری که با تلاشی خلاقه فیلم را تا مرحله تدوین شخصا " پی‌گیری کرده ، منصفانه نیست تا فیلمش را به شخصی دیگر که با اندیشه‌های او ناآشناست واگذار کند .

۱۳

از عهدہ اش بر می آید ؟

اکنون که در مرحله نهایی بررسی امان هستیم متوجه می‌شویم که تمام جوانب تداوم چه رابطه‌ی تنگاتنگی با هم دارند. چگونه این بخش‌نهایی، رابطه‌ی نزدیکی با بخش‌اولیه نماهای اساسی فصل، و هر دو بخش رابطه نزدیکی با بخش‌های میانی دیگر دارند، و یا چگونه یک نمای واحد را از نظر عوامل گوناگون تداوم باید مورد بررسی قرار داد. در حقیقت تداوم در شکل نهایی، برابر است با مجموعه عوامل تشکیل دهنده‌ی آن.

البته خواننده ممکن است در برابر فراوانی و تنوع مواردی که لازمه‌ی استفاده کامل از تداوم است، اول کمی مایوس‌شود - مثلاً "چه نماهای خاصی را باید فیلمبرداری کند، درون برش‌ها و برون برش‌ها، مواردی که باید در آن‌ها احتیاط کند مثل جهت حرکت روی پرده، ورود و خروج روشن و غیره و غیره، همه برای آن که یک فیلم خانوادگی ساده تهیه کند؟

حال شاید به توانایی اتان در ارائه‌ی تداوم سینمایی از نظر ایده و تکنیک ایمان آورده باشید، اما درعین حال از خودتان بپرسید که آیا فیلم خام شما کفاف انواع پرداخت‌های گوناگون تداومی را خواهد کرد یا نه؟ از خودتان خواهید پرسید که "آیا این همه کار نیازمند فیلم بیشتری نخواهد بود؟ و آیا فیلم کمتری نمی‌برد اگر" از یکی دو زاویه از موضوع فیلم می‌گرفتم و همه چیز را در یکی دو نما تمام می‌کردم؟"

جواب این پرسش‌ها قطعاً "منفی است. نماهای فیلم یک سینماگر غیر حرفه‌ای معمولی خیلی طولانی‌تر از اینهاست. چنین سینماگر غیر حرفه‌ای، در یک موضع می‌ایستد، دوربینش را روشن می‌کند و معمولاً "بیشتر از آن حدی که برای القای موضوع به بیننده لازم است، فیلمبرداری می‌کند. اما فیلم زیاده از حد فیلمبرداری شده و غیر ضروری این نماها را می‌شد برای فیلمبرداری نماهای جداگانه و خرد کردن صحنه به درون برش‌ها، برون برش‌ها، تداخل‌ها و سایر موارد لازم برای یک تداوم خوب به کار گرفت. خطای مشترک غالب فیلمبرداران ناآشنا به کاربردهای تداوم، فیلمبرداری حدود بیست فوت یا بیشتر از یک نما از موضع ثابت است. مثلاً "فصل گرده‌ماژی خانواده در جشن تولد کوچولو را در نظر می‌گیریم. سینماگر ناآشنا در فیلمبرداری این فصل، در یک موضع می‌ایستد، دوربین را تا به آخر روشن

می‌گذارد و در توضیح عملش می‌گوید "به دلیل آنکه از این نقطه تمام افراد خانواده را در تصویر دارم و از آنجا که در صحنه نسبتاً تعداد آدم‌ها زیاد است می‌خواهم این نما را به اندازه کافی طولانی فیلمبرداری کنم تا بیننده فرصت دیدن همه را داشته باشد" ..

بعد - از آنجا که از یکی دو نفر هم هنوز فیلمبرداری نشده - دوربینش را به زاویه‌ی دیگری می‌برد که از آنجا همه را در داخل تصویر داشته باشد و می‌خواهد نمایی به طول نمای اول و یا شاید هم طولانی‌تر از آن فیلمبرداری کند. او تاکنون چهل یا پنجاه فوت فیلم خام مصرف کرده است - که همه‌اش هم یک نواخت شده است. (اگر به جای دوربین ۸ یا ۱۶ میلیمتری از دوربین ۳۵ میلیمتری استفاده می‌کرد، فیلم بیشتری هدر داده بود.)

اگر وی با همان ۲۰ فوت اول، فصل کاملی را از صحنه فیلمبرداری می‌کرد نتیجه چقدر بهتر از کار درمی‌آمد؟ برای این کار فقط کافی بود ۸ فوت را برای ن - د، ۵ فوت را برای ن - م، ۵ فوت دیگر برای ن - ن کوچولو که کیک جشن تولد را می‌برد و یکی دو فوت هم برای میان نمای چاقو که کیک را می‌برد صرف می‌کرد. تازه وی با فیلم خام باقیمانده هنوز می‌توانست "از همه فیلمبرداری کند". و اگر نمای باز معرفی به طول تقریبی هفت فوت از کوچولو می‌گرفت که تکه‌های کیک را بین افراد تقسیم می‌کنند، سپس چند نمای نزدیک از تکتک میهمانان که با خوشحالی در حال خوردن کیک هستند، هریک به طول تقریبی دو یا سه فوت و پایان فصل هم، یک ن - د نهایی - با استفاده از فیلم خام باقیمانده - از کوچولو که با نا خرسندی به ظرف خالی کیک نگاه می‌کند، در حالیکه میهمانان با خوشحالی و رضایت کیک‌ها را می‌خورند، فیلم چقدر زنده‌تر و پرتحرک‌تر از کار درمی‌آمد؟

در حقیقت کاربرد نهایی تداوم در فیلم اینجاست. استفاده از تداوم نه تنها بیشتر از مقدار عادی فیلم نمی‌خواهد بلکه عملاً "مایه صرفه جویی در مصرف فیلم خام نیز هست. زیرا با استفاده از تداوم، عمل کورکورانه و بدون پیش‌بینی فیلمبرداری یک حلقه "از یک وضعیت ثابت" به ارزیابی دقیق از طول صحنه‌ها و استفاده از ریتم درست و تاکید لازم در هر نما بدل می‌شود.

با ریاضیات نمی‌توان طرف شد

استفاده از تمهیدات تداومی مثل درون برش و برون برش از نظر صرفه‌جویی در فیلم خام آن قدر قابل توجه است که بار دیگر می‌خواهیم با استفاده از یک نمونه‌ی دقیق از ارقام طول صحنه‌ها، آن را به اثبات رسانیم.

مورد مثال ما فیلمی درباره‌ی کارگری است که کامیونی را ماسه بار می‌زند. فیلمبردار ما شما هستید. به عنوان فیلمبردار بی‌درنگ می‌فهمید که اگر دوربینتان در تمامی زمان انتقال ماسه به داخل کامیون کار کند، نه تنها باعث ملال بیننده خواهید شد بلکه سودی هم عاید کارخانجات سازنده‌ی فیلم خواهید کرد. چراکه در نهایت مقدار زیادی از فیلم گرفته شده را باید دور ریخت.

پس تصمیم می‌گیرید که از این خطر سه‌جانبه احتراز کنید. حال بسینم‌روال فیلمبرداری‌تان چگونه خواهد بود.

اول نمای معرف را می‌گیرید. ن - د از کارگر که با بیل به‌جان ماسه‌ها افتاده است. دقیقاً "۶ فوت فیلم در قطع ۱۶ برای این نما کافی است.

بعد ن - م کارگر را به طول ۶ فوت فیلمبرداری می‌کنید.

حالا با فیلمبرداری درون برش‌ها و برون برش‌ها کار را ادامه می‌دهید. نمای نزدیک تمام قاب درون برش از بیل که در ماسه فرو می‌رود، با مقداری ماسه از کادر خارج می‌شود، خالی برمی‌گردد، پر می‌شود و بار دیگر از قاب خارج می‌شود. به این نهم ۴ فوت فیلم اختصاص دهید.

در صحنه‌ی بعد، زاویه‌اتان را به طور کامل تغییر دهید، اما موضع دوربین همچنان نزدیک باشد و بیل را به طور تمام قاب نشان دهید. حال همان حرکت گذشته را تکرار کنید و دو بیل زنی دیگر هم فیلمبرداری کنید. این نما هم ۴ فوت دیگر فیلم خواهد برد.

در نمای بعدی، موضع دوربین را عوض کنید و این بار نما را بر پس‌زمینه‌ی آسمان فیلمبرداری کنید. در این نما، لبه‌ی کامیون دیده می‌شود و بیلی پر از ماسه داخل شده و محتویاتش را داخل کامیون می‌ریزد. در طول زمانی که عمل تکرار می‌شود، دوربین را بی‌حرکت نگاه دارید (قاب خالی در میان دوباری که بیل به

داخل می‌آید ، وقفه‌ی کوتاهی ایجاد می‌کنند که خود به پرورش موضوع کمک می‌کند) .
این نما هم بیش از ۶ فوت فیلم نخواهد برد .

در این لحظه ، موضع دوربین را برای یک نمای زاویه پائین از چهره‌ی عرق کرده‌ی مرد تنظیم کنید . برای این نما هم ۳ فوت فیلم کافی است .

حال دوربین می‌تواند به اندازه‌ی یک حلقه فیلم استراحت کند . در این لحظه می‌نشینید و منتظر می‌مانید تا تقریباً " نصف کامیون پر شود . بعد برای فیلمبرداری نمای زاویه پائینی ، موضعی اتخاذ می‌کنید . از این موضع یک نمای باز معرف از کامیون نیمه پر فیلمبرداری می‌کنید و سپس دوربین را به سوی مرد که در پس زمینه روی باقیمانده ماسه‌ها کار می‌کند می‌چرخانید . برای این نما هم ۶ فوت فیلم کافی است .

بار دیگر استراحتی به خود دهید و منتظر می‌مانید تا کارگر آخرین بیل‌های ماسه را به کامیون بریزد . اکنون موضع اصلی‌تان را اتخاذ کنید و کارگر را که آخرین بیل‌های ماسه را به کامیون خالی می‌کند و محل را تمیز می‌کند ، فیلمبرداری کنید . برای این کار هم ۶ فوت فیلم کافی است .

ببینید تا به حال چقدر فیلم گرفته‌اید . رویه‌مرفته چهل و یک فوت فیلم گرفته‌اید و موضوع را به طور کامل فیلمبرداری کرده‌اید . اما برای آنکه یک پرداخت نهایی مطلوب هم به فیلم بیفزایید ، ن - د نهایی را از آن طرف خیابان فیلمبرداری کنید و نشان دهید که کارگر سوار کامیون می‌شود و کامیون از قاب خارج می‌شود . برای این صحنه‌ی نهایی هم ۶ فوت فیلم کافی خواهد بود .

حالا چهل و هفت فوت فیلم فیلمبرداری کرده‌اید . وقتی این فیلم‌ها را تدوین کنید و قسمتی از نماهای نزدیک چهار فوتی از بیل را که درون ماسه فرو می‌رود و یا ماسه را به درون کامیون می‌ریزد کوتاه کنید (این کار برای اطمینان از این موضوع است که نمای لازم کوتاه‌تر از حد نیاز فیلمبرداری نشده باشد) درخواهید یافت که فصل تمام شده در فیلم در حدود چهل و دو فوت فیلم را دربرخواهد گرفت که روی پرده در حدود هفتاد ثانیه طول می‌کشد .

تمامی کار بار زدن ماسه به داخل کامیون - کاری که در عمل نیم ساعت طول می‌کشد - روی پرده کمی بیشتر از یک دقیقه طول نخواهد کشید . فیلم به این ترتیب

به طور روشن، متقاعد کننده، جالب و بدون آنکه بخشی از داستان را ناگفته گذارد با کمال صرفه جویی در مواد خام برایتان تمام شده است.

از اینرو به سئوالی که قبل از هر فیلمبرداری از خود می‌کنید، آیا برای ارائه تداوم تصویری به اندازه کافی فیلم خواهم داشت؟ با قطعیت و تاکید پاسخ مثبت دهید.

در مورد داستان چه می‌توان کرد؟

سئوال دیگری که ممکن است برده‌نتان سنگینی کند اینست: آیا در موضوعات ساده‌ی فیلم‌های خانوادگی می‌توان از تمامی تمهیدات متنوع تداومی استفاده کرد؟ از مورد مثال‌هایی که تا به حال بررسی کرده‌ایم می‌توان پاسخ سئوال فوق را یافت. مورد مثال‌های ما غالباً "از محیط‌های زندگی شخصی و رویدادهای روزمره‌ی خانوادگی ملهم بوده است.

یادتان باشد که هیچ یک از جوانب زندگی خانوادگی آنقدر حقیر و ساکن نیست که نتوان با پرورش موضوع از آن داستانی برای فیلم ارائه داد. یکی از خدمات بزرگ تداوم همین است که موضوعی را که در نگاه اول امکاناتی نه چندان فراتر از یک عکس خانوادگی را در پیش چشم مجسم می‌کند، با پرورش لازم به یک داستان جالب سینمایی بدل می‌کند.

هر موضوع دیگری که به طور تصادفی انتخاب کنید به همین ترتیب به چنین پرداختی تن خواهد داد. برای مثال از شما شروع می‌کنیم، شما به عنوان خواننده در همین لحظه چه می‌کنید؟ ... دارید این کتاب را می‌خوانید. ایس خودش موضوع عکس خوبی است. اما آیا بیش از این از موضوع برمی‌آید؟ آیا می‌توان از آن فیلم ساخت؟ جواب بسادگی مثبت است.

شگفت زده شدید؟ باید گفت با استفاده از تمهیدات تداومی می‌توان به این کار دست زد. فیلم حاصل به شیوه‌ی دلیل نمایندگی خواهد شد.

۱. ن - د، اطاق نشیمن، روی میز انتهای اطاق درکنار صندلی راحتی نسخه‌ای از این کتاب دیده می‌شود. چند فوت از این نما فیلمبرداری کنید - بعد شما به عنوان خواننده وارد قاب می‌شوید، به طرف صندلی می‌روید و می‌نشینید.

۲. ن - م از زاویه‌ای متفاوت. دوربین از روبروی صندلی و از ارتفاعی پائین به شما می‌نگرد که دست‌دراز می‌کنید، میز را می‌بینید و چشمتان به کتاب می‌افتد.
 ۳. ن - ن، از زاویه‌ی کنار، کتاب در پیش زمینه و روی میز دیده می‌شود. دست‌دراز می‌کنید، کتاب را بر می‌دارید و به آن نگاه می‌کنید.
 ۴. ن - خ - ن، درون برش از روی شانه، که در آن عنوان کتاب دیده می‌شود.
 ۵. ن - ن از چهره‌تان که عنوان کتاب را می‌خوانید.
 ۶. ن - د، نمای باز معرف که به ساعت دیواری بالای طاقچه نگاه می‌کنید، بعد به کتاب نگاه می‌کنید و شروع به خواندن آن می‌کنید.
 ۷. ن - ن، برون برش از ساعت دیواری که عقربه‌های آن روی ساعت یک قرار گرفته و سپس "گدازش".
 ۸. ن - ن از زاویه‌ی دیگری، ساعت دیواری که ساعت سه را نشان می‌دهد.
 ۹. ن - م از شما که صفحات آخر کتاب را می‌خوانید.
 ۱۰. ن - م از شما از زاویه‌ی دیگری، کتاب را می‌بندید و آن را روی میز می‌گذارید.
 ۱۱. ن - د از گوشه‌ی اطاق مقابل راهرو، از جا بر می‌خیزید، به طرف در می‌روید و دوربین با شما می‌چرخد. از در خارج شده و از قاب هم خارج می‌شوید.
- اکنون فصل تمام شده است. با استفاده از نصف حلقه‌ی پنجاه فوتی فیلم شانزده میلیمتری، از موضوعی که در نگاه اول کاملاً "ساکی و خالی از امکانات احتمالی یک فیلم داستانی بود، فیلمی ساخته‌اید.
- بی شک این تازه تلنگری بر سطح توانایی‌های شما در پرورش یک موضوع عادی و روزمره مثل خواندن کتاب است. برای توسعه‌ی فصل فوق می‌توان این نماها را هم به آن افزود. در فصلی جداگانه سیگاری روشن می‌کنید، نمایی از ته سیگار در جا سیگاری، "گدازش" همان جاسیگاری که اکنون چند ته سیگار دیگر هم در آن دیده می‌شود - و به این ترتیب گذشت زمان را هم در فصل نشان داده‌اید. حال فصل فوق را در دل فصل اول جای دهید.
- با اضافه کردن فصل سوم می‌توان فیلم را از این هم چاق‌تر کرد. در فصل سوم، وقتی شما به عنوان خواننده به فصل چرخش دوربین می‌رسید، کتاب را زمین می‌گذارید، دوربین را بیرون می‌آورید و چرخش دوربین را عملاً "تمرین می‌کنید.

(این فصل را هم می‌توان به دو یا چند فصل فرعی تقسیم کرد .)
 برای اضافه کردن طنز به فیلم ، نشان دهید که کوچولو با اسباب‌بازی‌هایش
 این طرف و آن طرف می‌دود و یا سگی را دیال می‌کند . این فصل خود امکانات
 فراوانی برای استفاده از آگاهی‌هایتان از چرخش دوربین و تداوم جهت حرکت
 در اختیارتان می‌گذارد . در این فصل می‌توانید نماهای روبرو و پشت از کوچولو ،
 درون برش از پاهایش در جست و خیز و برون برش از سگی که دیالش می‌کند را
 نیز فیلمبرداری کنید . با فیلمبرداری نماهای کوتاهی از کوچولو که با شتابی فراوان
 این طرف و آن طرف می‌دود و نماهای سریع مابین از حالت آزرده و عصبانی
 چهره‌اتان ، می‌توان به این فصل ریتم تند داد . در نهایت برای آنکه پایان خوبی
 در فیلم داشته باشید می‌توانید در فصلی نشان دهید که کتاب و دوربین را برداشته ،
 به شانه‌ی کوچولو می‌زنید ، در اطاق را به او نشان می‌دهید و بالاخره با تصمیمی
 اشکاری برای تمرین کردن آنچه خوانده‌اید ، او را از در بیرون می‌کنید . کوچولو از
 اطاق خارج شده و تصویر هم ناپدید می‌شود .
 تقریباً " تمام موضوعات را می‌توان با تداوم تصویری پرداخت کرد و به کمک
 آن از هر موضوعی یک فیلم سینمایی جالب ساخت . پس واقعاً " از عهده‌اش برمی‌آید .

* * * *

خلاصه

فیلمبردار می‌تواند از تداوم تصویری بدون آنکه فیلم خام بیشتری مصرف
 کند در گارش استفاده کند .
 لازم نیست که فیلمبردار نگران باشد که مبادا موضوعات فیلم‌های خانوادگی
 به تداوم تصویری تن ندهند . هر موضوعی در نهایت تسلیم تداوم تصویری خواهد
 شد و تداوم تصویری در غنی کردن هر موضوع ، نقش بسزایی دارد .

۱۴

به زحمتش می ارزد؟

روانشناسی عکس

استفاده از تداوم تصویری، راز فیلمسازی موفق است. تداوم تصویری، ساده ترین و آسان ترین راه کار است، چرا که راه درست این کار است. اما حتی گرانیهاترین و پردنگ و فنگ ترین دوربین های فیلمبرداری هم طوری ساخته نشده اند که تداوم تصویری را خود به خود و هرگاه که فیلمبردار داستانی را فیلمبرداری می کند، در فیلم ارائه دهند. درست است که تداوم، تکه ای فیلم نور داده شده را به فیلمی داستانی بدل می کند، اما هیچ وسیله ای مکانیکی خود به خود این نتیجه را به بار نمی آورد. لازمه ی تداوم تصویری، کمی فکر قبلی، مقداری این طرف و آن طرف رفتن برای یافتن زاویه ها و نماهای متفاوت، دقت، تامل، و برنامه ریزی قبلی است. از اینرو برای غیر حرفه ای هایی که کار فیلمبرداری را طی یکی دو ساعت از وقت فراغتشان انجام می دهند، این سؤال مطرح می شود که آیا واقعا "به زحمتش می ارزد؟ آیا ساده تر و راحت تر نیست که شخص دوربینش را فیلم بزند، فاصله و دیاگرام را تنظیم کند، از ترکیب تصویری و حالت چهره موضوع اطمینان حاصل کند - و بعد خیلی ساده فیلمبرداری کند؟ یعنی همان کاری را بکند که شخص در عکاسی هم انجام می دهد؟

درست مثل عکاسی، شیخ روانشناسی عکاسی دور و بر بسیاری از فیلمبرداران مبتدی پرپر می زند - در بسیاری از کسانی که سال های اول عکاسی خانوادگی را پشت سر گذاشته اند و بعد به فیلم های خانوادگی روی آورده اند این امر شدت بیشتری

دارد. پس بگذارید صریحا "مسئله را روشن کنیم.

بی‌شک استفاده از دوربین فیلمبرداری با تکنیک دوربین عکاسی، عکس‌هایی نتیجه خواهد داد. اگر عکاس لایقی باشید، این عکس‌ها با نور دهی درست، وضوح درست و احتمالا "ترکیب تصویری زنده و جاندار توام خواهند شد. ولی این عکس‌ها بدون تداوم تصویری نمی‌توانند به فیلم داستانی بدل شوند و فقط عکس‌های جان‌داری بیش‌نخواهند بود. در این صورت دوربین فیلمبرداری فقط شباهت گونه‌ای از موضوع را ارائه داده است. البته ممکن است شما به همین حد راضی باشید ولی ما فکر می‌کنیم مایه تاسف و شرمساری است که کسی از دوربین فیلمبرداری انتظار کار دوربین عکاسی را داشته باشد.

شما با این کار به قابلیت‌های دوربین فیلمبرداری هم بی‌انصافی کرده‌اید. چرا که فقط عکس شباهت گونه‌ای از واقعیت را اخذ کرده‌اید، و قابلیت بیان داستانی جاندار را در سینما نادیده گرفته‌اید.

با این کار به خودتان هم منصف نبوده‌اید، چرا که زحمت خرد کردن موضوع به فصل‌های جداگانه و فصل‌های جداگانه به نماهای جداگانه و زحمت رعایت تداوم تصویری را هم به خودتان نداده‌اید. موضوع این قدرها هم پیچیده نیست. ما فکر می‌کنیم بسیار هم آسان است. شما با این کار به دلپذیری فیلمتان می‌افزایید. وقتی یک بار این کار را امتحان کنید، خواهید دید که زحمت فیلمبرداری کردن از نماهای پرورشی، ریتم دادن و کارهای دیگر، همگی باعث پشت گرمی اتان به کار شده و در نهایت تخیل و قدرت خلاقه‌تان را شکوفا خواهد کرد. همان قدرت خلاقه‌ای که در تمام فیلمبرداران، بالقوه وجود دارد.

به مسئله از دیدگاه بیننده‌ی فیلمتان نگاه کنید. هر بیننده‌ای که فیلم بدو خوب دیده باشد خواه ناخواه به تداوم تصویری حساسیت خواهد داشت. البته چنین بیننده‌ای ممکن است خود از این امر آگاه نباشد، حتی ممکن است این واژه به گوشش هم نخورده باشد. اما این ناآگاهی تاثیری در نتیجه‌ی کار ندارد، چرا که بی‌تردید تداوم تصویری اثر خود را بر او باقی می‌گذارد. وقتی چنین بیننده‌ای به دیدن فیلم می‌رود، تداوم تصویری را در فیلم از پیش، مسلم فرض می‌کند. او می‌داند که به هر حال فیلم قاعدتا "باید از صحنه‌ای به صحنه‌ای دیگر، از فصلی

به فصلی دیگر و از نقطه اوجی به نقطه اوج دیگر جاری شود .
اما اگر فیلم شما فاقد انسجام و روانی باشد ، پرش داشته باشد و فاقد تداوم باشد
– بیننده کمبود این عوامل را اگر حتی نتواند در واژه‌های فراوان توضیح دهد ،
احساس خواهد کرد .

بیننده فیلم شما دوستان شما هستند و شما بیننده‌اتان را هر که باشد از دست
خواهید داد ، خواه فیلم برای نمایش عمومی ساخته شده باشد خواه برای دیدن
دوستان . در هر حال خطایکی است – و درمان هم یکی . اگر از دوربین فیلمبرداری
به مثابه‌ی دوربین عکاسی استفاده کنید ، همانقدر غیر منطقی است که در نقاشی
رنگ روغن روی بوم از تکنیک آب رنگ استفاده کنید . در آن صورت بدون استفاده
از تداوم تصویری ، نمی‌توانید یک فیلم داستانی خوب و حقیقی ارائه کنید . این
پاسخ به پرسش شماست . پس به زحمتش می‌ارزد .

کلام آخر

بدون استفاده از تداوم تصویری نمی‌توانید فیلم داستانی حقیقی بسازید .
این کلام آخر ماست .

به همین دلیل است که ما این کتاب را منحصر " به تداوم تصویری اختصاص داده‌ایم . امروزه موسیقی ، اثرات صوتی و گفتگو همه ضمیمه‌های آشنای سینما محسوب می‌شوند . اما این‌ها عواملی هستند که به سینما پیوند خورده‌اند و خصلت‌های ذاتی سینما محسوب نمی‌شوند . این‌ها عوامل شنیداری سینما هستند نه عوامل دیداری آن .

درست است که این عوامل در سینما مفید هستند ، خیلی هم مفید و کیفیت‌فیلمی که حاوی تداوم خوبی باشد با استفاده از این عوامل بالا می‌رود ، اما اگر تداوم موجود در فیلم ضعیف باشد یا اصلاً " تداومی در فیلم وجود نداشته باشد ، آرایشات صوتی در حقیقت وسمه برابروی کور کشیدن است .

به همین جهت است که ما از ابتدای کتاب ، مهمترین موضوع را تحت عنوان تداوم مطرح کردیم و تلاشمان را منحصر " روی بحث درباره آن گذاشتیم .

کیفیت طبیعی تداوم تصویری در یک فیلم خوب نیز دلیل آنست که کتاب را نه تنها خطاب به کسانی که می‌خواهند فیلم‌های بهتر بسازند (یا فقط فیلم‌هایی که فیلم باشند) ، یا آن‌ها که آرمان نویسندگی و کارگردانی فیلم در سر می‌پرورانند ، بلکه خطاب به همه کسانی نوشتیم که می‌خواهند شناخت بهتری از سینما داشته باشند - حال خواه این شناخت برای لذت بردن از فیلم به عنوان یک بیننده

باشد یا علاقه‌ی شخصی به سینما به عنوان یک هنر، فرقی نمی‌کند. ما معتقدیم که سینما مهم‌ترین رسانه‌ی روایتی است. اعتقاد داریم که سینما به اندازه‌ی نقاشی یا ادبیات از امکانات غنی بیانی برخوردار است. همچنین معتقدیم که سینما رسانه‌ای است بی‌همتا با تکنیک‌های خاص خود، که هر سینماگر باید این تکنیک‌ها را بشناسد.

پس خطاب به تمامی آن‌ها که خود را وقف سینما کرده‌اند - از غیر حرفه‌ای‌ها که برای فیلم‌های هنری صنار خرج نمی‌کنند - اما می‌خواهند فیلم‌های خوب از خانواده‌هایشان بسازند - تا منتقدان حرفه‌ای که هرگز حتی یک متر فیلم هم نساخته‌اند، اما عمیقانه به محتوی فیلم‌ها توجه دارند، می‌گوییم با فراگیری تداوم تصویری، رسانه‌ی سینما را بشناسید.

واڙڻگان فنی

واژگان فنی فارسی - انگلیسی

reflector	بازتاب‌کننده
fade in	پدید آمدن
overlap	تداخل
matching	تطبیق دادن
pan	چرخش
swish pan	چرخش شلاقی
blur pan	چرخش محو
dolly in	حرکت به جلو
dolly out	حرکت به عقب
jumpy action	حرکت پرشی
wipe	رویش
push-off	رویش افقی
iris wipe	رویش عنیبهای
spiral wipe	رویش مارپیچی
high angle	زاویه بالا
low angle	زاویه پائین
flat angle	زاویه تخت
low key	سایه‌روشن
lens	عدسی
frame	قاب
dissolve	گدازش
dolly	گردونه
high key	مایه‌روشن
insert	میان‌نما
fade out	ناپدید شدن
re-establishing shot	نمای باز معرف [ب-م]
cut-away shot	نمای برون برش
tail-away shot	نمای پشت
following shot	نمای تعقیبی
full figure shot	نمای تمام پیکر
extreme long shot	نمای خیلی دور [ن-خ-د]
extreme close-up	نمای خیلی نزدیک [ن-خ-ن]

cut-in shot

long shot

moving shot

head-on shot

medium shot

establishing shot

close-up

focus

نمای درون برش

نمای دور [ن-د]

نمای دور بین متحرک

نمای روبرو

نمای متوسط [ن-م]

نمای معرف [ن-م]

نمای نزدیک [ن-ن]

وضوح

واژگان فنی انگلیسی - فارسی

blur pan	چرخش محو
close-up	نمای نزدیک [ن-ن]
cut-away shot	نمای برون برش
cut-in-shot	نمای درون برش
dissolve	گدازش
dolly	گردونه
dolly in	حرکت به جلو
dolly out	حرکت به عقب
establishing shot	نمای معرف [ن-م]
extreme close-up	نمای خیلی نزدیک [ن-خ-ن]
extreme long shot	نمای خیلی دور [ن-خ-د]
fade in	پدید آمدن
fade uot	ناپدید شدن
flat angle	زاویه تخت
focus	وضوح
following shot	نمای تعقیبی
frame	قاب
full figure shot	نمای تمام پیکر
head-on shot	نمای روبرو
high angle	زاویه بالا
high key	مایه روشن
insert	میان نما
Iris wipe	رویش عنیبهای
jumpy action	حرکت پرشی
lens	عدسی
long shot	نمای دور [ن-د]
low angle	زاویه پائین
low key	سایه روشن
matching	تطبیق دادن
medium shot	نمای متوسط [ن-م]
moving shot	نمای دور بین متحرک

overlap	تداخل
pan	چرخش
push-off	رویش افقی
re-establishing shot	نمای باز معرف [ب-م]
reflector	بازتاب‌کننده
spiral wipe	رویش مارپیچی
swish pan	چرخش شلاقی
tall-away shot	نمای پشت
wipe	رویش



در زمینه سینما منتشر می‌کند :

تئوری فیلم

نوشته دادلی اندرو

ترجمه مسعود مدنی

"تئوری فیلم" کتابی است برای آن‌ها که به هنر سینما با نگاهی جدی می‌نگرند. این کتاب ترکیبی از تاریخ و تئوری سینماست؛ و در حقیقت زمینه‌ای است برای آشنائی با نوشته‌های مهمترین و با نفوذترین تئوریستهای سینما - مانستربرگ، آرنه‌ایم، آیزنشتین، بالاش، کراکوتز، بازن، متیری و متز.

دادلی اندرو نویسنده کتاب که سرپرست بخش سینمائی دانشگاه ایواست، این نظریه پردازان را در برابر یکدیگر قرار می‌دهد تا با وجوه مشترک نظریاتشان به گفتگو برخیزند و بنیان اندیشه‌هایشان را آشکار کنند؛

"مسئله مهم این است که جنبش‌های سینمائی را در برابر یکدیگر قرار دهیم. زیرا در حقیقت جنبش‌های سینمائی در برخورد با یکدیگر شکل یافته‌اند"

در بخش‌های نخستین کتاب، شکل‌گرایی، باواقع‌گرایی در سینما مقایسه شده و سیر تحولی این دو نظریه را دنبال می‌شود. بخش‌هایی کتاب بررسی نظریات سینمائی معاصر فرانسه است - که همچنان در حال تحول است. نویسنده این نظریات سینمایی را در زمینه جنبش‌های وسیع‌تر روشنفکری از جمله روانشناسی گشتالت، شکل‌گرایی روسی و هستی‌گرایی مورد مطالعه قرار می‌دهد.

"جانانان رزنبام" در مجله سایت‌اندساید شماره تابستان ۱۹۷۷ درباره این

کتاب می‌نویسد.

امتیاز بزرگ این کتاب، در اینست که نویسنده سعی نمی‌کند در آن یک نگرش را به سود نگرشی دیگر محکوم کند. بلکه وی سعی می‌کند که زمینه را برای یک بحث قابل انعطاف و در عین حال منظم از توافقات و عدم توافقات که بطور یکسان رده‌بندی شده‌اند، آماده کند.



در زمینه سینما منتشر می‌کند :

سینمای الجزایر

نوشته: هلاسلیمان، کی‌هنبل، علی‌موکی

ترجمه: احمد ضابطی جهرمی

..... پیش از جنگ رهایی‌بخش، نام و نشان یا سخنی از سینمای الجزایر در میان نبود. حداکثر چیزی که می‌توان گفت این است که فیلم‌هایی بی‌ربط با مسائل الجزایر و مردمش، در این سرزمین فیلمبرداری می‌شد.

خلق الجزایر درگیر و دار مبارزه مسلحانه خود، می‌بایست وسایل هنری مبارزه را نیز در جبهه ایدئولوژیک دست‌وپا می‌کرد. امروزه همه بر اهمیت چنین جبهه‌ای تأکید دارند. از سوی دیگر نیز لازم بود که مردم واقعیتی را که هر روزه در شکل نظامی مبارزه دگرگون می‌شد، آگاهانه تجربه‌کنند. آبدیده کردن نیروها، و حفظ شور انقلابی مردم، وظیفه اصلی جبهه فرهنگی بود. سینما، بخاطر ویژگی‌هایش، وظیفه داشت که تمام و کمال نیروی خود را در خدمت مبارزه ایدئولوژیک درآورد.

..... فرم و محتوای سینمایی که درگیر مبارزه است، چه مفاهیمی را باید دربر داسه باشد؟

می‌دانیم که فیلم‌های دوره اول، اساساً "بر نبرد رهایی‌بخش ملی متمرکز شده بودند. ما بر معیارهای خردم‌پورزوانی این نوع سینما - که نه تنها نتوانست نبرد خلق را به درستی نمایش دهد، بلکه گاه تا آنجا منحرف شد که قهرمانان "مثبت" جدا از مردم را جایگزین آن کرد.

این امر، ما را وامی‌دارد که از فیلمسازان "سینمای نوین" سؤال کنیم :

۱- نقش توده‌ها در تکامل و دگرگونی جامعه چیست؟

۲- آیا این تکامل یاد شده، واقعاً "به سود آنهاست

اساساً "فیلم‌های "سینمای نوین" چه چیزی برای گفتن دارند؟

"کایه دو سینما" اندیشه‌هایی درباره سینمای الجزایر

از "علی موکی"

در زمینه سینما منتشر می‌کند :



سینمای مستند رومن کارمن

تصویر جنگ، انقلاب و حماسه

نویسنده : گنستانتین اسلاوین

مترجم : احمد ضابطی جهرمی

" باید آنجا باشم !"

عبارت بالا ، شعار هنرمند افتخارآفرینی است که بیش از نیم قرن نامش بر پردهٔ تاریخ سینمای مستند جهان می‌درخشد . هر نمائی از فیلم‌های او ، از آتش نبردهای انقلابی گرما گرفته و نمایشگر عظمت زندگی مردم مبارز و انقلابیونی سینمای مستند رومن کارمن ، جانفشانی می‌کنند .

تصویری که این هنرمند از تاریخ معاصر جهان بدست می‌دهد ، بازتاب‌گر بادهای سرکش و توفندهٔ عصری است که از طوفان‌های رعدآسای انقلاب جهانی نوید می‌دهد . دوربین بی‌باک کارمن که نخستین عشق و اسلحهٔ همیشگی وی به شمار می‌رود ، شیپور آماده‌باش نبردهای انقلابی و فراخوانی است برای مبارزه در راه ایجاد زندگی بهتر در روی زمین . رومن کارمن در خاطراتش می‌نویسد :

" هر جا که نبردی مردمی در حال وقوع است ، من هم باید آنجا باشم " .
از این روی ، و برای عملی کردن این خواسته ، نیم قرن از عمر هفتادسالهٔ وی درنلش ، مبارزه و هیجان سپری شده است . هر جا که مبارزهای علیه فاشیسم ، خسونت و بیداد پا گرفته ، دوربین کارمن نیز آنجا بوده است . هر جا که اندوه ناشی از محرومیت و فقر ، شادی برخاسته از پیروزی ، هر جا که قیام ، حرکت ، اشک ، سرود و طوفان بوده ، این سینماگر نیز حضور داشته است : درکنار "گودوف" کارگر و "همینگوی" نویسنده ، آنجا که " فیدل " (کاسترو) سرکش ، دستهای " سیکه‌تیروس" ها و آوازهای " ویکتورخارا " آنجا که تراژدی "سالوادور آلنده" و شجاعت " کوروالان " ، فقر و تهیدستی چین ، سپیده دم هند و درام شیلی آنجا که کودکان مادریدی با اشعار " پابلونرودا " چشمانشان پر اشک می‌شود و خونشان در خیابانها (به‌راحتی خون یک کودک) بر سنگفرش جاری می‌شود ، رومن کارمن نیز آنجا حاضر بوده است .



در زمینهٔ عکاسی منتشر می‌کند :

جادوی تاریکخانه

نویسنده: اتولیتزل

ترجمه: سعید صدقی

" این کتاب به قصد آن نوشته شده تا به عکاسان مشتاق غیر حرفه‌ای و یا حرفه‌ای شیوه‌های جدید بیان اندیشه‌هایشان را نشان بدهد . . . برای عکاس امکانهای متعددی وجود دارد تا بتواند هنگام چاپ عکس، مفاهیم نو و گوناگونی را به آنچه که دوربینش ضبط کرده است، اضافه کند. تلاش در این زمینه در واقع استعداد های نهانی عکاس را به میدان مبارزه و عمل می‌کشد و او را به امکانات فنی گسترده عکاسی مسلط می‌کند - تسلطی که هیجان‌انگیز و لذت‌بخش است. آشنایی عکاس با شیوه‌های بیانی نو و به‌کارگیری شیوه‌های مذکور در عکاسی روزانه، عکاس را به روشی هنرمندانه و خلاق هدایت خواهد کرد: مشاهده، تحلیل، اجرا.

عکاس قبل از آنکه دکمه دوربینش را به‌کار بیندازد از خود خواهد پرسید:
"چه چیزی مرا جلب کرده است؟ چرا این عکس را می‌گیرم؟"

" . . . طی سالها تدریس، به مشکلات فراوانی برخورد کردم، چه مشکلات خودم و چه مشکلات دانشجویان و از حل آنها برآمدم. در این راه هزاران حلقه فیلم مصرف شد. اکنون مایلیم تجربه‌هایم را که طی این سالها کسب کرده‌ام، با شما در میان بگذارم."

" اتولیتزل "



در زمینه سینما منتشر می‌کند :

نویسنده: سید فیلد
ترجمه: محمود مدنی

چگونه فیلمنامه بنویسیم

«... من به عنوان نویسنده - تهیه‌کننده در شرکت فیلم سازی " دیوید - ال - والهر "، فیلمنامه نویس آزاد، و سرپرست بخش داستان موسسه فیلم سازی " سینه موبیل " سال های فراوانی را صرف خواندن و نوشتن فیلمنامه کرده ام. در سینه موبیل، تنها در مدتی متجاوز از دو سال، بیش از ۲۰۰ فیلمنامه خوانده و خلاصه نویسی کردم. و از این ۲۰۰۰ فیلمنامه فقط ۴۰ تا را جهت تهیه ی فیلم احتمالی از روی آنها، انتخاب، و به شرکای مالی موسسه ارائه کردم.

چرا اینقدر کم؟ برای آنکه ۹۹ فیلمنامه از هر ۱۰۰ فیلمنامه ای که می خواندم آن قدر خوب نبود که ارزش سرمایه گذاری یک میلیون دلار یا بیشتر را داشته باشد. یا به عبارت دیگر، از هر ۱۰۰ فیلمنامه، فقط یکی آنقدر خوب بود که ارزش فیلم شدن داشت. و در سینه موبیل کار ما فیلم سازی بود. در یک سال، تنها، مستقیماً درگیر تهیه ی بیش از ۱۱۹ فیلم سینمایی بودیم که " پدرخوانده "، " جرمی جانسون " و " رهایی " (در تهران: نجات یافتگان) را شامل می شد.

«... دوران فیلمنامه خوانی من، به من فرصت داد که داوری کنم، ارزشیابی کنم و یک طرز تلقی برای خودم شکل دهم - که وقتی فیلمنامه ای را خواندم، بگویم این فیلمنامه خوب نیست. به عنوان فیلمنامه نویس می خواستم ببینم چه چیزی این ۴۰ فیلمنامه را که پیشنهاد کردم، بهتر از ۱۹۶۰ فیلمنامه ی دیگری می کند. اما چه چیز چهل فیلمنامه ای را که من به شرکای مالی توصیه کردم، " بهتر " از دیگر فیلمنامه ها می کرد؟ برای این سؤال جوابی نداشتم. ولی زمانی دراز درباره ی آن فکر کردم. از خودم مرتباً می پرسیدم: فیلمنامه ی خوب چیست؟ جواب هایی برای این سؤال یافتم.»

«... هدف این کتاب این است که خواننده را قادر سازد تا بتواند با انتخاب، اطمینان و اعتقاد - اعتقاد از نظر درونی تا خودش بداند چه می کند - و فیلمنامه بنویسد. زیرا دشوارترین کار نویسندگی این است که بدانید چه می خواهید بنویسید. وقتی کتاب را خواندید، دقیقاً خواهید دانست که برای نوشتن فیلمنامه چه باید کرد.»

چگونه فیلم داستانی بسازیم

بدون استفاده از تداوم تصویری نمی‌توانید فیلم داستانی حقیقی بسازید.
این کلام آخر ماست.

به همین جهت است که ما از ابتدای کتاب، مهمترین موضوع را تحت عنوان
تداوم مطرح کردیم و تلاشمان را منحصر "روی بحث درباره آن گذاشتیم".
کیفیت طبیعی تداوم تصویری در یک فیلم خوب نیز دلیل آنست که کتاب را
نه تنها خطاب به کسانی که می‌خواهند فیلم‌های بهتر بسازند (یا فقط فیلم‌هایی
که فیلم باشند)، یا آن‌ها که آرمان نویسندگی و کارگردانی فیلم در سر می‌پرورانند،
بلکه خطاب به همه کسانی نوشتیم که می‌خواهند شناخت بهتری از سینما داشته
باشند - حال خواه این شناخت برای لذت بردن از فیلم به عنوان یک بیننده
باشد یا علاقه‌ی شخصی به سینما به عنوان یک هنر، فرقی نمی‌کند.