

فیلم و فیلمساز



نویسنده : هوشنگ صمدی (روشن)

مجموعه
فیلم و فیلمساز

جلد اول

فیلم برداری و کارگردانی

هوشنگ صمدی (روشن)

انتشارات اندیشمند



اسم کتاب: فیلم و فیلمساز
نویسنده: هوشنگ صمدی (روشن)
حروفچینی و لی آت و امور فنی: پایژه
چاپ اول پاییز ۱۳۶۱
تیراژ: ۳۰۰۰ جلد

آدرس: خیابان انقلاب روپروی دیرخانه دانشگاه تلفن: ۶۴۹۹۷۰

فهرست

۵	مقدمه
۷	پیشگفتار
۱۳	فیلم و فیلمبرداری
۱۶	دوربین و سینما
۲۱	نقش سرعت در دوربین‌های فیلمبرداری
۲۵	نور سنجی
۶۱	نقش لنز در دوربین
۶۷	محاسبات لنز فواصل مورد قبول وضوح
۷۰	عمق میدان
۷۵	لنزها
۸۰	خطرات ناشی از عدم توجه
۸۴	چک لیست
۸۹	فیلمنامه
۹۶	متن فیلمنامه
۱۰۲	گروه فیلمبرداری خود را از اطلاعات بی بهره نگذارید

۱۰۴	اجازه ندهید شما را به هر طرف بچرخانند
۱۰۷	گردهمایی و مذاکره راجع به فیلمنامه
۱۱۴	مونتاژ حرکات در هنگام فیلمبرداری
۱۳۳	حرکات جانبی
۱۳۵	کارگردانی
۱۳۹	زمان رویهم قرار گرفتن و گذرهای زمانی
۱۴۲	دیزالوها
۱۴۵	فید
۱۵۱	حرکات دوربینی
۱۵۶	کراین
۱۵۹	حرکات اساسی دوربینی
۱۷۰	خطوط فرضی
۱۷۵	کات اویها
۱۷۷	کات این
۱۷۹	کاربرد کات این ، کات اوی
۱۸۴	کمک به داستان
۱۸۶	فیلمبرداری با افکار ادیت شده
۱۹۰	بموازات تم رفتن
۱۹۲	انتخاب محل و موقعیت
۱۹۴	موقعیت متشابه
۱۹۷	انتخاب مکان و زمان
۱۹۹	استفاده از گروه کمکی
۲۰۱	تمرینات
۲۰۴	بازیگران
۲۰۷	و سرانجام در انتهای راه این کتاب

مقدمه

بدون شک صنعت فیلم و فیلم سازی ، در روند زندگی امروز از عمده ترین عوامل در جهان ارتباطات است . حتی باید گفت ، اهمیت آن به گونه ای است که هر جامعه ای از جوامع بشری هر روز خود را بیشتر نیازمند به شناخت و به کار گرفتن آن می یابد ، چرا که انسان می تواند با بهره گیری از این هنر ، بسیاری از خواست ها و نیازهای خویش را مطرح کرده و اندیشه های خود را بدین طریق بازگو نماید .

با توجه به این مهم ، در کشور ما ، گرچه هستند ، هنرمندانی که در این رشته صاحب نظر بوده و در آن مهارت دارند ، لیکن نیاز میهن ما به توسعه و رشد این صنعت ، بسی بیشتر از آن است که بتوانم آن را محدود به این حد نمود .

در این رابطه ، از بین کتب منتشره به زبان فارسی ، متأسفانه کتابی که هم به قلم ساده نوشته شده و هم از نظر کیفیت مطالب ، جالب و جامع باشد ، وجود نداشت . لیکن بسیار خوشنودم که کتاب " مجموعه فیلم و فیلمساز " را در سه مجلد مطالعه و آن را بسیار مفید یافتم .

یقیناً این بسیار مهم است که کتابی در این زمینه به گونه‌ای منتشر شده باشد، که پاسخگوی جامعی باشد، به قسمی که هم به صورت سلسله درس‌های خودآموزی باشد به قلم ساده، برای آن گروه از افراد علاقمند و با ذوق که می‌خواهند گام در این راه نهند و هم به صورت مرجعی باشد برای فیلمبرداران حرفه‌ای و با تجربه.

خصوصاً که توانسته باشد توضیحات جامع و بسیار ارزنده‌ای ارائه داده باشد، پیرامون مباحث: کارگردانی، فیلمبرداری، رهبری اکیپ‌های فیلمبرداری توسعه در امتداد تم، تروکاژ، مونتاژ حرکات در زمان فیلمبرداری، جداول مربوط به فیلم‌ها، چگونگی تیتراژگذاری و گرفتن نماها و ... حتی سخنانی در ارتباط مستقیم با کار دوربین.

... و برایم بسیار ذی ارزش بود که "مجموعه فیلم و فیلمساز" را، در برگیرنده تمامی این خصوصیات یافته‌ام.

توفیق روز افزون نویسنده گرانقدر آقای هوشنگ صمدی (روشن) را که با تلاش فراوان و دقت بسیار توانسته‌اند، این مجموعه را به تحریر درآورده و از این طریق رسالت خویش را به انجام رسانند، همچنین ناشر محترم را که نهایت همکاری را در این زمینه مبذول فرموده‌اند، آرزو می‌کنم.

محرمی

دکتر محسن مومنی

پیشگفتار

فیلم نمایشگر نوعی احساس هیجانی شدید و لذت بخشی است که تازمانی که به صورت درهم و برهم بر رویهم انباشته شده، هیچ پیامی برای گفتن با خود همراه ندارد. جز یک مقدار رنگ، نوار پلاستیک. که بوجود آورنده این مجموعه انباشته شده بر رویهم است.

اما زمانی که با دقت و ظرافت سرهای آن پیدا و به هم آمیخته و طبق روش صحیح هم نوا گردیدند، آنوقت شاهد خواهیم بود که می تواند بر روی تعاشاچی تاثیر گذارد و موجب برانگیختن واکنش های شگفت انگیز و باورنکردنی شود.

بنابراین، می توان فیلم را برانگیزاننده گونه ای حسیات عاطفی شدید دانست که با صرف انرژی های زیاد، توسط اکیپ یا تیم فیلمبرداری، تقویت و

سپس به معرض دید تماشاگر، این تنها معیار قضاوتگر که صرفاً تمام زحمات برای اوست قرار داده و در همین جاست که تماشاگر می‌تواند زحمات شما را پذیرفته و یا اینکه برعکس آن را نفی نماید.

بعضی از دست اندرکاران این هنر عقیده دارند که فیلمبرداری و کارگردانی را می‌توان از زمره بالاترین و اساسی‌ترین مراحل کاری ساخت فیلم دانست، و عده دیگری مونتورها یا تدوین‌گرها را، که کار جفت و جور کردن یا ادیت و مونتاز را به عهده دارند، باور دارند و معتقدند که کار آنها در مرحله تولید از اهمیت بیشتری برخوردار است.

اما حقیقت اینست که تمامی اینگونه عمل کردها می‌توانند با هماهنگی کامل نقش حیاتی و سازنده‌ای را در ساخت و بافت فیلم در خط سیر تعیین شده فیلمنامه به عهده بگیرند. چون فیلم در روند و مسیر حقیقی خود است که می‌بایست ساخته و تولید شود.

بنابراین، سری مجموعه فیلم و فیلمساز که بخش اول آن زیر عنوان فیلمبرداری و کارگردانی هم اکنون پیش روی شما قرار دارد از این قاعده مستثنی نبوده و ماحصل چندین سال مطالعات و تحقیقات و تجربیات عملی نگارنده با استفاده از مواخذ معتبری همچون مدرسه فیلم، و مجلات فیلم میکینگ *Film Making* و بروشورهای حاوی وسایل روزمره فیلمبرداری از کمپانیهای معتبر جهان و تجارب شخصی نگارنده در رابطه با عملکردهای تکنیکی مختلف است، و اساساً به این مطلب پرداخته خواهد شد که چه مدت زمان کار، از لحظه‌ایکه نخستین ایده در ذهن شما شکل می‌گیرد، تا سرانجام برپرده سینما پدیدار شود، موجب تولید و ساخت یک فیلم می‌گردد.

بی‌تردید، شاید این کار هفته‌ها و حتی ماهها همزمان با تغییرات فصول شما را به خود مشغول کند، و به همین دلیل است که غالباً این هنر را به گونه‌ای فعالیت و کار مستمر و پر مشغله به حساب می‌آورند. و ناگزیر در این گونه موارد کارکردهای متنوع و گوناگونی وجود دارند که شما را مدتها به خود سرگرم و

مشغول خواهند کرد .

البته این کار ، یا هنر ، از تنوع خاصی برخوردار است ، به این دلیل که شما می‌توانید زمانی که از بخش خاصی از کار خسته شدید ، به کار دیگری در رابطه با این هنر بپردازید .

هر بخش از ساخت فیلم از اعتبار و اهمیت ویژه‌ای برخوردار است ، و این کار از اولین برنامه ریزی تا مرحله نهایی رفع اشکالات و آغاز عملیات بر روی صحنه آوردن کاملاً شما را به خود مشغول خواهد ساخت .

در این جا ما قصد داریم ، ضمن آموزش ، نظری کلی به مرحله فیلمبرداری و فیلمسازی انداخته و هدف ما از نگارش این کتاب در اختیار گذاردن اطلاعات و تجربیاتی است که هم اکنون عاقل و باطل مانده و من طی سالها مشقت و مرارت آن را از سایرین به عاریت گرفته ، و به این طریق در دسترس شما قرار می‌دهم .

اولین مرحله کار فیلمسازی از روی کاغذ آغاز و سرانجام به صورت فیلمنامه (سناریو) تجلی می‌یابد .

فیلمنامه را صرفاً می‌توان کار نوشتن دانست که شخص را قادر می‌سازد تا با هدف و منظور مشخصی اقدام به فیلم برداری موثر از برنامه‌های جاری خود کند . وادیت و مونتاژ یا تدوین نیز شخص را قادر به بهره‌برداری موثر از هر صحنه می‌نماید . در هر حال مرحله فیلمبرداری از اهمیت خاصی برخوردار است . این بخش را می‌باید از مهم‌ترین و اساسی‌ترین ارکان ساخت فیلم به شمار آورد .

چون تنها دوربین است که می‌تواند کار شما را قابل عرضه و یا بالعکس آن را برای نمایش غیر قابل تحمل سازد .

البته بدون در اختیار گرفتن تکنیک‌های جاری نمی‌توان در خلق یک فیلم به صورت اثر موفق شد . هرچند که آفرینندگی و خلاقیت یکی از عناصر بارز به وجود آوردن فیلم باشد .

به طور کلی ، فیلمساز را می‌توان در مرکز دایره‌ای در نظر آورد که پیرامون او را تماشاچی احاطه کرده است و فیلمساز در این میان اجبار به پاسخگویی به نیاز و عواطف آنها دارد .

فیلمساز با در دست داشتن مواد خام اولیه و گذراندن آن از کاتالیزورهای تکنیکی خاص و پس از تحمل زحمات مستمر آن را قابل نمایش برای توده مردم می‌نماید .

به گونه‌ای دیگر نیز فیلم را می‌توان یک پدیده‌ی مجذوب کننده و اعجاز آمیز به شمار آورد ، کارگردان یا بازیگران مورد علاقه خود را لحظه‌ای به نظر آورید و توجه کنید که چرا تا این حد به آنها علاقمند شدید؟ ... آیا غیر از این بوده است که آنها کنترل فضای فیلم را با دقت و وسواس غریبی در دست دارند؟ ... و در اینگونه موارد اجازه نمی‌دهند حتی لحظه‌ای این کنترل از انحصارشان خارج شود؟

فیلم یک واسطه قوی و درگیر با مهارت‌های تکنیکی است ، که یکی از آنها را می‌توان در درون دوربین جاری دانست که توام با تلفیقی آگاهانه از تکنیک‌های جاری و کلاسه شده همراه با جریان مونتاز فکری در زمان کار صورت می‌گیرد. علی‌رغم تمام مسایل جاری ، تدوین نیز در کیفیت فیلم نقش بسزایی داشته و می‌تواند فیلم را به نتیجه مطلوب نزدیک و یا برعکس سبب سقوط و شکست حتمی آن شود ، درست در این مرحله است که فیلمبردار و یا کارگردان نباید اجازه دهد تا تدوین‌گرش از کمبود مواد اولیه ، که شامل صحنه‌های فیلمبرداری شده است گله داشته باشد ، چون این عامل به ظاهر کوچک نقش بزرگی در موفقیت و یا شکست آن به عهده دارد . باید توجه داشت که هرگز نمی‌توان با اتکاء به شانس مبادرت به این کار مهم کرد .

چنانچه فیلمنامه نوشته شود ، اما به طور صحیح فیلمبرداری نشده و روال آن از پیش مشخص نگردد ، قیچی ادیت و مونتاز هرگز قادر نخواهد بود به آن معنی و مفهوم و زندگی به‌بخشد ، به همین جهت است که شما همواره در مراحل

ردیف کردن اولیه، مقدار زیادی فیلم باطله خواهید یافت که دورتا دور تدوین‌گر را احاطه و سرانجام به زباله دانی ریخته می‌شود.

هرگز نباید با تاسف و حسرت به این تکه فیلمها نگاه کنید و در مخیله خود بپرورانید که چه مقدار وقت و انرژی و حتی پول صرف ساختن آنها شده است. بلکه این ایده را در ذهن خود تقویت کنید که، نتیجه کلی کار است که برایتان مهم خواهد بود، نه چیز دیگری....

فیلمنامه نوشته و باید توسط همان کادر مستطیل شکل درون دروبین و پرده حمله به حمله همراهی و یاری شده و باید بتواند تمام مسائل تصویری و معنوی فکری درون خود را به راحتی به تماشاچی القاء نماید، و به طور مستمر سئوالاتی را در ردیف جملات و کلمات برای اطمینان از آن چیزهایی که احتمالا می‌توانند به هم پیوند داده شوند و تصویری موثر را بوجود آورند در پی داشته باشند.

هرآنچه را که در هنگام فیلمبرداری با در نظر گرفتن حالات و خلیقات به تصویر درآورده‌اید و از این کار منظور یا مفهوم فلسفی خاصی داشته‌اید، در هنگام فیلمبرداری و حتی ادیت باید به کناری نهاده و فقط بر اساس شکل و ترکیب و ردیف، ادیتور آنچه را که بدان نیاز دارد، بتواند به سادگی از میان آنها انتخاب کند.

بنابراین یک فیلمساز آگاه باید به روشی، که درحین ادیت و مونتاز تولید اشکال ننماید، فیلم خود را با دقت در صحنه‌ها، و در زمان فیلمبرداری تا سرحد امکان تصحیح نماید. و این کار امکان پذیر نخواهد شد مگر با آگاهی و شناخت قبلی روش انجام عملیات، همراه با به کار بردن نوعی تصویر فکری موثرانه قبل از اقدام به مرحله فیلمبرداری.

هر فیلمسازی باید آگاهانه در هنگام کار، با برنامه ریزی قبلی، به این مهم دست بزند، ولی از شرایط و اتفاقاتی که به طور شانسی امکان دارد به وقوع پیوسته و برایش یک صحنه بزرگ را بسازد غافل نشود و با چشمان باز از آنها

استفاده کند و اجازه ندهد که اینگونه فرصتها به سادگی از دستش خارج شود، اما در زمان استفاده از اینگونه حوادث نیز دقیقاً باید این مطلب را به خاطر داشته باشد که چگونه می‌تواند آن را بعد به خط سیر سناریو یا فیلمنامه ارتباط دهد تا در هنگام ادیت و مونتاژ قابل پیوند به بخش‌های دیگر فیلم گردد. چنانچه بدون فکر و اندیشه و به طور ناگهانی مبادرت به این کار بکند و زوایای حساب نشده‌ای، بدون در نظر گرفتن خصوصیات و جزئیات، به کار ببرد، هرگز در کارش موفق نخواهد شد.

فیلم وفیلمبرداری

غیرقابل انکار است که فیلم برداری از مهم ترین ارکان در هنر فیلمسازی است ، و در عین حال می توان آن را از هیجان انگیزترین و حتی پرمخاطره ترین عملیات اجرایی در زمینه تهیه فیلم دانست .

مهم ترین به دلیل اینکه فیلم فقط در دوربین است که ساخته می شود ، و درست در همین مرحله است که شما می توانید به مقاصد خودتان تحقق بخشیده و یا اینکه در خط سیر داستان طعم شکست را پذیرا شوید ، هیجان انگیزترین ... شاید بدین سبب که درست در همین نقطه است که تمام کارها ، چه از جهت معلومات ، و چه از جهت حرفه های گوناگونی که در رابطه با این هنر است متمرکز می گردند . که کلی ترین آنها را در این کتاب شاید بتوان مسائلی از جمله ظهور ... دما و حرارت ، رنگ ، عمق میدان ، نت شدن ،

نما و حجم ها ، حرکات موضوع ، حرکات دوربینی ، مقیاسات زمان ، برشهای ذهنی ، کات اوی ها ، حرکات رو به عقب ، و عبور از خطوط فرضی و امثال آنها که مستقیماً در ارتباط با کار فیلمبرداری است ، دانست .



پرمخاطره‌ترین . . . به این خاطر که در فیلم برداری تعداد مسائل موضوعات مورد توجه بسیار زیاد و متنوع هستند . هر چه حجم کار بیشتر و فشرده‌تر شود ، ریسک توام با اشتباه جهت انجام آن بیشتر خواهد شد که مستقیماً

با عامل مالی صرفنظر از زمان بستگی تام پیدا خواهد کرد . بدون در نظر گرفتن این مسائل نمی‌توان مطمئن شد که در کار آیا می‌توان موفق شد یا خیر؟ . . . از جمله لغزشها و خطرات آشکار ، شاید بتوان در آن واحد خود را مجاب به کنترل کردن و فکر در تمام مراحل عملکردی فیلم دانست .



این روش احتمالا کار شما را مواجه با اشتباه در رابطه با عملکردهای تکنیکی دوربین خواهد ساخت. بنابراین دانستن نکاتی چند، ولو هرچند کوتاه، در مورد کار دوربین و اصول سینما در رابطه با عملیات تکنیکی آن بی‌تردید ضروری خواهد بود. که این نکات را به ترتیب اهمیت و لزوم مختصراً در سرفصل جدید شرح خواهیم داد.



دوربین وسینما

اگر به یک قطعه فیلم که در دسترستان قرار دارد در مجاورت نور نظر بیفکنید ، مشاهده خواهید کرد که این تکه فیلم شامل دهها عکس و تصویر منفرد و مجزا از یکدیگر در حالت‌های لحظه‌ای مختلف با اندک تغییری نسبت به تصاویر قبلی است ، که گویا پیایی برای مقاصد خاصی عکاسی شده‌اند .
این تصاویر با سرعت ثابت و در زمان‌های $\frac{1}{۲۴}$ ثانیه عکس برداری شده‌اند .

بنیان و اساس این صنعت و هنر را می‌توان در ارتباط با اشتباه و خطای باصره دانست ، که در نهایت بانی پا گرفتن و متحول شدن آن در سالهای بعدی گردیده است . براساس خطای باصره ، چشم انسان هرگز قادر نیست تا حرکتی کمتر از $\frac{1}{۲۴}$ ثانیه را در ذهن ثبت و آن را از حرکت دیگر تفکیک نماید . برای

پی‌گیری بیشتر مطلب بجاست که به این آزمایش ساده و ابتدایی دست بزنید .
 آزمایش دست‌تان را به طور یکباره و با سرعت از جلوی دیدگانتان
 حرکت دهید ، و سپس نتیجه را در ذهنتان واریسی نمایید . تلاش کنید یکی از
 حرکات عبور فرضا زمانی که به قسمت جلو سمت چپ رسیده است برای یک
 لحظه متوقف و آن را به طور انفرادی تجسم نمایید بلافاصله در خواهید
 یافت که برایتان عملی نخواهد بود ، بخصوص که در این آزمایش روی کف دست
 خود علامتی نیز رسم کرده باشید .

در مجموع این حرکت موجد خطی محو در برابر دیدگان شما نموده که آن
 نیز از آثار و عوارض این آزمون تست مغزی است .

مثال دوم . . . اتومبیلی با سرعت پیش می‌آید ، خود را آماده خواندن
 شماره‌های آن نمایید . اگر اتومبیل دارای سرعتی معادل ۸۰ کیلومتر در ساعت
 باشد این‌گونه محاسبه خواهیم کرد $8000 = 80 \times 1000$ متر .

از طرف دیگر دیدگان شما قادر به ثبت کلمات یا حملات حداکثر تا فاصله
 ۱۵ متری در وضوح کامل می‌باشد . که بعد از این فاصله به علت کوچک
 شدن بیش از حد حروف کم‌کم تشخیص آن دشوار خواهد شد .

چنانچه مجموع ثانیه‌های یک ساعت را (۳۶۰۰ ثانیه) در نظر بگیریم ،
 مقدار فوق در هر ثانیه حرکت به اندازه متر $222 = 3600 \div 80000$ در ثانیه
 خواهد بود . که در نتیجه فاصله ۱۵ متر را تقریباً معادل $\frac{1}{15}$ ثانیه طی کرده
 است ، که چشم شما به دلایل فیزیکی و طبیعی قادر به ثبت لحظات آن در این
 بعد متحرک به علت خطای چشم نمی‌گردد . و نتیجه تنها در ذهن شما تداومی
 از یک خط را آشکار می‌سازد که تفکیک و تمیز آن از دیگری امکان پذیر نخواهد
 بود . این نقص را شاید بتوان به علت گذر و سرعت اتومبیل در کمتر از $\frac{1}{15}$
 ثانیه دانست که لحظات میانه توقف تصویری آن حتی از $\frac{1}{15}$ ثانیه هم بیشتر
 خواهد شد و ذهن شما و مغز که کنترل کننده سلسله اعصاب نیز می‌باشد ،
 نمی‌تواند آن را برای ارزیابی ثبت نماید .

اولین بار توماس آلوا . ادیسون مخترع مشهور امریکایی پی به این پدیده در انسان برد ، و با ساختن و قرار دادن تعدادی عروسک بر روی مقوا در حالت‌های تغییر یافته نسبت به قبلی و نصب آن به دور یک آباژور که حالتی کثیرالاضلاع را داشت و چرخاندن آن با سرعت در حالی که نور داخل آباژور را روشن می‌ساخت ، عروسکها را وادار به رقص و پایکوبی و حرکت نمود. شما نیز اگر مایل باشید می‌توانید مبادرت به این آزمایش ساده بنمایید. نتیجتاً در خواهید یافت که هرگز چشم شما قادر به ثبت حرکت یک عروسک و تفکیک آنها از یکدیگر به علت شباهت زیاد نخواهد بود ، این کار امروز نوعی هنر را تحت عنوان انیمیشن یا کارتون سازی ایجاد نموده که در اینجا مجالی برای بحث و نحوه عمل آن نیست ، و تنها به ذکر آن تا همین حد اکتفا می‌گردد .

البته کار ادیسون از این مرحله پا فراتر نگذارد و تنها در کتاب‌های بعدی در ابتدای اوراق آن به گونه‌ای دیگر تجلی کرد بدینصورت که تصاویری از یک فرد در حاشیه آن نقاشی می‌شد که هر تصویر با صفحه بعد دارای اختلاف کم و نامحسوسی بود و چنانچه انگشتان را روی اوراق بسته کتاب قرار می‌دادند و آن را به سرعت و سردستی عبور می‌دادند ، یک تصویر در لابلای آن حرکتی خاص را انجام می‌داد .

در سال‌های بعد با گسترش آزمایشات گوناگون و تجربیات جدیدتر ، و توجیه خطای باصره توسط دانشمندان آن زمان ، دو مخترع یکی در فرانسه ، و دیگری جوانی به نام ویلیام کروزیبی از انگلستان موفق شدند طی آزمایشات زیادی ، اولین دستگاه فیلم دندانه‌دار را به صورت مکانیسم قابل قبول امروزی طرح و ابداع نمایند که در نمایشگاه صنایع آن زمان ، تحت عنوان تاترا الکترونیکی از حرکت ترنی که قبلاً فیلمبرداری شده بود و به سوی تماشاچی پیش می‌آمد ، نشان داده شد ، و تماشاچیان در اشنای تماشای آن با وحشت از حرکت ترن به سویشان ، از سالن گریختند .

بدون هیچگونه تعصبی می‌توان ویلیام کروزیبی را بانی و بنیان‌گذار صنعت

نویا به صورت مکانیسم قابل قبول امروزی دانست ، جالب توجه است که بدانید نامبرده در رشته عکاسی دارای تبحر و مهارت کاملی بوده و از همین راه امرار معاش می‌کرده است ، او اولین فیلم خود را با هیجانی عجیب در یک نیمه شب مه‌آلود در لندن در حضور یک پلیس به معرض نمایش گذاشت ، و این صحنه حرکت کالسکه‌ای را در حاشیه یک پارک در لندن نشان می‌داد که باعث متوحش شدن آن پلیس گردید ، به طوری که دست به اسلحه برده و سپس با تعجب به سمت پرده رفته و آن را تکان می‌دهد و سرانجام متوجه کار خارق‌العاده آن جوان می‌گردد .

امروز صنعت سینما با نام برادران لومیر شهرت دارد .

باید توجه داشت که در آن زمان به علت کمبود سرعت و عدم شرایط موجود ، فیلمها از کیفیت مطلوب و خوبی برخوردار نبودند . سرانجام عمر این مخترع در فقر و فلاکت ، و در نهایت تنگدستی به پایان رسید ، و میراثی که از او باقی مانده بود تنها کفاف خرید یک بلیط در یک سانس تماشای فیلم را در سینماهای آن زمان می‌داد ، در صورتی که کسانی دیگر که به نحوی از این صنعت که حاصل دسترنج او بود در زمان زندگی خود وی به ثروت و مکنّت مالی کافی رسیدند . در هر صورت به جرات می‌توان او را یکی از بانیان سینما به شمار آورد . سرانجام بعد از سالها نام وی در دائره‌العارف سینما ثبت گردید .

بعد از گذشت سالها تلاشهایی در جهت تکامل و بالا بردن کیفیت نمایش به عمل آمد . که نتیجه آن به صورت افزایش سرعت از ۱۰ کادر بر ثانیه به ۱۶ کادر و ثابت شدن سرعت نمایش در پروژکتورهای نمایش دهنده آن زمان به همین تعداد کادر می‌شد . حالیه تمام آثار باقیمانده از جنگ جهانی اول از همین نقص یا کیفیت برخوردار بوده و در زمان نمایش در سینما یا تلویزیون ، به دلیل عدم سرعت کافی دارای حرکاتی با ریتم غیر عادی و تندی است که امروزه مایه تفریح و خنده می‌گردد .

بعد از زمانی با پی‌گیری مخترعین و لزوم استاندارد شدن سرعت در

پروژکتور و دروبین‌های فیلمبرداری این حد مجاز به ۲۴ کادر جهت ارائه تصاویر بهتر و صاف‌تر افزایش و تا به امروز به همین حال باقی مانده است.

این چند سطر را شاید بتوان شمه‌ای از تاریخچه پرماجرای پیدایش این صنعت در جهان دانست، بنابر همین اصل در حال حاضر با داشتن تکه فیلمی مجزا، اختلاف تصاویر را بعد از چند تصویر بعد به راحتی و وضوح می‌توانید در آن صحنه بیاید.

تجاوز از حد مقرر و مجاز، حالت‌ها و افکت‌های خاصی را در سینما پایه‌گذاری نموده که در بخش خود در پی خواهد آمد. حالیه در دروبین‌های حرفه‌ای و مجهز سرعت در محدوده ۲۴ کادر بر ثانیه ثابت و در فیلمبرداری آماتوری، سرعت ۱۶ و یا ۱۸ کادر ثابت شده است، از زمره کارهای روزمره آماتوری را شاید بی‌تردید بتوان انواع فیلمهای ۸ میلی‌متری بخصوص نوع سوپر ۸ آن دانست که دارای سرعت محاز نمایش ۱۸ کادر و ۲۴ کادر برای نمایش آثار کپی شده، تواما دانست.

سرعت‌های دیگری نیز برای خلق صحنه‌های خاص در دروبین‌های فیلمبرداری به کار گرفته می‌شود که همواره برای ایجاد فضا و اتمسفر خاصی در اختیار فیلمبردار بوده و با تغییر آن می‌تواند به‌ایده خود جامه عمل پوشانده و از آنها در جهت عرضه ذهنی فضایی که در اختیار دارد استفاده نماید. این سرعت در دروبین‌های فیلمبرداری از این قرارند.

۸، ۱۲، ۱۶، ۱۸، ۲۴، استاندارد، ۳۲، ۴۸، ۶۴، و بالاتر بر ثانیه که به صورت استاندارد جهانی مورد قبول این صنعت قرار گرفته اند

نقش سرعت در دوربین‌های فیلمبرداری

نقش سرعت در دوربین‌های فیلمبرداری با اهمیت تلقی شده و می‌تواند القای مفاهیم خاصی را به تماشاچی به عهده گیرد. دکمه سرعت همواره در اختیار فیلمبردار بوده و بنا بر نوع و نیاز فیلمنامه و نظریه کارگردان می‌تواند از آن استفاده کند. چنانچه از حادثه یا حرکتی با سرعتی کمتر از حد مجاز که همان ۲۴ کادر بر ثانیه در سینمای حرفه‌ای و ۱۸ کادر بر ثانیه در فیلمسازی آماتوری، فیلم برداری شود، نتیجه بر روی پرده دارای حرکتی تند و تیز خواهد شد.

حرکاتی که مارابه‌یاد فیلم‌های چارلز چاپلین خواهد انداخت، و تنها بانی بوجود آوردن این موقعیت را می‌توان دارا بودن سرعت ثابت در پروژکتورهای نمایش و توقف تصویری کمتر از $\frac{1}{24}$ ثانیه در دوربین دانست. بنابراین با توجه

به همین حرکت کوچک شما قادر به خلق و آفرینش نوعی حرکات تفریحی و عملیات خنده دار خواهید شد ، که به سوژه شما حرکاتی تند و غیرعادی می بخشد .
 «امروزه از این خاصیت ، جهت ایجاد فضا و زمینه های شاد استفاده می شود .»
 داما چنانچه شما با سرعتی بیش از حد متعارف یا بالاتر از سرعت های ۲۴



(حرکت اسلوموشن)

یا ۱۸ کادر از سوژه خود فیلمبرداری کنید و نتیجه را با سرعت ثابت بر روی پرده مشاهده کنید . در خواهید یافت که موضوع شما دارای حرکتی نرم و ملایم همراه با نشان دادن جزئیات بیشتر خواهد بود .

برای روشن شدن بیشتر مطلب توجه شما را به مثال ذیل جلب می نمایم .

تصور کنید اجبار به تهیه صحنه ای دارید که در طی آن بازیگر شما مجبور به پرش و عبور از پنجره شیشه ای است ، صحنه ای که غالباً در فیلمهای پرآنتریک شاهد آن بوده اید . چنانچه در این حالت نتیجه را با سرعت ثابت فیلمبرداری کنید ، چیزی از حادثه مشخص نخواهد شد . اما با استفاده از نقش سرعت ، حادثه به آرامی کامل ، همراه جزئیات

که در شکل مثل چگونگی شکستن و به هوا رفتن قطعات آن و نحوه بازیگر از این سد کاملاً مشخص خواهد گردید که دارای زیبایی خاصی نیز خواهد بود.

«معمولاً از این حرکت جهت نشان دادن عملیات با جزئیات بیشتر استفاده می‌شود» در این‌گونه موارد، سرعت ۶۴ و حتی بالاتر از آن نیز بسته به نوع نیاز می‌تواند انتخاب شود.

این‌گونه حرکات را اصطلاحاً *اسلوموشن* (*Slow Moution*) می‌نامند. بنابراین سرعت می‌تواند در ساخت و بافت محتویات فیلمنامه نقش فعال و سازنده‌ای را در جهت بهتر نشان دادن، ترکیب و بافت یک داستان به عهده بگیرد.

برای حصول به نتیجه مطلوب، در چنین شرایطی یک فیلمبردار آگاه می‌باید در رابطه با مسئله سرعت، تغییرات اساسی نوری را به علت کم شدن زمان توقف هر کادر در جلوی لنز در نظر بگیرد، و این عامل نحوه استفاده از نورسنگ را بی‌تردید در چنین حالاتی اجتناب ناپذیر خواهد ساخت.

چنانچه در زمان فیلمبرداری امکان استفاده از نورسنگ دوربین وجود داشته باشد، در نتیجه کلی کار تولید اشکالی ایجاد نخواهد کرد، ولی در دوربین‌های حرفه‌ای به علت شرایط خاص نوری و رعایت حد اعتدال آن معمولاً استفاده از نورسنگ‌های دستی متداول‌تر می‌باشد. نورسنگ‌های سینمایی به راحتی می‌توانند این مهم را انجام دهند.

این‌گونه نورسنگ‌ها حاوی دستورالعمل اجرایی خاصی هستند که بر اساس طرح و ساختمان آن می‌بایست طبق دستورات کارخانجات سازنده عمل کرد، تا به نتایج درخشان و مطلوب رسید. در این‌گونه نورسنگ‌ها غالباً اعداد ثابتی شبیه به آنچه که در دوربین است مثل ۸، ۱۲، ۱۶، ۲۴، ۳۲، ۴۸، ۶۴ و بالاتر وجود دارد، که بر اساس حساسیت فیلم و انتخاب سرعت مورد نظر می‌توان دیافراگم متعادل میانه را بر روی دهنه لنز منتقل نمود.



(نقش اسلوموش در نشان دادن عملیات باحزنیات بیشتر
در مسائل اتومبیل و رانندگی)

نورسنجی

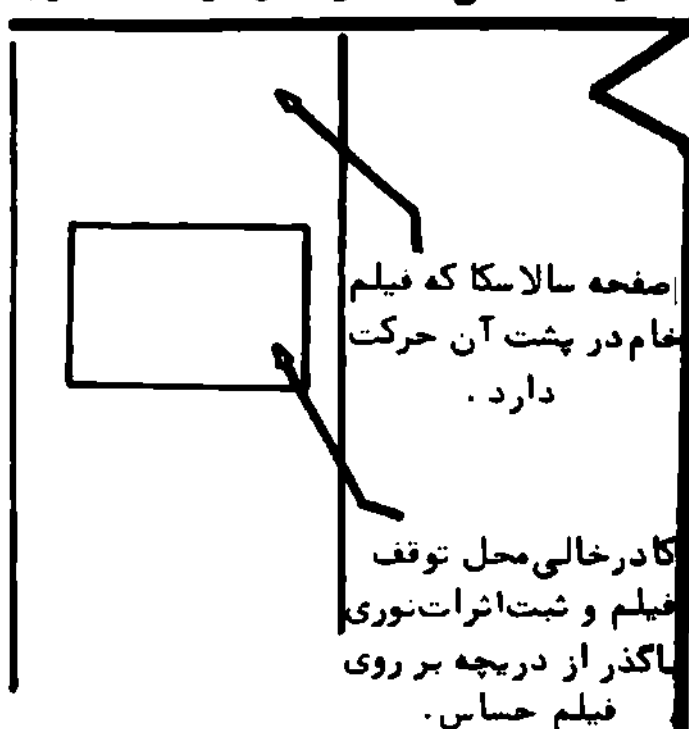
در اینجا قصد داریم چگونگی استفاده از انواع نورسنجهای رایج را ارائه و سپس نحوه استفاده از نورسنجهای عکاسی معمولی که قیمتشان بسیار ارزانتر از انواع سینمایی آن می باشند، برایتان شرح دهیم .
به طور کلی سنجش نور همواره بر اساس واحدهای عمومی زیر صورت می گیرد .

وستون ، *Weston* ، *A.S.A* ، *T* ، اس . *A.S.A* و دین *Din* و بعضی از واحدهای اختصاصی دیگر . در صفحات بعدی تبدیل مقادیر آنها نسبت به هم ، به صورت جدولی آورده شده است . اصولاً برای داشتن تصویر مناسب با کیفیتی دلخواه ، باید همواره در عمل مقدار بازتاب نور را در یک متری جلوی موضوع اندازه گیری و پس از یادداشت ، مجدداً مقدار نور جدید را از محل استقرار دوربین اندازه گیری

و سپس حد اعتدال میان آنها را انتخاب و بر روی دیافراگم لنز انتقال داد ، این حالت بیشتر در صحنه‌هایی موثر است که نشان دادن محل با جزئیات بیشتر مثل دورنما مورد نظر باشد . البته درجه حساسیت فیلم قبلا بر روی آن ثابت و سپس مقدار ثابت سرعت نیز مشخص گردیده است . این حالت در مورد استفاده از نورسنگ‌های سینمایی متداول است . اما چنانچه نیاز به استفاده انواع نورسنگهای موجود عکاسی برای این منظور باشد ، شیوه عمل فرق می‌کند . برای این منظور باید قبلا اطلاعات مختصری از طرز کارکرد دوربین‌های فیلمبرداری داشت .

از زمره مواردی است که فیلمبردار باید به آن آگاهی داشته باشد تا قادر به ثبت اثرات مطلوب بر روی ژلاتین حساس فیلم گردد . انتخاب ارقامی مثل ۲ در سرعت نورسنگ می‌باشد .

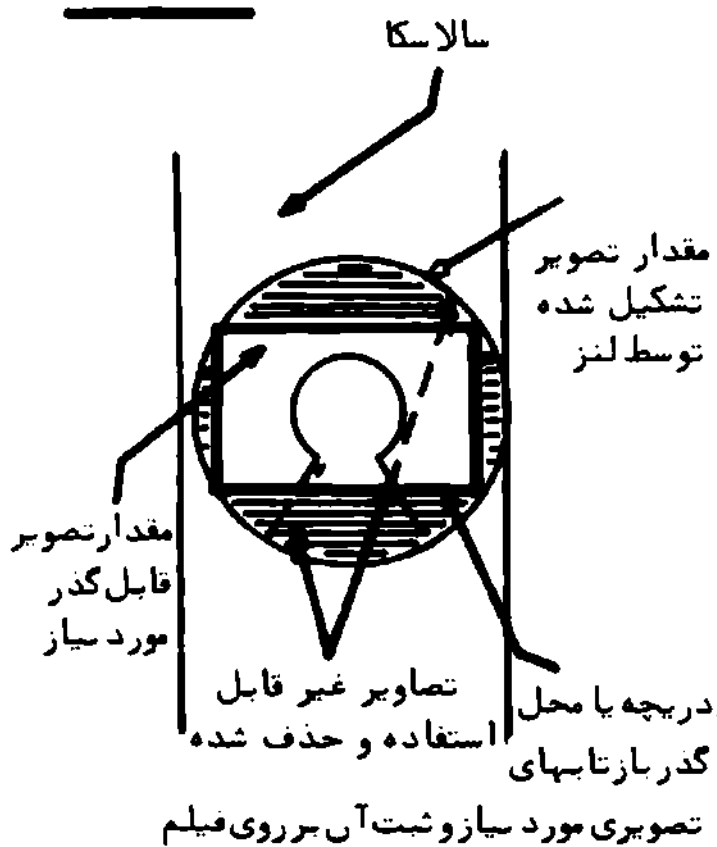
در حقیقت به جای ثابت کردن درجه سرعت نورسنگ بر روی سرعت $\frac{1}{44}$ که نقطه توقف تصویری در کارهای حرفه‌ایست می‌باید سرعت را در عدد ۲ ضرب



که نتیجه آن $\frac{1}{44} \times \frac{1}{2} = \frac{1}{88}$ یا ۴۸ می‌باشد ، بنابر این باید توقف هر تصویر $\frac{1}{48}$ ثانیه طول بکشد ، حال چرا ؟

در پشت لنز دریچه‌ای قرار دارد که با نام سالاسکا مشهور است ، بر روی این دریچه مربع مستطیل شکلی بر اساس آنچه که بر روی فیلم در هر تصویر مشاهده می‌گردد خالی شده است ، که محل عبور نور از لنز و ایجاد تصویر بر روی سطح حساس فیلم می‌باشد ، بقیه اثرات تحت عنوان

(صفحه سالاسکا ، در دوربین فیلم برداری)



اثرات خارج از میدان دید یا دایره حذف می گردد. تذکر این نکته نیز خالی از اهمیت نخواهد بود که اصولاً عدسی ها یا لنز، که مجتعی از عدسی های گوناگون است تصاویر را به صورت دایره کامل بر روی صفحه منتقل می نمایند، شما می توانید این مورد را آزمایش کنید انتخاب مقدار مورد نظر تصویر و هم سنگی با کادر مورد لزوم توسط دریچه صورت می گیرد و آنچه را که در رابطه با صحنه مورد لزوم است از آن

گذر داده بر روی سطح حساس فیلم ثبت و مابقی را تحت عنوان بقایای غیر قابل استفاده و خارج از حوزه دید، از کادر خارج می نماید، تا تصویر حالت بالانس و متوازن خود را حفظ نماید، در شکل به نحوه انتقال تصویر توسط لنز بر روی صفحه سالاسکا که به شکل دایره است توجه کنید.

قسمت هایی را که در داخل دایره قرار گرفته و هاشور خورده است بقایای تصاویر غیر قابل استفاده و حذف، و تنها تصویر مورد نیاز با عبور بازتاب های نوری از داخل حفره مستطیل شکل و توقف لحظه فیلم بر روی آن ثبت می گردد. فضای داخل مربع مستطیل برای ثبت تصویر کامل مورد نیاز است.

تا این جا به خاصیت سالاسکا و نحوه استفاده آن پی بردید، یادآوری می گردد که این موقعیت در تمام دوربین های آماتوری تا حرفه ای وجه مشترک داشته و ابعاد محل گذر نور بستگی تام به پهنای فیلم مورد استفاده با حذف فضای غیر قابل نیاز دارد که به همان اندازه دریچه مزبور می تواند کوچکتر یا

بزرگتر انتخاب گردد. این کادر در پروژکتورهای نشاندهنده نیز وجود دارد. در بعضی از انواع دوربین‌های حرفه‌ای، محلی برای ایجاد دریچه‌های متفاوت که حاوی مربعهای دیگریست برای مقاصد خاصی تعبیه و بنا به ضرورت و نوع استفاده آن را بر روی کاش دوربین انتقال می‌دهند، در اینجا به ذکر همین نکته مختصر اکتفا و از شرح مطالب بیشتر به علت حجیم شدن مطالب خودداری می‌گردد.

بعد از آگاهی از سالاسکا و نحوه عمل آن که فیلم خام همواره در پشت آن در حرکت است، صفحه‌ای مدور که حالت نیم دایره کامل دارد، که جلوی سالاسکا در هنگام کار دوربین در حالت حرکت و گردش است. به طور پیاپی صفحه سالاسکا و دریچه عبور نور را باز و بسته می‌کند.

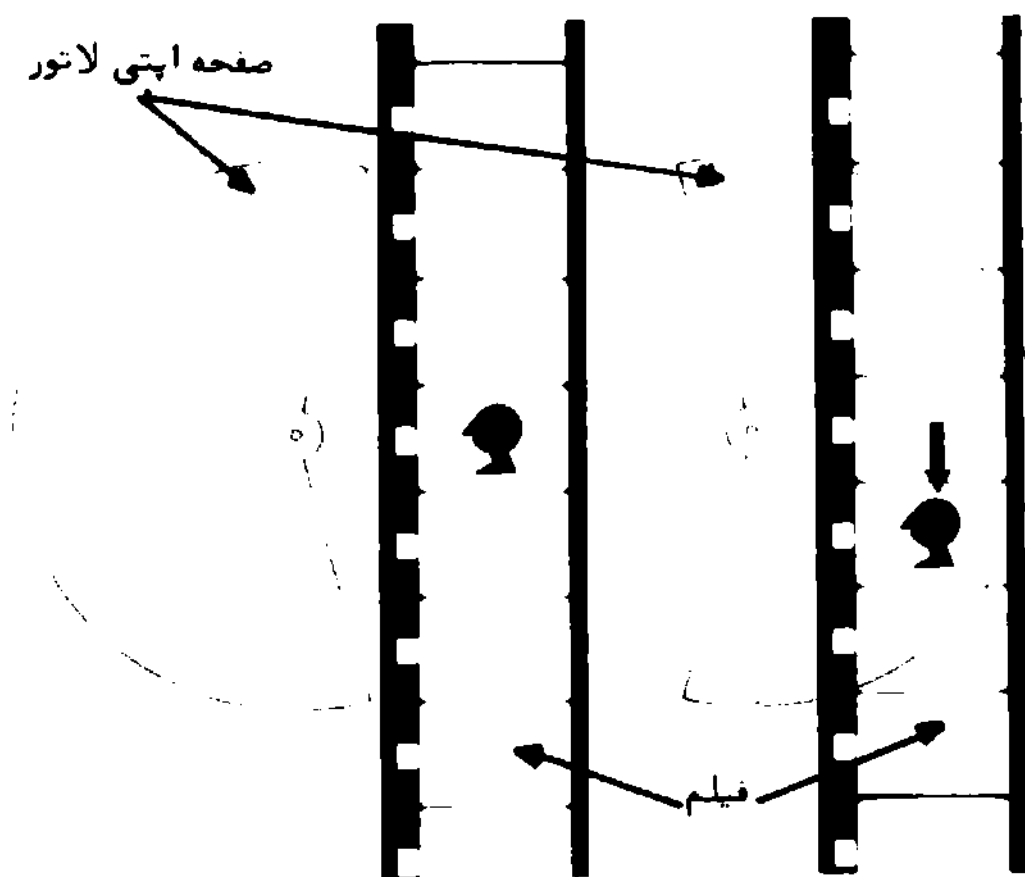
در هر حرکت، هر کادر فیلم، قسمت باز دایره به جلوی قسمت خالی مستطیل رسیده و سبب گذر نور و متاثر شدن سلولوئید فیلم گردیده، سپس در ادامه حرکت خود قسمت پر دایره جانشین آن گشته، ایجاد سد و مانع رسیدن تصویر بر قسمت خالی سالاسکا می‌گردد، در همین زمان فیلم حرکت کرده و کادر دیگری برای ثبت تصویر بعدی آماده می‌گردد. این صفحه دایره شکل را اصطلاحاً (اِپتی لاتور) می‌نامند. به تصاویر جهت گویایی هر چه بیشتر مطلب توجه فرمایید.

همانطور که در شکل دیده می‌شود، صفحه اِپتی لاتور حالتی دورانی بر اساس تنظیمات درونی دوربین داشته و در مدت زمان $\frac{1}{24}$ ثانیه که زمان توقف یک کادر تصویر است نیمه صفحه مدور باز و نیمه دیگر آن جهت حرکت بسته می‌ماند.

چنانچه زمان نور خوردن روی فیلم در هر ثانیه متناسب با تعداد دور اِپتی لاتور یا ۲۴ دور باشد، معادل نیم آن یا $\frac{1}{48}$ توقف هر کادر در $\frac{1}{24}$ ثانیه خواهد بود. یعنی در هر دور کامل صفحه تنها در نیمه دور آن نور عبور خواهد کرد. و بنا بر تعاریف قبلی، سرعت در عدد ۲ ضرب می‌گردد.

جدول تبدیلات نوری و روابط آنها نسبت بهم

آ.اس.آ A.S.A	وستون weston	سایر انگلیس BSI log	Din دین (آلمانی) German	European Scheiner سایر
۳	۲۰۵	۱۶	۶/۱۰	۱۷
۴	۳	۱۷	۷/۱۰	۱۸
۵	۴	۱۸	۸/۱۰	۱۹
۶	۵	۱۹	۹/۱۰	۲۰
۸	۶	۲۰	۱۰/۱۰	۲۱
۱۰	۸	۲۱	۱۱/۱۰	۲۲
۱۲	۱۰	۲۲	۱۲/۱۰	۲۳
۱۶	۱۲	۲۳	۱۳/۱۰	۲۴
۲۰	۱۶	۲۴	۱۴/۱۰	۲۵
۲۵	۲۰	۲۵	۱۵/۱۰	۲۶
۳۲	۲۴	۲۶	۱۶/۱۰	۲۷
۴۰	۳۲	۲۷	۱۷/۱۰	۲۸
۵۰	۴۰	۲۸	۱۸/۱۰	۲۹
۶۴	۵۰	۲۹	۱۹/۱۰	۳۰
۸۰	۶۴	۳۰	۲۰/۱۰	۳۱
۱۰۰	۸۰	۳۱	۲۱/۱۰	۳۲
۱۲۵	۱۰۰	۳۲	۲۲/۱۰	۳۳
۱۶۰	۱۲۵	۳۳	۲۳/۱۰	۳۴
۲۰۰	۱۶۰	۳۴	۲۴/۱۰	۳۵
۲۵۰	۲۰۰	۳۵	۲۵/۱۰	۳۶
۳۲۰	۲۵۰	۳۶	۲۶/۱۰	۳۷
۴۰۰	۳۲۰	۳۷	۲۷/۱۰	۳۸
۵۰۰	۴۰۰	۳۸	۲۸/۱۰	۳۹
۶۵۰	۵۰۰	۳۹	۲۹/۱۰	۴۰
۸۰۰	۶۴۰	۴۰	۳۰/۱۰	۴۱
۱۰۰۰	۸۰۰	۴۱	۳۱/۱۰	۴۲
۱۲۵۰	۱۰۰۰	۴۲	۳۲/۱۰	۴۳
۱۶۰۰	۱۲۵۰	۴۳	۳۳/۱۰	۴۴
۲۰۰۰	۱۶۰۰	۴۴	۳۴/۱۰	۴۵
۲۵۰۰	۲۰۰۰	۴۵	۳۵/۱۰	۴۶
۳۲۰۰	۲۵۰۰	۴۶	۳۶/۱۰	۴۷



The film stops for exposure.

The exposed frame advances.

زمان بسته شدن دریچه به علت گردش زمان توقف کادر تصویر، و گردش صفحه اپتی لاتور و حرکت فیلم به اندازه اپتی لاتور و باز شدن دریچه گذریده یک کادر و جا به جایی تصویر دیگر نور تصویر و ثبت آن بر روی فیلم ژلاتین. در این حرکت کادر ثابت است.

$$\frac{1}{44} \times \frac{1}{4} = \frac{1}{48}$$

چون عدد $\frac{1}{48}$ ثانیه بسیار نزدیک به عدد $\frac{1}{50}$ ثانیه است که در اکثر نورسنجهای دستی ارزان قیمت وجود دارد، این رقم به صورت ثابت انتخاب، و سرعت بر روی آن ثابت می گردد. هر قدر عدد دیافراگم مقدار بازتاب شرایط نوری را نشان دهد، می توان دیافراگم لنز را نسبت به آن تنظیم نمود.

بنابر آنچه که شرح دادیم ، سرعت انتخاب شده را در عدد ۲ ضرب کرده و نتیجه را با نزدیکترین عدد روی نورسنج مقایسه کرده و دیافراگم را نسبت به آن تنظیم می‌کنیم و برای سرعت‌های ۱۶ کادر بر ثانیه $16 \times 2 = 32$ یا $\frac{1}{32}$ ثانیه نزدیکترین عدد نسبت به آن $\frac{1}{32}$ ثانیه می‌باشد که نسبت به آن مقدار مورد لزوم ، دیافراگم مشخص خواهد شد . البته در تمام موارد بالایی باید قبلاً حساسیت فیلم بر روی نورسنج مورد استفاده ثابت گردیده باشد . به همین مقدار در مورد نورسنج ها اکتفا می‌کنیم . و به مسائل ضروری دیگر در رابطه با کار دوربین می‌پردازیم .

از زمره مسائل جاری دیگر که مورد لزوم و یادآوری به هر فیلمبردار آگاه و باتجربه است ، استفاده و کاربرد لنزهای مختلفی است که بدون تردید به‌طور مستمر و روزانه با آن سروکار خواهد داشت .

متأسفانه امروزه با پیشرفتهای حیرت‌انگیزی که در امور فیلمبرداری حاصل گشته ، و با به بازار آمدن تجهیزات مدرن جهت سهولت کار ، ابتکار عمل از فیلمبردار سلب و به دوربین واگذار گردیده است . در این زمان فیلمبردار تنها نقش اپراتور یا راه‌انداز وسیله را پیدا کرده است .

یکی از اینگونه لوازم تجملی و لوکس لنز زوم (Zoom) است که استفاده بیش از حد آن حتی در دوربین‌های تجاری ، برای سهولت و راحتی کار ، به‌نحو چشمگیری مرسوم گردیده است .

برخلاف آنچه که شایع است ، استفاده از زوم در فیلم محدود و تنها جهت عطف توجه به قسمتی خاص از موضوع و تمرکز کامل بر روی آن می‌گردد . اما در اکثر فیلم‌های ساخته شده توسط جوانان مستعد و علاقمند ، علیرغم خلاقیتشان ، استفاده نابجا از این وسیله معمول و شایع گردیده و سبب کاهش کیفیت فیلم گردیده است .

با توجه به فیلمهایی که در هالیوود (از بنیان گذاران صنایع سینمایی جهان) ساخته و به‌طور روزمره به بازار روانه می‌گردد و شما بارها شاهد نمایش

آنها چه از طریق سینما و یا تلویزیون بوده‌اید، پی به این حقیقت خواهید برد که عملاً عدسی یا لنز زوم از وسایل کار فیلمبردار حذف و به جای آن استفاده از لنزهای با مقادیر ثابت جانشین آن گردیده است. بی‌تردید به کار بردن عدسی‌های ثابت، وقت فیلمبردار را کمی خواهد گرفت، اما در نتیجه عملیات به کارآیی و بالا بودن کیفیت فیلم خواهد افزود. چون با این کار قادر خواهد بود تا ابعاد و حجم و نماهای مورد نظر را همواره در طول سکانس ثابت و متوازن نگهدارد.

عدم آگاهی از نحوه کاربرد و استفاده نابجا از لنزها، به شدت از کیفیت کار شما خواهد کاست، و این مسایل در زمان کار و حتی قبل از آن باید بارها آزمایش و قوانین مربوط به آن دقیقاً مورد توجه قرار بگیرد.

استفاده نابجا از لنز تلمزوم، به جای لنزهای دارای مقادیر ثابت، سبب عدم تحرک در فیلمبردار گردیده و در مرحله بعدی به هم ریختگی پرسپکتیو (ابعاد و حجم و نما) را به دنبال خواهد داشت، واضح‌ترین آنها را در صحنه‌های مختلف شاید بتوان، فواصل پشت سوژه تا زمینه را که دائماً متغیر است نام برد، این کار سبب ایجاد تششت فکری و ناراحتی تماشاچی گردیده، سرانجام به علت تکرار آن احساس حاکی از خستگی و از دست دادن تحمل در او ظاهر خواهد شد.

لنزهای معمول و رایج بازار که غالباً هر فیلمبردار به طور روزمره با آن سروکار خواهد داشت و می‌باید همواره آنها را با خود به همراه داشته باشد، به قرار زیرند.

لنزهای به شماره ۵/۱۲، ۲۰، ۲۵، ۵۰، ۷۵ و ۱۰۰ میلی‌متری.

در صفحات بعدی توجه شما را به محدود دستگاههای فیلمبرداری که از ارزش خاصی برخوردارند جلب و طی معرفی آنها چگونگی گردش فیلم و حالت‌های آن مختصراً تشریح می‌گردد. بی‌تردید هر فیلمبرداری در رابطه با عملکردهای دوربینی می‌باید با آنها آشنایی داشته باشد. در صورت مواجه شدن

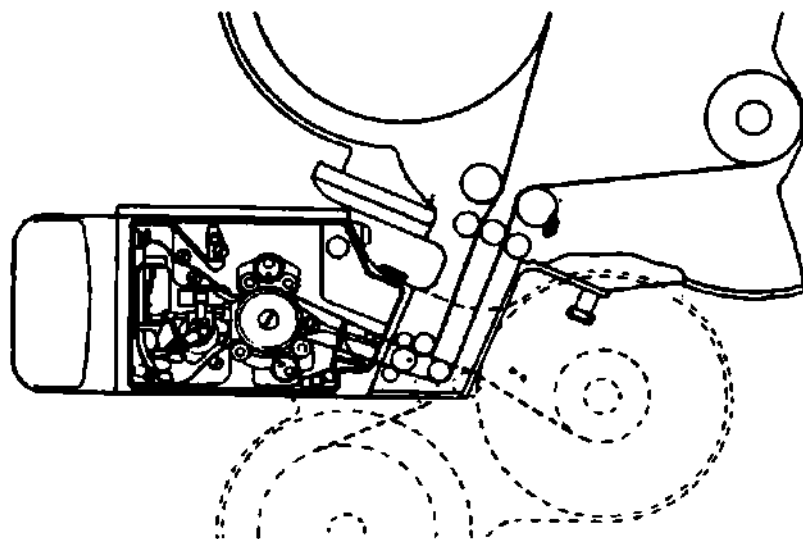
با آن احساس ناتوانی حاکی از عدم شناخت و موقعیت به او دست ندهد .

میچل رفلکس ، ۳۵ میلی متری

این دوربین را می توان از زمره پیشرفته ترین انواع آن به شمار آورد که مورد استفاده خاص استودیوهای فیلم برداری بزرگ می باشد .

تغذیه دوربین ، فیلم ۳۵ میلی متری حرفه ای می باشد که طبق مشخصات داده شده از سوی کارخانجات سازنده قادر است تا در هر بار ۱۰۰۰ پا (فوت) فیلم را بارگیری و آن را فیلمبرداری کند . دید این دوربین رفلکس (دید از خود لنز به روش انعکاسی) بوده و بنابراین آنچه که از درون ویزور آن دیده می شود ، دقیقاً بر روی فیلم خام ثبت می نماید .

قابلیت تعویض لنزهای مختلف در جلوی آن پیش بینی گردیده است . به علت سنگینی و قدرت عمل آن ، بیشتر در زمان استفاده ، آن را بر روی ارابه هایی به نام دالی سوارو فیلمبرداری را به طور ثابت و متحرک به انجام



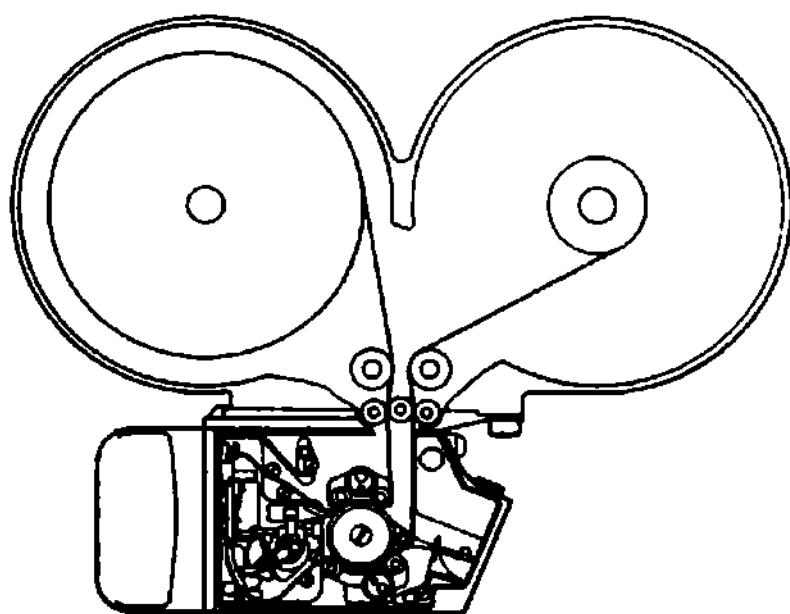
**35mm MITCHELL REFLEX
1000 FT. MAGAZINE ADAPTER
& INVERTED 400 FT. MAGAZINE**

می‌رساند. نکته قابل ذکر در مورد این دوربین نوع عبور فیلم از درون دالانهای آن می‌باشد که در شکل به طور دقیق و کامل مشخص است. در انواع ۱۰۰۰ پایی، فیلم بر روی کور پیچیده شده و مستقیماً درون خشاب دوربین جاسازی می‌گردد. فیلم از قسمت بالایی تخلیه و به مرور در حلقه پلاستیکی دیگر جمع می‌گردد. این دوربین هم‌چنین قابلیت تعویض مقدار فیلم با خشاب کمتر را دارا بوده، چنانچه ضرورت ایجاب نماید می‌توان از خشاب دیگری که در قسمت زیر دوربین به صورت خط چین مشخص گردیده در ابعاد ۴۰۰ پایی استفاده کرد. از نکات ضروری که باید به خاطر داشت آنست که در زمان پر کردن مخزن‌های فیلم سمت امولسیون حساس فیلم می‌باید به سمت بیرون یا روی سالاسکار قرار بگیرد. و با داشتن کاست‌های رزرو قادر است ساعتها بدون وقفه به فیلم‌برداری ادامه دهد. کاست‌هایی را که درون آن فیلم جای می‌گیرد اصطلاحاً مگزین می‌نامند.

میچل رفلکس ۳۵ میلی‌متری

این دوربین نیز یکی دیگر از انواع محصولات کارخانجات مشهور میچل می‌باشد. دید آن انعکاسی یا رفلکس بوده و برخلاف مدل پیشین خود کاست فیلم روی آن در خطی مستقیم سوار می‌شود. این محصول از انواع دوربین‌های پیشرفته و مجهز و خاص استودیوهای مدرن فیلم‌برداری است، به طریق ۳۵ میلی‌متری فیلم‌برداری می‌کند، و قابلیت تعویض لنزهای مختلف را در زمانی کم دارد.

به نحوه عبور فیلم از روی بارابان‌ها (چرخهای دندانه‌دار که فیلم را می‌کشند) توجه کنید. قسمتی از آن فیلم را از درون کاست باز و پس از گذر از روی رولیک‌ها و سالاسکا مجدداً از قسمت زیرین بارابان در کور دوم خالی بالای دوربین جمع می‌شود. این دوربین به علت تجهیزاتی که در آن تعبیه شده است منحصر با برق متناوب و اکثراً سه‌فاز کار و بیشتر مورد استفاده در صحنه‌های

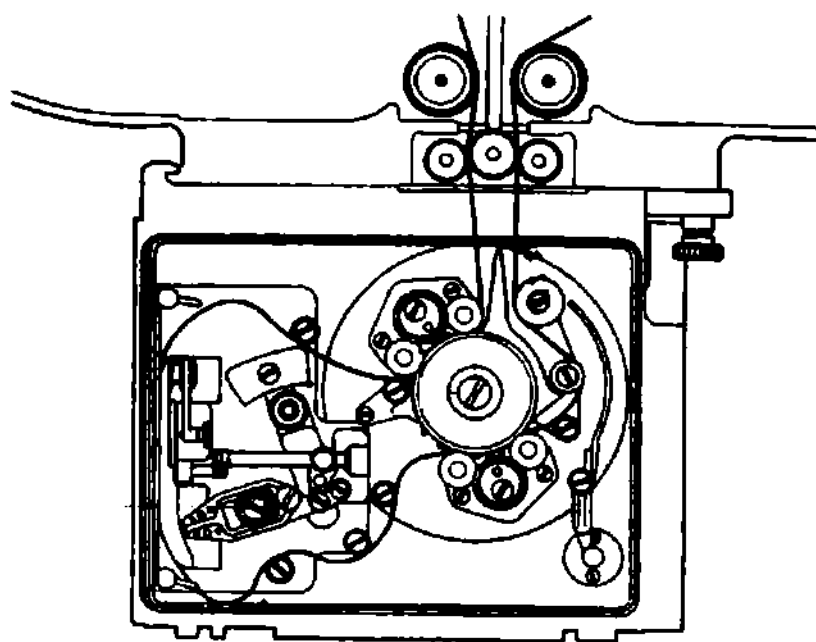


**35mm MITCHELL REFLEX
TOP LOAD MAGAZINE**

داخلی استودیوها می باشد .

میچل ۳۵ میلی متری NC & BNC

اینهم از دوربین های گران قیمت ساخت کارخانجات میچل می باشد که دارای کاست های بزرگ و قابل بهره برداری بیشتری است ، این دوربین از انواع حرفه ای ۳۵ میلی متری سنگین بوده و گذر فیلم از دالانهای آن طبق شکل صورت می گیرد . به دلیل باز شدن کاست آن ، فیلم درون آن قبلا در تاریک خانه جاسازی و سپس در محل با نصب بر روی دوربین آماده بهره برداری می گردد . هنگام فیلمبرداری سمت امولسیون حساس فیلم باید به سمت بیرون قرار داده شود .



35mm MITCHELL NC & BNC

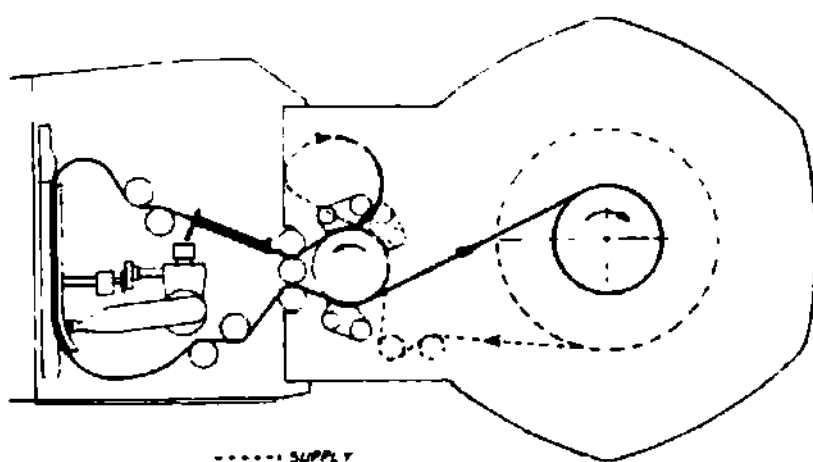
35 MITCHELL III

(film takes up emulsion side out)

میچل ۳۵ میلی متری قابل حمل و نقل

این دوربین نیز از انواع محصولات کارخانجات میچل بوده، و به علت کم حجم بودن و سهولت کار قابلیت بهره‌برداری در مکانهای مختلفی را دارا است.

کاست فیلم آن از انواع دو لایه بوده و فیلم پر، از درون طبقه پلاستیکی زیرین باز، و پس از گذر از دالانهای درون دوربین مجدداً در قسمت رویی همان کاست پر می‌شود. لازم به تذکر است که در یئگونه موارد، کاست‌ها از بدنه دوربین جدا شده و فیلم پس از جای‌گزینی در درون آن به هنگام کار و بهره‌برداری به شکل خشاب به دروین نصب می‌گردد. به هنگام جابه‌جایی فیلم در کانال‌های آن باید دقت کرد، از مزایای این دوربین سهولت کار کردن با



آن می باشد ، که همین امر سبب شده تا از این دوربین در صحنه هایی که غالباً بیرون از استودیو تهیه می شود به فراوانی استفاده گردد . به هنگام پر کردن و جایگزینی مخزن آن دقت کنید که سطح امولسیون حساس فیلم می بایست حتماً رو به خارج قرار بگیرد .

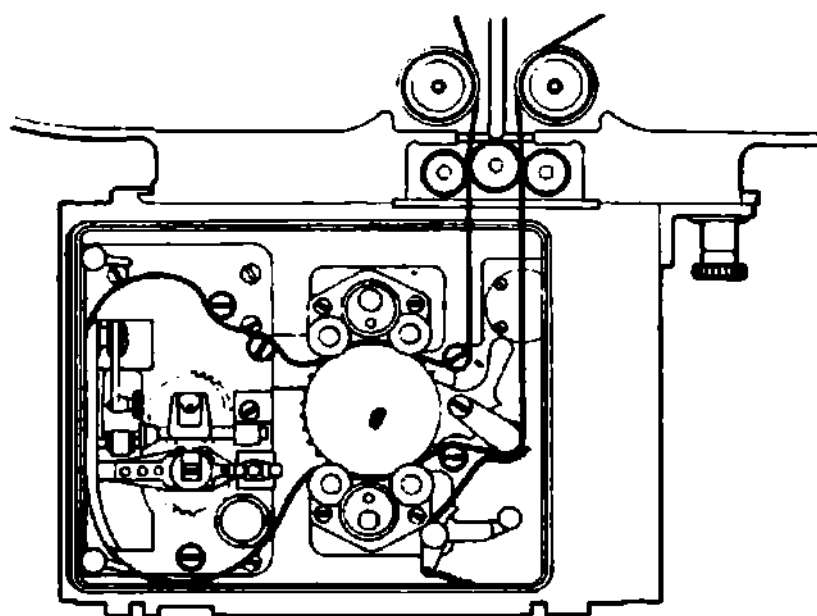
در موقع کار می توان آن را از روی سه پایه هیدرولیک باز و با قرار دادن کاست آن بر روی شانه ، به شکل دلخواه به صورت متحرک با آن فیلمبرداری کرد .

35mm MITCHELL STANDARD

& HIGH SPEED

میچل ۳۵ متری استاندارد و سرعت بالا

این دوربین از انواع حرفه ای و رایج استودیوهای فیلمبرداری مجهز بوده و نوع فیلم خور آن ۳۵ میلی متری که به علت دارا بودن قدرت و کاست مناسب در اکثر موارد قابلیت کاری را سهل و ممتنع می گرداند . در شکل نحوه عبور فیلم از دالانهای آن بطور کامل مشخص است ، باید توجه داشت که در زمان خشاب گذاری یا سوار کردن کاست سمت حساس امولسیون فیلم باید به سوی بیرون قرار بگیرد .



به علت بزرگی و سنگینی جثه آن غالباً از این دوربین با پایه‌های هیدرولیکی استفاده می‌شود و برق راه انداز مورد نیاز آن ۲۲۰ ولت بوده که از طریق موتور سیار تامین می‌گردد.

توجه داشته باشید که پس از جا اندازی فیلم درون بارابان آن باید رولیک‌های فتری روی آن برای جلوگیری از بیرون زدن فیلم کاملاً جا بیفتند. این عمل غالباً با صدای تق کوچکی انجام می‌گیرد. چنانچه فیلم به صورت کاملاً صحیح درون آن جا نیفتد، به هنگام کار و گردش و به علت حجم سنگین فیلم، امکان بیرون زدن نوار فیلم از درون دستگاه و ضایع شدن آن به علت کشیدگی زیاد اجتناب ناپذیر می‌باشد.

16mm MITCHELL REFLEX

دوربین ۱۶ میلی‌متری میچل از انواع رفلکس

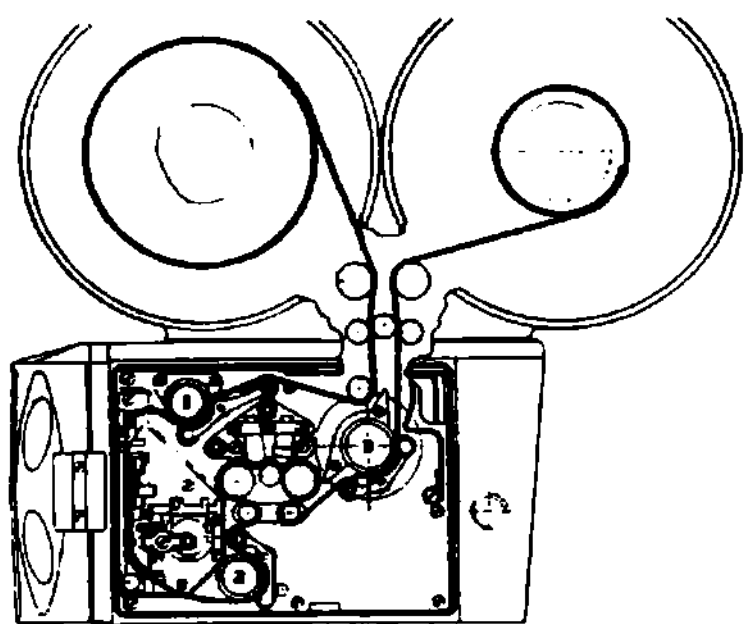
برخلاف تصور، کارخانجات مشهور میچل تنها به ساخت انواع دوربین‌های

حرفهای ۳۵ میلی متری اکتفا نکرده، بلکه توجه خود را به تولیدات سایر محصولات جهت کارآیی در صنایع فیلم سازی چون تلویزیون- و استودیوهای خاصی که توجه به کار تولیدات مستند سازی دارند معطوف نموده است. و به همین دلیل، تعدادی از مصنوعات آن جهت مصارف در اینگونه موسسات، در توان و قدرت بالا تولید می گردد. دو نمونه آن را در شکل که فیلمبرداری را به طریق ۱۶ میلی متری انجام می دهد مشاهده می فرمائید. در دو نوع تولید سیستم بدون صدا و دیگری مجهز به صدا برداری در حاشیه فیلم به طریق نواری یا مگنت در صحنه می باشد.

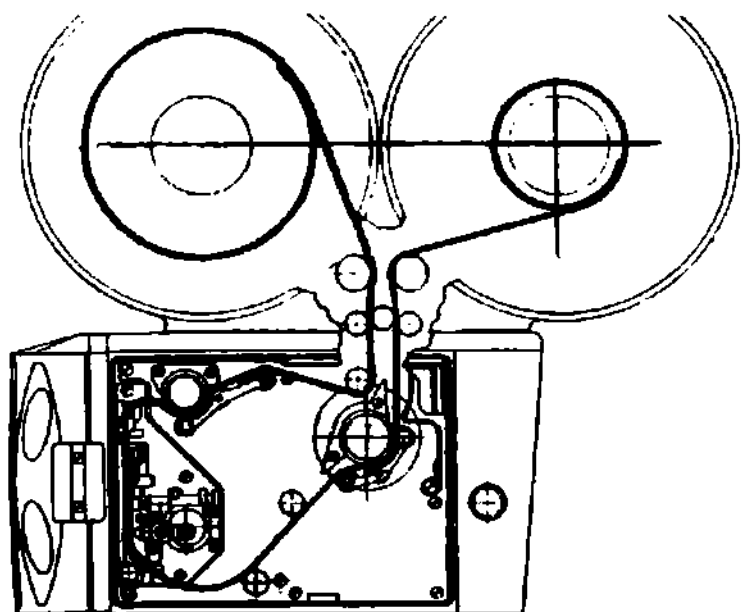
سیستم کاست آن به گونه ای طراحی شده است که فیلم از درون یک کاست خالی و پس از ثبت تصاویر در درون حلقه دیگر در مجاورت حلقه پر دیگر جمع می گردد.

استفاده از اینگونه دوربین ها غالباً می باید با سه پایه های هیدرولیکی انجام بگیرد. به علت کارآیی درخشانی که در سازمان آن پیش بینی شده است استفاده از آن را برای فیلم برداری داستان، جشنواره ها و تلویزیون به راحتی امکان پذیر ساخته است. آنچه که در این بخش مورد نظر ماست و از اهمیت ویژه ای برخوردار است نحوه استقرار فیلم در درون دالانهای گذرنده آن می باشد که در هر دو سیستم در شکل کاملاً مشخص است. هر دو سیستم از روش دید رفلکس یا آنچه را که لنز می بیند عیناً از درون ویزور نیز قابلیت رویت را دارد می توان از محاسن آن برشمرد.

به هنگام نصب کاست و پر کردن آنها باید به این نکته توجه داشت که سطح حساس فیلم، به سمت بیرون قرار بگیرد. منظور از قسمت بیرون، در معرض دید قرار گرفتن در هنگام بیرون آوردن کاست از تاریک خانه می باشد. توجه شما را به چگونگی پرکردن و گردش فیلم در صفحه بعد جلب می نمایم.



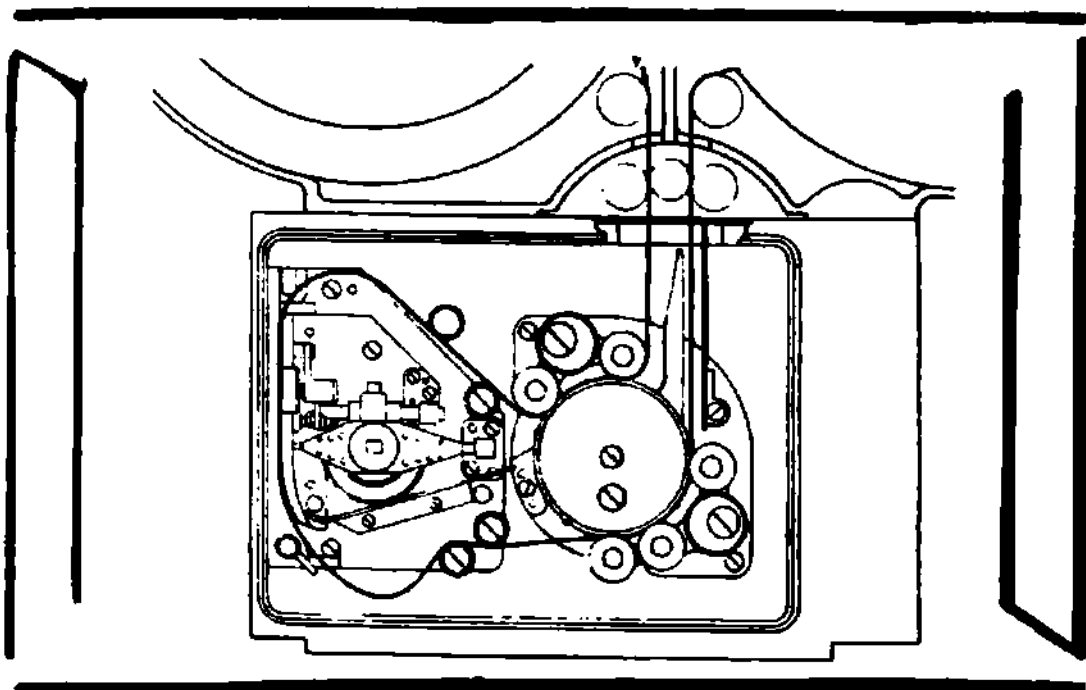
16mm MITCHELL REFLEX



(دوربین ۱۶ میلی متری میچل از نوع رفلکس)

تصویر ذیل یکی دیگر از تولیدات خاص ۱۶ میلی متری میچل می باشد. کاست های آن در قسمت بالای دوربین جاسازی می شود، و فیلم بعد از گذر از قسمت بالایی بارابان های بزرگ و جایگزینی درون سالاسکا و سپس گذر از رولیک های متحرک دیگر سرانجام از قسمت زیرین همان بارابان گذر کرده، سرانجام در حلقه خالی کاست بالا جمع می شود.

در هنگام پر کردن و جا اندازی فیلم درون دوربین، باید پس از ختم عملیات حتما رولیک های روی بارابان را به صورتی که کاملا بر روی دندانه آن جا بیفتد قفل کرد تا در هنگام کار از بیرون زدن و کشیده شدن فیلم جلوگیری به عمل آید. در این نوع دوربین در هنگام کار سطح شفاف امولسیون حساس فیلم باید به سمت بیرون قرار داده شود.



محصولات کارخانجات آری فلکس

یکی دیگر از کارخانجات دست اندرکار تولید دوربین های سطح بالا را می توان آری فلکس دانست. آری فلکس با طراحی و ارائه مدلهای متنوع در قیمت های متعادل و

ترکیبات و اشکال گوناگون و راحتی عمل ، توانسته است جای خود را در سطوح فیلمسازی جهان باز کند، به گونه‌ای که امروزه اکثر وسایل فیلمبرداری تلویزیونی جهان را نیز به خود اختصاص داده است .

برخلاف میچل ، اکثر تولیدات این کارخانجات بر روی انواع ۱۶ میلی متری متمرکز گردیده است ، گو اینکه در زمینه ۳۵ میلی متری مصنوعات نیز به بازار عرضه داشته که در حد خود از کارآیی درخشان و بالایی برخوردار است ولی غالباً آری فلکس را می‌توان با مصنوعات ۱۶ میلی متری آن شناخت .

آنچه که در این بخش برای ما دارای اهمیت است پرداختن به چگونگی و نحوه کارکرد و ارزیابی دروبین‌ها نیست ، بلکه تنها نحوه چگونگی پر کردن مخزن فیلم و عبور فیلم از دالانهای اختصاصی تعبیه شده در دوربین است که آگاهی به آن برای هر فیلمبردار بی‌تردید پر ارزش بوده و حداقل سبب خواهد شد که در زمان مواجه با اینگونه دستگاهها ، دست و پای خود را گم نکرده و با کمی فکر رجوع به تصاویر بتواند به راحتی مشکل خود را به نحو مطلوب حل نمایند .

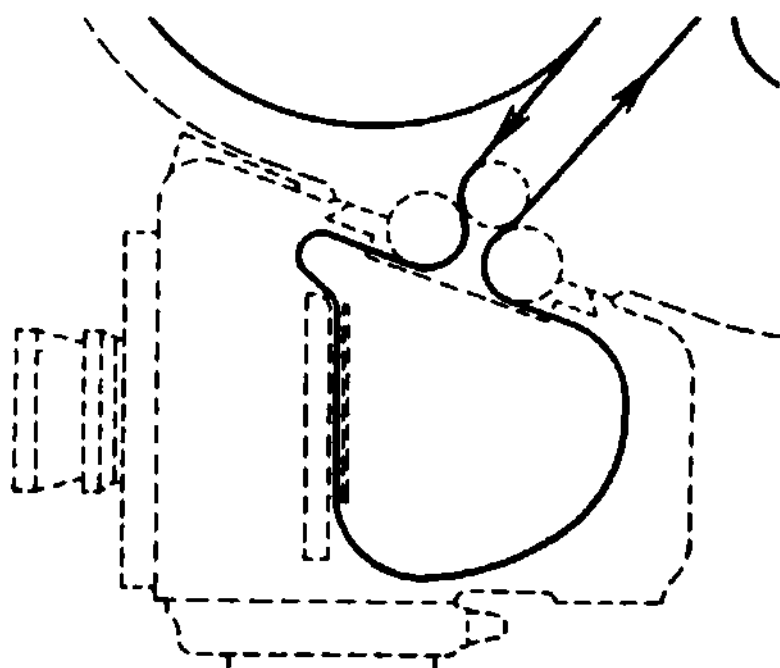
در اینجا به معرفی انواع تولیدات آری فلکس با تصاویر پرداخته و توجه شما را به نحوه عبور فیلم از درون آن جلب می‌نمایم .

35mm ARRIFLEX

(film takes up emulsion & de out)

دوربین ۳۵ میلی متری حرفه‌ای آری فلکس

شکلی را که مشاهده می‌کنید ، مربوط است به دوربین حرفه‌ای ۳۵ میلیمتری آری فلکس . که به طریق ۳۵ میلی متری فیلمبرداری می‌کند ، کاست‌های آن از بالای دوربین جدا و در تاریکخانه پر می‌شوند و سپس در هنگام عمل ، روی دوربین نصب می‌گردند ، باین طریق با داشتن کاست‌های یدکی ، بهره برداری از آن را به مقدار قابل ملاحظه‌ای می‌توان افزایش داد .



باید توجه داشت چون کاست آن به گونه‌ایست که طبق شکل فیلم پر در داخل کور سمت چپ قرار گرفته و پس از گذر از دو بارابان در کاست و برگردان نمودن مجدداً در کور خالی دیگر بسته می‌شود، درپوش روی آن قرار گرفته و وصل می‌شود. سپس برای استفاده به محیط باز انتقال داده می‌شود، بنابراین در هنگام کار باید توجه داشت که به مقدار کافی فیلم آزاد بیرون آمده از کاست جهت جا انداختن در سالنکای دوربین طبق شکل در دسترس قرار داشته باشد. جا افتادن کاست آن در بالای دوربین بسیار ساده و آسان است، ویزور یا محل دید آن در کنار بدنه تعبیه گردیده و امکان مشاهده تصویر را به وضوح در حالت‌های مورد استفاده میسر می‌سازد، از این دوربین با پایه باید استفاده شود، و بدین جهت غالباً کاربرد آن در صحنه‌های داخلی است. ولی در صورت ضرورت و امکان استفاده در صحنه‌های خارجی می‌توان آن را با تجهیزات خاصی مجهز و آن را به فضای مورد نظر انتقال داد. در این مدل و کاست‌های آن توجه داشته باشید که برخلاف انواع مدل‌های میچل سطح شفاف امولسیون فیلم در هنگام پر کردن فیلم خام باید به گونه‌ای باشد که به طرف داخل قرار بگیرد،

تا در هنگام فیلمبرداری اشکالی بوجود نیاورد .

کاست‌های مخزن فیلم دوربین‌های آری فلکس

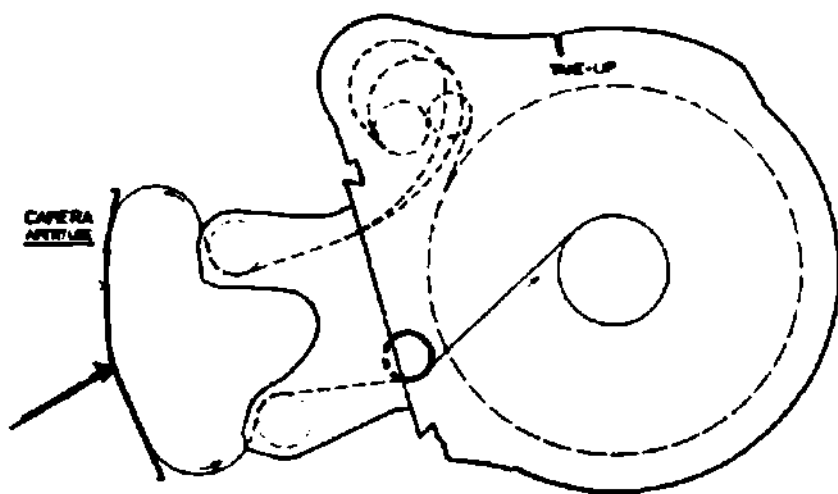
مدل BL ۳۵ میلی‌متری

کاست فیلم‌های آری فلکس غالباً مشابه بوده و در برخی موارد برای صرفه جویی در حجم و فضا به صورت دوبل یا رویهم طراحی شده‌اند ، این طراحی به گونه‌ای صورت گرفته است که می‌توان با در دسترس داشتن کاست‌های یدکی ساعتها مبادرت به فیلمبرداری و استفاده از آنها کرد .

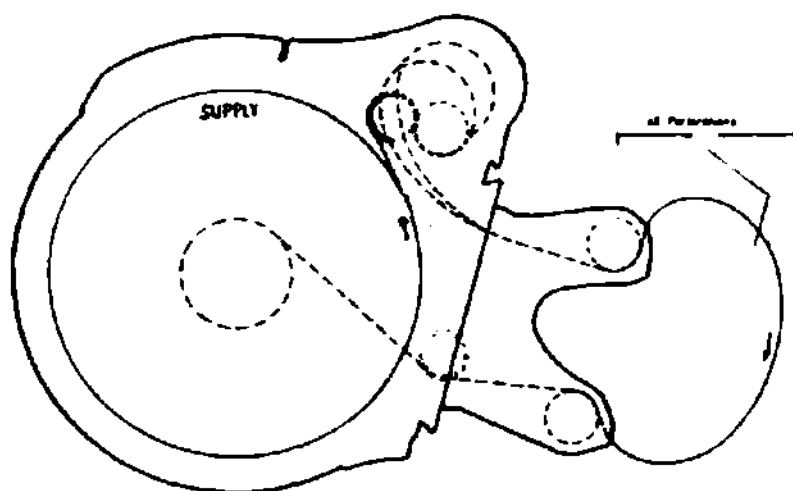
در این بخش مطابق اشکالی که می‌بینید ، کاست یا مخزن فیلم از دو قسمت برای نشان دادن چگونگی پر کردن آن آورده شده است . در این سیستم فیلم‌پر بر روی قسمت تحتانی قرار گرفته و بعد از عبور از دالانهای ولوریک‌های آن پس از قرار دادن مقداری فیلم آزاد در خارج از کاست سر آن را مجدداً به قسمت رویی کاست بازگشت داده و روی کورپلاستیکی خالی می‌بندند ، بدینگونه کاست یا مخزن آن آماده بهره‌برداری می‌گردد . به هنگام آمادگی برای انجام عملیات فیلمبرداری کاست به راحتی در قسمت سطحی مکانیکی دوربین طبق شکل جاگیری و قفل می‌گردد و به این ترتیب سهولت و راحتی کار را برای فیلم‌بردار میسر می‌سازد .

از مزایای دیگر اینگونه کاست‌ها ، قرار گرفتن بدنه آن روی شانه فیلم‌بردار است ، می‌توان استنباط کرد که بدین وسیله از تکانهای شدید هنگام فیلمبرداری بدون پایه جلوگیری به عمل می‌آید ، و از آن در عالی‌ترین شرایط می‌توان استفاده کرد .

کاست‌های آورده شده مربوط به مدل ۳۵ میلی‌متری BL بوده ، و دایره نقطه چین در قسمت تصویر بالا معرف قرار گرفتن حلقه فیلم پر و خطوط نقطه چین چگونگی گذر فیلم از کانالهای آن و خطوط پر منحنی معرف بازگشت آن و پر شدن روی کور که به صورت دایره پر کوچک ترسیم شده است می‌باشد .



35mm ARRIFLEX MODEL 35 BL



35mm ARRIFLEX MODEL 35 BL

(محل الصاق گاست پر شده به قسمت مکانیکی دوربین)

در شکل دیگر که از سمت دیگر نشان داده شده، چگونگی قرار گرفتن فیلم و گذر آن از لوریکها به نمایش گزارده شده است، تمامی مراحل پر کردن مخزن فیلم می باید در تاریکخانه یا در کیسه تعویض فیلم صورت گرفته، پس از بسته شدن و قفل شدن برای استفاده به خارج انتقال داده شود. در شکل بالا قسمت متصل شونده به بخش داخل مکانیکی دوربین مشخص شده است، توجه داشته باشید که در اینگونه موارد سطح شفاف امولسیون فیلم در هنگام پر کردن مخزن فیلم به گونه ای صورت بگیرد که به سمت داخل باشد. بدین ترتیب در زمان خارج کردن از تاریکخانه، آنچه که مورد رویت در سطح خارجی است قسمت تیره رنگ فیلم است.

بعد از نصب کاست به دوربین باید مقداری فیلم را قبل از اقدام به فیلمبرداری به حرکت انداخت یا قسمت های بیرون مانده که دچار عوارض نور خوردگی است عبور کرده تا در مجموع بعد از فیلمبرداری مواجه با صحنه های از دست نرفته نباشید. موارد استفاده این مدل از دوربین ها تواما در فضای داخلی و خارجی توصیه گردیده است و در حمل و نقل آن می باید نهایت دقت را به کار برد.

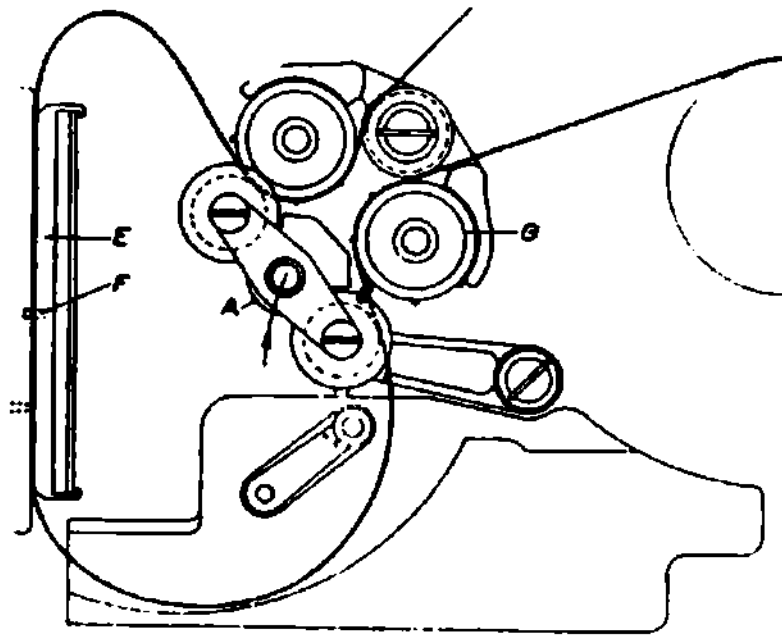
اینگونه خشابها یا کاست و مخزن در انواع دوربین های ۱۶ و ۳۵ میلیمتری حالت آن شبیه به هم و عمومیت دارند.

16mm ARRIFLEX MODEL 16S

(film takes up emulsion side out)

آری فلکس ۱۶ میلی متری مدل 16S

مطابق آنچه که در بخش پر کردن مخزن آری فلکس گفته شد، تماما در مورد مدل های ۱۶ میلی متری عمومیت داشته و از یک وجه اشتراک تبعیت می نمایند، در هنگام جا زدن خشاب تنها می باید به نوع و مدل قسمت مکانیکی دوربین توجه کرد. در مدل ۱۶ میلی متر 16S بارابانها همانطور که در شکل مشاهده



می‌کنید . دو عدد بوده و فیلم در بارابان بالایی که معمولا عقب‌تر از پایینی قرار گرفته مستقر و فیلم بعد از عبور از زیر آن و گذر از سالسکای فیلم مجدداً قسمت آزاد آن را از بارابان زیری گذرانده و کاست را جا می‌زنند . توجه داشته باشید که قبلاً دکمه مربوط به آزاد سازی لوریک‌های روی بارابان را زده باشید تا آنها آزاد شده باشند و پس از پایان عملیات نیز لوریک‌ها می‌باید بر روی بارابان‌ها قرار گرفته و قفل شوند . در هنگام جایگزینی فیلم توجه داشته باشید که سمت و سوی دندان‌های فیلم و هم‌چنین سطح امولسیون شفاف و حساس فیلم از قسمت بیرونی کاست به سمت داخل قرار گرفته باشد .

از این دوربین اکثراً در تلویزیون‌های دنیا جهت فیلمبرداری مراکز خبری و مستند استفاده می‌شود . ظرفیت کاست‌های آن نیز معادل ۴۰۰ پا می‌باشد . مکانیسم دوربین به طریقی تعبیه گردیده است که با داشتن تعدادی کاست یدکی می‌توان مدتها به فیلمبرداری با آن ادامه داد .

16mm ARRIFLEX MODEL 16BL

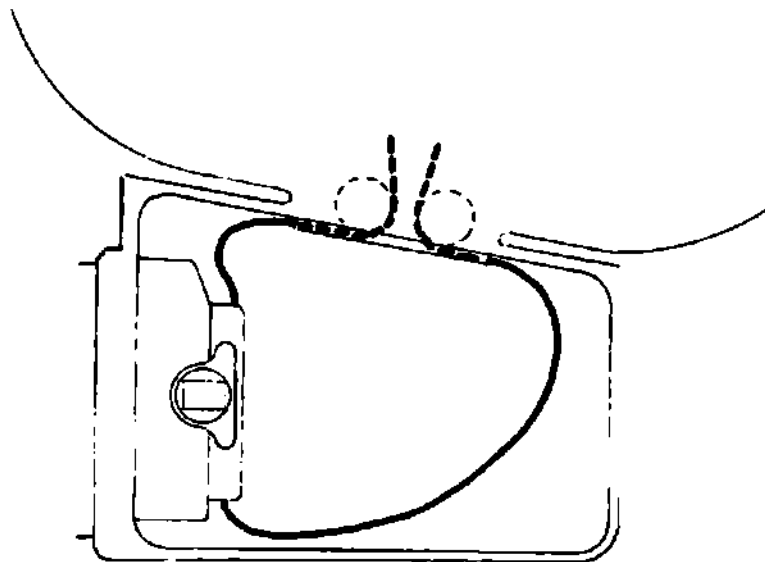
DOUBLE - SYSTEM SOUND

(film takes up emulsion side in)

آری فلکس مدل 16BL، ۱۶ میلی متری با صدا

مشخصات ظاهری دوربین شباهت تامی به انواع مشابه خود داشته و تنها تفاوت اساسی آن به کارگیری کاست های یکطرفه است، کاست و مخزن فیلم پس از پر شدن روی دوربین نصب می گردد و سپس قسمت آزاد و بیرون مانده فیلم از کاست درون سالاسکا جا می افتد و بعد از بستن درب مکانیکی دوربین می توان عملیات را، پس از عبور دادن مقداری فیلم، آغاز نمود.

در این سیستم درکناره فیلم خام نوار باریکی به صورت مگنت تعبیه گردیده که در هنگام فیلمبرداری سرصحنه قادر است صدا را همزمان توسط میکروفنی که به دوربین متصل است، ضبط و بر روی فیلم منتقل نماید. از این دوربین اکثرا به علت سهولت کار و عمل در خبرگزاریها و تلویزیونهای جهان جهت مصاحبه و فیلم برداری سریع به دلیل سهولت کار استفاده می شود، عموما به هنگام فیلمبرداری، برای عدم لرزش و ثبات بیشتر بهتر است از سه پایه



استفاده شود .

کاست آن دارای دو قسمت کاملاً مجزا از یکدیگر بوده و در قسمت چپ فیلم پر در آن قرار گرفته و در سمت راست همانطور که در تصویر مشاهده می‌کنید فیلم جمع می‌گردد و سهولت کار را به ارمغان می‌آورد .

16mm ARRIFLEX MODEL 16 SR

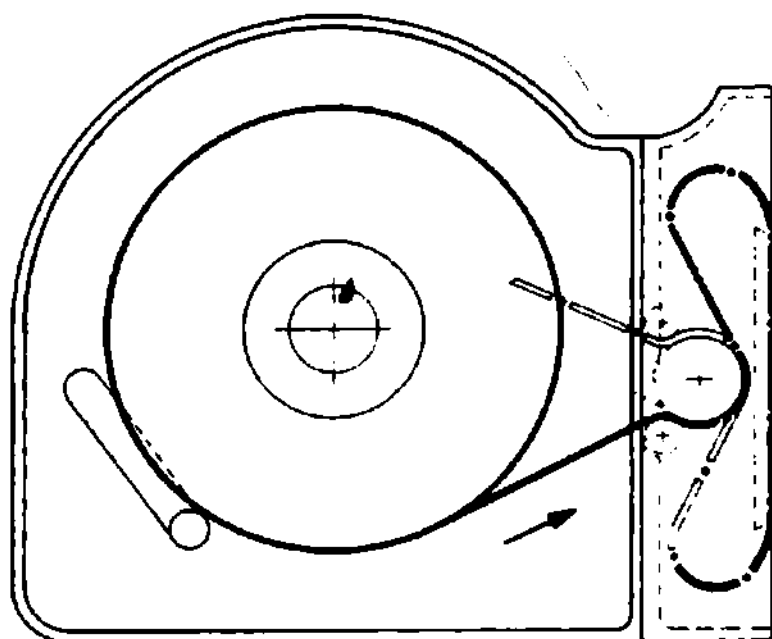
(film takes up emulsion side in)

چگونگی پر کردن مخزنهای عمومی آری فلکس مدل 16SR

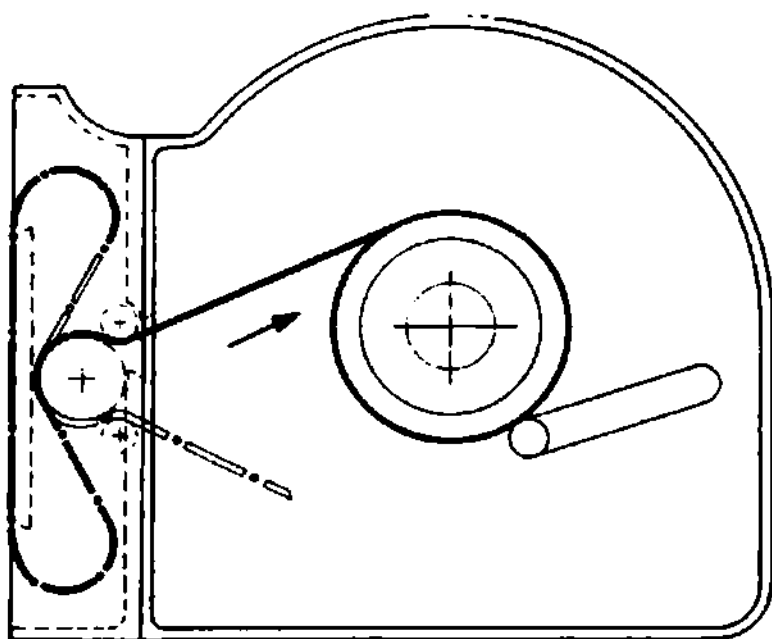
اشکالی را که ملاحظه می‌فرمایید مربوط به کاست یا مخزن فیلم دوربین مدل 16SR آری فلکس می‌باشد ، که با مدل‌های پیشین و نحوه پر کردن مخزن‌های آن کمی تفاوت دارد .

در این روش نیز همانند آنچه که قبلاً گذشت برای جلوگیری از ایجاد حجم و اشغال فضای زیاد ، دو حلقه پرو خالی بر رویهم قرار گرفته ، بدین وسیله در اشغال فضای مورد نیاز صرفه‌جویی به عمل می‌آورد . پر کردن مخازن آن مطابق با آنچه که در مورد آری فلکس گفته شد می‌باشد ، تنها فرق یا تفاوت عمده در آن وجود یک بارابان دوبله می‌باشد ، که فیلم پس از گذر از بارابان رویی و کمی آزاد قرار دادن در بیرون کاست به درون آن بازگشت داده شده و بعد از گذراندن از بارابان پایینی سرانجام به حلقه پلاستیک به نام کور برای جمع شدن برده می‌شود . در حقیقت چنانچه به شکل با دقت توجه کنید روال گردش فیلم به صورت ضربدری از مخزن پر به خالی صورت می‌گیرد ، و برای تفهیم هرچه بیشتر ، تصاویر از دو سوی کاست نشان داده شده‌اند . در تمام موارد خطوط پر و دواپر پر ، معرف سمت اصلی و خطوط نقطه چین آنچه را که در حال گذر است نشان می‌دهد .

توجه داشته باشید که سطح شفاف امولسیون فیلم در پر کردن مخزن اینگونه دوربین‌ها باید به سمت داخل قرار بگیرد . تا جهت صحیح و موازنه آن



16mm ARRIFLEX MODEL 16 SR



مخزنهای فیلم آری فلکس 16SR از دو سمت

در هنگام نصب به دوربین و آغاز فیلمبرداری حفظ شده باشد. مقدار ظرفیت این مخزن ۴۰۰ پا یا ۱۲۰ متر فیلم خواهد بود که قادر است تا حدود ۱۲ دقیقه را یکسره فیلمبرداری کند. سطح بیرون کاست برای الحاق به دوربین است.

16mm ARRIFLEX MODEL 16BL

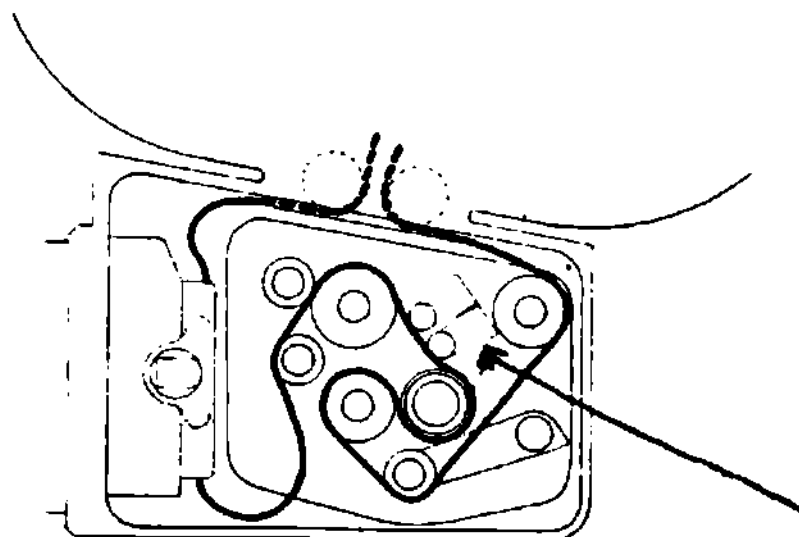
SINGLE - SYSTEM SOUND

(film takes up emulsion side in)

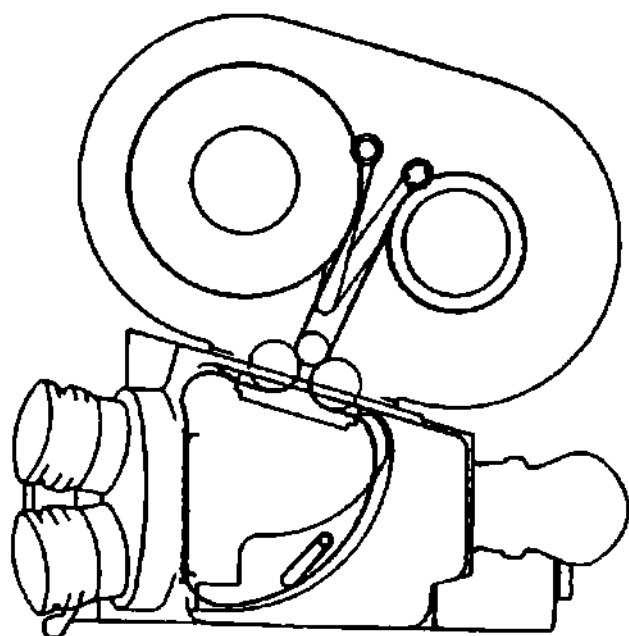
آری فلکس ۱۶ میلی متری مدل 16BL با صدا برداری یکطرفه

در این دوربین برخلاف انواع مشابه آن از کاست یکطرفه استفاده شده است. و دارای سیستم ضبط صدا سر صحنه می باشد. که در هنگام کار با میکروفن به دوربین متصل می گردد.

گردش فیلم طبق شکل از بالا سمت چپ آغاز شده و پس از گذر از بارابان کاست به درون سالاسکا رهبری می شود، بعد از خارج شدن به قسمت ضبط صدا که همان درون دوربین گردش فیلم است داده می شود، سرانجام بعد از گذر از چرخهای شیاردار به بارابان دوم کاست برگشت داده شده و در قسمت راست



محزن جمع می‌شود. روش فیلمبرداری با آن به طریق ۱۶ میلی‌متری است و با سیستمی که در آن تعبیه گردیده مورد استفاده اکثر خبرگزاریها و تلویزیونهای جهان می‌باشد که برای کارهای خبری و هنری تواما از آن بهره‌برداری می‌گردد.



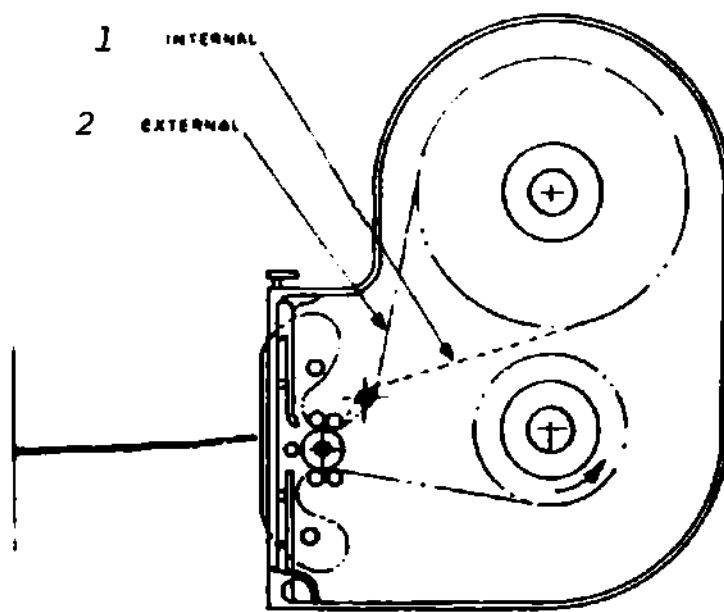
این هم گونه‌ای دیگر از تولیدات معروف و مشهور آری فلکس می‌باشد. دوربین از انواع کاست خور، و مخزن فیلم در بالای دوربین تعبیه گردیده است، در این دوربین برای استفاده در کارهای صحنه‌ای قسمتی برای نصب لنزهای قابل تعویض ثابت در نظر گرفته شده است. و غالباً سه لنز می‌باشد که شامل

۱۲/۵ و ۲۵ و ۵۰ می‌باشند. قسمت شفاف و حساس فیلم در اینگونه دوربین‌ها که به طریق ۱۶ میلی‌متری فیلمبرداری می‌کنند به سمت داخل پیش‌بینی شده است.

16/mm ECLAIR CM - 3

کاست ۱۶ و ۳۵ میلی‌متری

اینهم یکی دیگر از انواع دوربین‌های رایج و صاحب نام در فیلمبرداری است که به نام اکلر مشهور است. در شکل کاست آن و روش پر کردن آن را مشاهده می‌کنید. کاست‌های آن چه در ۳۵ میلی‌متر و یا در ۱۶ میلی‌متری دارای روند مشترک بوده، اما گاهی در بعضی از انواع آن، این شیوه مشترک تغییر می‌کند. به تصویر دقت نماید چنانچه از روش ۱ برای پر کردن مخزن فیلم



(محل الحاق به بخش مکانیکی دوربین آکلر)

استفاده می‌کنید ، باید سطح شفاف و حساس ژلاتین فیلم به سمت بیرون قرار بگیرد . و زمانی که به دلیل تنوع مدل‌های آن از حالت ۲ استفاده می‌کنید باید دقت کنید که سطح حساس ژلاتین فیلم به سمت داخل قرار گیرد . این کاست به سادگی به قسمت مکانیکی دوربین متصل شده و بعد از بستن پیچها و بست‌های آن ، به صورت یکپارچه درمی‌آید . از این دوربین و مدل‌های آن به فراوانی در تلویزیون و سایر خبرگزاریهای رسمی استفاده می‌شود . این کاست تحت عنوان آکلر سی . ام . سه مشهور است .

کاست آکلر NPR

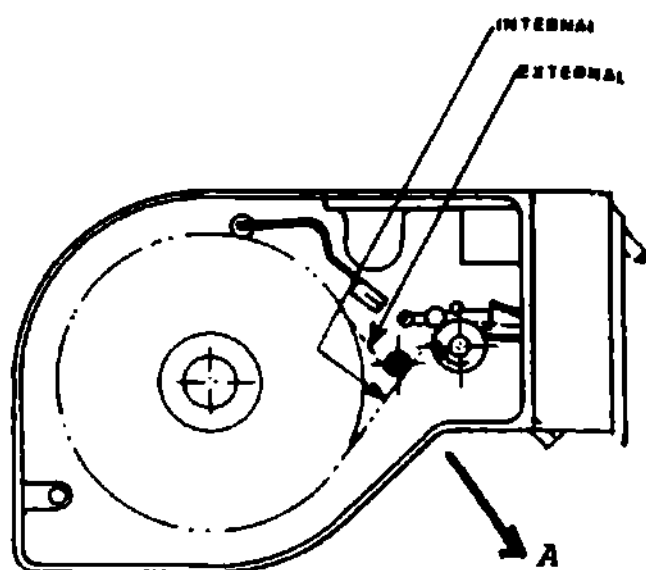
از زمره دستگاههای مجهز و پیشرفته ۱۶ میلی‌متری است که به علت اهمیت آن در اکثر خبرگزاریها و بخصوص تلویزیون از آن استفاده می‌شود . بر کردن مخازن فیلم آن دارای اهمیت بوده و به همین جهت از دو سمت

برای مفهوم بیشتر نشان داده شده است. فیلم داخل این کاست‌ها در تاریکخانه پرو سپس در زمان استفاده به قسمت مکانیکی جلوی دوربین نصب می‌گردد.

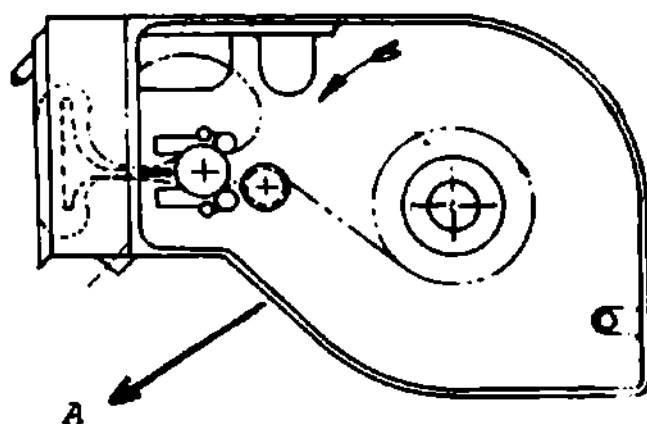
در اینگونه کاست‌ها برای احتراز از اشغال حجم و فضای زیاد، مخزن‌های پر و خالی به صورت دوبله رویهم قرار داده شده‌اند و فیلم از قسمت زیرین باز و بعد از گذر از دالانهای کاست مطابق شکل در بخش بالایی جمع می‌گردد. بنابراین حجم کمتری را نسبت به دوربین‌های مشابه اشغال می‌نماید.

A محل استقرار آن همراه با دوربین بر روی شانه فیلمبردار پیش‌بینی گردیده، که از لرزش آن به هنگام کار تا حدود زیادی جلوگیری به عمل می‌آورد. بنابراین آنچه که در ساختمان آن تعبیه شده است و به علت حجم کم آن قابلیت تحرک داشته و در انواع صحنه‌های رایج به صورت خبری و یا داستانی تواما مورد استفاده قرار می‌گیرند.

ظرفیت تخمینی مدلهای NPR تا حدود ۴۰۰ پا تخمین زده شده که معادل ۱۲۰ متر می‌باشد، با داشتن کاست‌های یدکی می‌توان ظرفیت زمان فیلمبرداری آن را به مقدار قابل توجهی بالا برد.



**16mm ECLAIR NPR
FEED SIDE OF MAGAZINE**



**16mm ECLAIR NPR
TAKE-UP SIDE OF MAGAZINE
(FILM TAKES UP EMULSION SIDE OUT)**

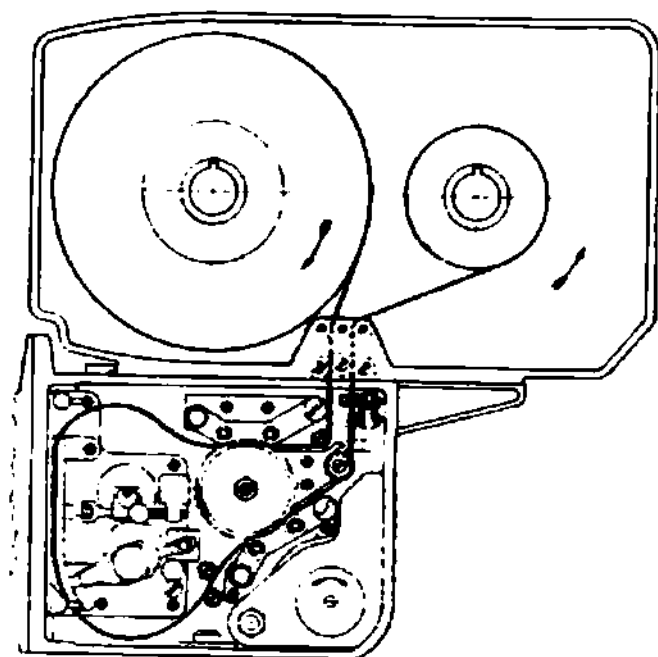
(گاست آکلر NPR از دو سمت)

65mm TODD - A0 AP - 65

(film takes up emulsion side out)

دوربین ۶۵ میلی متری حرفه‌ای

تصویری را که مشاهده می‌کنید مربوط به یکی از مدرنترین دوربین‌های جهان است که عمل فیلمبرداری در آن به صورت ۶۵ میلی‌متری صورت می‌گیرد. به نحوه چگونگی پر شدن مخزن فیلم و عبور آن از دالانهای پیش‌بینی شده توجه کنید. فیلم از قسمت بالا تخلیه و بعد از گذر از سالاسکا، و بارابان بزرگ آن به صورت دوطرفه در جهت تخلیه و پر کردن استفاده مجدد قسمت فیلمبرداری شده در روی کور مستقر در سمت راست کاست آن جمع‌آوری می‌گردد. این کار صرفاً برای جلوگیری از حجیم شدن بیش از حد در کاست آن صورت گرفته است.



در این روش حتماً توجه داشته باشید که می‌باید در هنگام کار سطح حساس فیلم به سمت بیرون قرار بگیرد.

این دوربین از انواع مدرن و پیشرفته بوده، و خاصاً استودیو-های بسیار بزرگ که اقدام به ساخت آثار پر ارزش جهانی می‌نمایند می‌باشد.

این شکل در این قسمت تنها جهت آشنایی و نحوه عبور فیلم آورده شده است.

مقدار عبور فیلم برحسب فیت و تعداد فرم در زمانهای مشخص ۸ میلی متری ، سوپر ۸ ، و ۱۶ میلی متری

نوع فیلم ۸ میلی متری (در هر فوت ۸ کادر) سوپر ۸ (۲۷ کادر در هر فوت) ۱۶ میلی متری (۴۰ کادر در هر فوت)

کادر ۲۴		کادر ۱۸		کادر ۲۴		کادر ۱۸		کادر ۲۴		کادر ۱۸		سرعت بر حسب کادر بر ثانیه
فیت	تعداد کادر	فیت + تعداد کادر		فیت + تعداد کادر	کادر ۲۴	فیت + تعداد کادر		فیت + تعداد کادر	کادر ۲۴	فیت + تعداد کادر		تعداد حرکت فیلم در زمان
۲۴	۰	۱۸	۰	۲۴	۰	۱۸	۰	۲۴	۰	۱۸	۰	۱ ثانیه
۸	۱	۳۶	۰	۴۸	۰	۳۶	۰	۴۸	۰	۳۶	۰	۲ "
۳۲	۱	۱۴	۱	۰	۱	۵۴	۰	۷۲	۰	۵۴	۰	۳ "
۱۶	۲	۳۲	۱	۲۴	۱	۰	۱	۱۶	۱	۷۲	۰	۴ "
۰	۳	۱۰	۲	۴۸	۱	۱۸	۱	۴۰	۱	۱۰	۱	ثانیه
۲۴	۳	۲۸	۲	۰	۲	۳۶	۱	۶۴	۱	۲۸	۱	۶ "
۸	۴	۶	۳	۲۴	۲	۵۴	۱	۸	۲	۴۶	۱	۷ "
۳۲	۴	۲۴	۳	۴۸	۲	۰	۲	۳۲	۲	۶۴	۱	۸ "
۱۶	۵	۲	۴	۰	۳	۱۸	۲	۵۶	۲	۲	۲	۹ ثانیه
۰	۶	۲۰	۴	۲۴	۳	۳۶	۲	۰	۳	۲۰	۲	۱۰ "
۰	۱۲	۰	۹	۴۸	۶	۰	۵	۰	۶	۴۰	۴	۲۰ "
۰	۱۸	۲۰	۱۳	۰	۱۰	۳۶	۷	۰	۹	۶۰	۶	۳۰ "
۰	۲۴	۰	۱۸	۲۴	۱۳	۰	۱۰	۰	۱۲	۰	۹	۴۰ "
۰	۳۰	۲۰	۲۲	۴۸	۱۶	۳۶	۱۲	۰	۱۵	۲۰	۱۱	۵۰ "

سرعت‌های گردش فیلم بحسب زمان

نوع فیلم		۸ میلی متری نرموال		۱۶ میلی متری	
تعداد عوارک در هر ثانیه	۱۸ کادر بر ثانیه	۲۴ کادر بر ثانیه		۱۸ کادر بر ثانیه	
		اینچ ۲/۶ در هر ثانیه		اینچ ۳/۵ در هر ثانیه	
مقدار اینچ بر ثانیه	دقیقه + ثانیه	دقیقه + ثانیه	دقیقه + ثانیه	دقیقه + ثانیه	دقیقه + ثانیه
۵۰ فیت	۳	۲۲	۲	۳	۲۰
۱۰۰ فیت	۷	۲۴	۵	۶	۴۰
۱۵۰ فیت	۱۱	۷	۸	۱۰	۰
۲۰۰ فیت	۱۴	۴۹	۱۱	۱۳	۲۰
مقدار زمان نمایش بر حسب طول فیلم	دقیقه + ثانیه	۱۳	۱۶	۲۰	۰
۲۰۰ فیت	۲۲	۱۳	۱۶	۲۰	۰
۴۰۰ فیت	۲۹	۲۸	۲۲	۲۶	۴۰
۵۰۰ فیت	۳۷	۲	۲۷	۳۳	۰
۶۰۰ فیت	۴۴	۲۷	۳۳	۴۰	۰
۷۰۰ فیت	۵۱	۵۱	۲۸	۴۶	۴۰
۸۰۰ فیت	۵۹	۱۶	۴۴	۵۳	۲۰
۹۰۰ فیت	۶۶	۴۰	۵۰	۶۰	۰
۱۰۰۰ فیت	۷۴	۴	۵۵	۶۶	۴۰
۱۱۰۰ فیت	۸۱	۲۹	۶۱	۷۳	۲۰
۱۲۰۰ فیت	۸۸	۵۳	۶۶	۸۰	۰

تبدیلات تطویر فیلم براساس جدول

اینچ به میلی متر اینچ	متر به فیت متر، فیت، اینچ	فیت به متر فیت
$1/6 = \frac{1}{16}$	۳ ۳ = ۱	$0/91 = 3$
$3/2 = \frac{1}{8}$	۱ ۴ = $1\frac{1}{4}$	$1/22 = 4$
$4/8 = \frac{3}{16}$	۱۱ ۴ = $1\frac{1}{4}$	$1/52 = 5$
$6/4 = \frac{1}{4}$	۷ ۶ = ۲	$1/82 = 6$
$7/9 = \frac{5}{16}$	۲ ۸ = $2\frac{1}{4}$	$2/12 = 7$
$9/5 = \frac{3}{8}$	۱۰ ۹ = ۳	$2/22 = 8$
$11/1 = \frac{7}{16}$	۱ ۱۳ = ۴	$2/24 = 9$
$12/7 = \frac{1}{4}$	۵ ۱۶ = ۵	$3/05 = 10$
$14/3 = \frac{9}{16}$	۸ ۱۹ = ۶	$3/66 = 12$
$15/9 = \frac{5}{8}$	— ۲۳ = ۷	$4/57 = 15$
$17/5 = \frac{11}{16}$	۳ ۲۶ = ۸	$6/10 = 20$
$19/1 = \frac{3}{4}$	۶ ۲۹ = ۹	$7/62 = 25$
$20/7 = \frac{13}{16}$	۱۰ ۳۲ = ۱۰	$9/14 = 30$
$22/2 = \frac{7}{8}$	۳ ۴۹ = ۱۵	$12/19 = 40$
$23/8 = \frac{15}{16}$	۷ ۶۵ = ۲۰	$15/24 = 50$
$25/4 = 1$	۵ ۹۸ = ۳۰	$22/86 = 75$
$50/8 = 2$	— ۱۶۴ = ۵۰	$30/48 = 100$
$76/2 = 3$	— ۱۸۰ = ۵۵	$45/72 = 150$
$101/6 = 4$	۹ ۱۹۶ = ۶۰	$60/96 = 200$
$127/0 = 5$	۷ ۲۲۹ = ۷۰	$91/44 = 300$
$152/4 = 6$	۶ ۲۶۲ = ۸۰	$121/92 = 400$
$277/8 = 7$	۳ ۲۹۵ = ۹۰	$152/40 = 500$
$203/2 = 8$	— ۳۲۸ = ۱۰۰	$304/80 = 1000$

مقدار حرکت فیلم ۸ میلی متری، سوپر ۸، ۱۶ میلی متری بر حسب فوت در دقایق زیر

۱۶ میلی متری (۴۰ کادر در هر فوت)		سوپر ۸ (۸۰ کادر در هر فوت)		۸ میلی متری (۸۰ کادر در هر فوت)		نوع فیلم
۲۴ کادر	۱۸ کادر	۲۴ کادر	۱۸ کادر	۲۴ کادر	۱۸ کادر	مقدار سرعت در هر ثانیه تعداد گذر فیلم بر اساس تعداد فرم (کادر)
فوت + کادر	فوت + کادر	فوت + کادر	فوت + کادر	فوت + کادر	فوت + کادر	مقدار طول فیلم در زمانهای زیر بر اساس دقایق
۳۶	۲۷	۲۰	۱۵	۱۸	۱۳	دقیقه ۱
۷۲	۵۴	۴۰	۳۰	۳۶	۲۷	۲
۱۰۸	۸۱	۶۰	۴۵	۵۴	۴۰	۳
۱۴۴	۱۰۸	۸۰	۶۰	۷۲	۵۴	۴
۱۸۰	۱۳۵	۱۰۰	۷۵	۹۰	۶۷	دقیقه ۵
۲۱۶	۱۶۲	۱۲۰	۹۰	۱۰۸	۸۱	۶
۲۵۲	۱۸۹	۱۴۰	۱۰۵	۱۲۶	۹۴	۷
۲۸۸	۲۱۶	۱۶۰	۱۲۰	۱۴۴	۱۰۸	۸
۳۲۴	۲۴۳	۱۸۰	۱۳۵	۱۶۲	۱۲۱	دقیقه ۹
۳۶۰	۲۷۰	۲۰۰	۱۵۰	۱۸۰	۱۳۵	۱۰

نقش لنز در دوربین

خیلی ساده می‌توان انواع عملکردهای دوربین را به صورت زیر دسته بندی کرد .

۱- تنظیم و شناخت دوربین .

۲- تنظیم لنز و روابط آنها با یکدیگر و همچنین خواص و کاربرد آن .
به طور کلی ، عدسی‌ها قادرند تا مقدار نوری را که از بازتاب موضوع یا محل مورد نظر برگردان می‌شود ، از خود عبور داده و به داخل جعبه تاریک دوربین منتقل و آنها را در فضایی فشرده بر روی سلولوئید حساس فیلم ثبت نمایند . ثبت تصاویر بر روی کادرهای مستطیل شکل ، جهت کارآیی بهتر و بالاتر صورت می‌گیرد ، ولی یک تصویر آن‌گاه کامل‌تر است که به دایره نزدیک و در حالت کلی‌تر به مربع محدود گردد .

بنابراین می‌توان اینطور نتیجه گرفت که تصاویر فیلم‌های ۱۶ میلی‌متری به علت عدم حذف زاویه دارای کامل‌ترین حالت تصویری، و در رده‌های بعدی فیلم‌های ۳۵ میلی‌متری دارای اهمیت بیشتری هستند.

عدم اطلاع از خواص و کاربرد لنزها، به شدت از کیفیت فیلم خواهد کاست، و به طور غیر مستقیم به ارزش محتویات فیلم لطمه وارد خواهد ساخت. چنانچه هر فیلم‌برداری از رموز کار عدسی‌ها و چگونگی استفاده و بهره‌برداری از آنها آگاه نباشد، هرگز نخواهد توانست فواصل مشخص مورد نیازش را در صحنه فیلمبرداری، جهت حفظ فواصل مورد نظر، به فیلم خود اضافه یا کم نماید، و بدین ترتیب هرگز قادر نخواهد بود تا فواصل موضوع اصلی را از زمینه، ثابت و حفظ نماید.

به مفهوم دیگر فیلم‌بردار با انتخاب درست قادر خواهد بود تا اشیاء را به گونه‌ای جلوه دهد که بنابر تمایل، به هم نزدیکتر و یا دورتر به نظر آیند. لنزها معمولاً از مجموعه عدسی‌های هم‌گرا و واگرا (محدب و مقعر) تشکیل گردیده‌اند که با تلفیق آنها قابلیت بهره‌برداری بخصوصی را پیدا خواهند کرد. فیلم‌بردار همچنین می‌تواند از این مرحله نیز گام فراتر نهاده، حدود و وسعت منظره یا اشیاء را با تغییر و وضوح کامل از نقطه‌ای به نقطه دیگر، توجه تماشاچی را به مسئله مورد نظرش سوق دهد و با انتخاب شرایط مناسب نوری موجد اثرات قابل توجهی در متن فیلم خود گردد.

لنزها معمولاً از دو قسمت اساسی تشکیل شده‌اند، یک قسمت که تغییرات دائمی وضوح تصاویر در آن صورت می‌گیرد و این عمل به وسیله حلقه‌ای، که بر روی آن به همین منظور تعبیه گردیده، صورت می‌گیرد که با گردش آن سبب تغییرات فاصله مابین عدسی‌های داخلی آن می‌گردد.

در کنار این حلقه اعدادی به نشانه مقدار مسافت به اینچ و یا متر و فوت همواره درج می‌گردد.

در هر لنز این فواصل را تا مقدار مجازی می‌توان تغییر داد و پس از آن



(رهبری توجه از طبیعت به دختر با استفاده از خاصیت نت کردن لنز یا در وضوح کامل قرار دادن موضوع مورد نظر اصلی) .

مقدار ، تصاویر همواره در وضوح کامل قرار خواهند گرفت . این مورد با علامت تحت عنوان بی‌نهایت در روی بدنه آن مشخص گردیده است .

چنانچه تقسیم‌بندی فواصل در بدنه لنز با حرف m مشخص شده باشد . مسافت براساس متریک و چنانچه با f نشان داده شده باشد براساس فوت صورت خواهد گرفت .

مثلا ، عدسی‌های ۵۰ میلی‌متری قادرند تا حدود مجاز ، حداکثر ۱۵ متر ، با تغییرات بین وضوح کامل و تاری را عمل و بعد از این مسافت همواره در وضوح

دائمی باقی خواهند ماند و تمام تصاویر و مناظر دوردست را به صورت روشن و واضح ثبت خواهند نمود .

البته در فواصل نزدیک نیز می‌توان با تغییرات شرایط نوری خاصی ، هم موضوع و هم زمینه دور دست مورد نظر را در حالت وضوح کامل قرار داد ، که این کار بر اساس نیاز و تجربه فیلمبردار صورت می‌گیرد .

نکته حائز اهمیت دیگر ، خواص کانونی در لنزها می‌باشد که فیلمبردار را قادر به ثبت اثرات مطلوب بر روی فیلم خواهد ساخت .

در این گونه موارد لنزهایی با فواصل کانونی کوتاه ، قادرند تا تصاویر و مناظر را وسیع‌تر از حوزه دید انسانی فیلم‌برداری کنند ، و لنزهایی با فواصل کانونی بلند ، تصاویر و مناظر را محدودتر و بسته‌تر نشان خواهند داد ، و در نتیجه موضوع نسبت به زمینه بزرگتر به نظر خواهد رسید ، شاید بتوان حالات دوگانه فواصل کانونی بلند و کوتاه را به گونه‌ای تشبیه به زوایای حاد و منفرجه در نظر گرفت .

بنابراین با توضیحی که داده شد . (لنزها فیلمبردار را قادر می‌سازند که فواصل بین اشیاء را به دلخواه کنترل و این ارتباط به نام پرسپکتیو لنز مشهور است) .

تعداد لنزهایی که در فیلمبرداری حرفه‌ای مورد نیاز قرار می‌گیرد ، بسیار زیاد و متنوع است . بنابر اهمیت ، به چندین نوع آن اشاره می‌گردد که همواره باید یک فیلمبردار با تجربه آنها را با خود به همراه داشته باشد .

لنزهای با فواصل کانونی کوتاه : $5/12$ ، 20 ، 18 ، 20 خبری ثابت (که دارای وضوح کامل دائمی از فاصله $5/1$ متری به بعد است ، بنابراین حلقه متراژ از روی این گونه لنزها حذف گردیده است) و 25 میلی‌متر ، 50 میلی‌متر که معادل دید انسانی است .

لنزهای با فواصل کانونی بلند : عبارتند از 50 میلی‌متر ، 75 میلی‌متر ، 100 میلی‌متر ، 125 میلی‌متری و سرانجام 150 میلی‌متری که تقریباً می‌توان به

آن تله اتلاق کرد. البته تله‌هایی با قدرت ۱۰۰۰ نیز موجود است که تصاویر را تا حدود زیادی جلو کشیده و از روی آن عکس می‌گیرد.

از جمله لنزهای دیگری که در رابطه با تکامل خواص لنزها اخیرا وارد بازار شده‌اند، باید از تله‌مورها یاد کرد. با اضافه نمودن این لنز قبل از لنز اصلی مقدار آن از جهت درشت نمایی به نسبت داده شده افزایش می‌یابد. البته قدرت تله‌مورها بستگی به عددی دارد که در پی آن خواهد آمد. به عنوان مثال تله‌موری با قدرت ۲ قادر به افزایش و بالا بردن مقدار بزرگنمایی هر لنز تا ۲ برابر می‌باشد، مثلاً چنانچه تله‌مور ۲ با عدسی یا لنز ۲۲/۵ به کار برده شود، معادل آن برابر $۲۲/۵ \times ۲ = ۴۵$ خواهد شد که این مقدار به صورت استاندارد در بازار موجود نمی‌باشد.

با افزایش تله‌مورها می‌توان نسبت بزرگنمایی غالب عدسی‌های مورد لزوم را بسته به نوع کار مورد نیاز در صحنه، به دست آورد. همچنین با به کار بردن این عنصر کوچک، می‌توان همواره تغییرات میان میدان‌های عمق عدسی را نیز تا حدود زیادی، تصحیح نمود.

از انواع لنزهای رایج می‌توان از واید انگل (Wide Angle) نام برد که دارای خواص ویژه‌ای است، این لنز قادر است موضوع مورد نظر را از زاویه منفرجه‌تری فیلمبرداری نماید و اطراف سوژه را نیز، بسته به نیاز، به متن زیادی به اصل فیلم اضافه نماید.

قطر داخلی لنز معمولا با حرف F نشان داده می‌شود، که متاثر از خواص فیزیکی دیوپتر است.

لازم به توضیح است که با همین تعبیر، لنزی با قطر عدسی $F = ۲/۵$ معادل ۴۰ میلی‌متر طول نقطه کانونی خواهد شد. هر اندازه که مقدار F کمتر انتخاب شود قادر است تا نور بیشتری را از خود عبور دهد.

در نورپردازی و اندازه‌گیری شدت نور با نورسنج، باید به این مسائل توجه کامل داشت و با افزایش چند درجه بیشتر یا کمتر دهانه دیافراگم را متناسب با

عبور نور نمود .

دیاфраگم

در انتهای هر لنزی حلقه متحرک دیگری قرار داد ، که روی آن اعدادی از ۲۲ تا ۲ و حتی ۱/۵ حک گردیده است ، که با چرخش آن صفحاتی متناسب با عبور نور در درون آن باز و بسته می شوند .

تنظیم دیاфраگم در دسترس فیلمبردار قرار دارد ، تا او را همواره قادر به کنترل مقدار بازتاب نوری از صحنه مورد لزوم و تابش آن بر روی فیلم سازد . بی تردید فیلمبردار باید قبلا در انتخاب نوع فیلم و حساسیت آن آگاهی لازمه را داشته باشد و براساس و نوع فیلم مورد مصرف و حساسیت آن نور و گام بندی را در کار خود تصحیح نماید و به همین منظور در کتاب سوم انواع فیلمهای رایج رایج و موارد مصرف و چگونگی شناخت آنها در بخشی مجزا در پی آن آمده است .

هر اندازه در دیاфраگم به سمت ارقام بالاتر پیش رویم ، دهانه دیاфраگم بسته تر و در نتیجه ، عبور نور کمتری را از خود میسر خواهد ساخت . و هر قدر این ارقام کمتر شوند ، الاجرم دهانه دیاфраگم متناسب با نور بندی صفحه بازتر و نور بیشتری را از خود برای انتقال و متاثر ساختن سلولوئید حساس فیلم عبور خواهد داد .

مثلا لنزی با دیاфраگم ۱۶ کمتر از همان لنز با دیاфраگم ۵/۶ بازتاب های نوری را از خود عبور خواهد داد . بنابراین می توان اینطور استنباط کرد که مقدار باز شدن دهانه دیاфраگم با اعداد منقش بر روی بدنه لنز نسبت معکوس دارند .

محاسبات لنز

فواصل مورد قبول وضوح

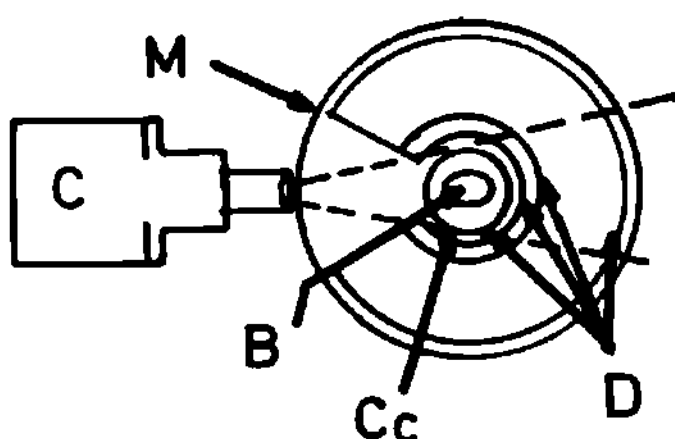
۱- فواصل مورد نظر و قبول وضوح و شفافیت در تصویر .

فواصلی که غالباً یک لنز ، بسته به نوع آن ، جهت ایجاد وضوح کامل و روشنی در اختیار می گذارد ، می تواند از محدوده کمتر از یک متر شروع شده و سرانجام به بی نهایت ختم گردد ، این شرایط بستگی تام به نوع لنز و ترکیب ساختمان داخلی آن دارد .

حدود قابل قبول تصویر براساس چگونگی استقرار موضوع در طول مشخصی به وسیله تغییر دادن متر از روی لنز مشخص می گردد . اما همواره در عمل مشاهده می گردد که قبل و بعد از فاصله مورد نظر که در وضوح کامل قرار گرفته ، تمایل به تاری غیر قابل قبولی از خود نشان می دهد که به آن (فلو) انلاق می شود . جهت روشن شدن مطلب به مثال زیر توجه کنید .

تصور کنید در صحنه‌ای مشغول فیلمبرداری هستید و یکی از بازیگرهای شما در فاصله ۱/۵ متری نسبت به دوربین قرار دارد. و دیگری در فاصله ۳/۲ متری و موقعیت صحنه ایجاب می‌کند یا هر دو بازیگر در وضوح کامل فیلمبرداری شده و سپس دورتر از آنها گرایش به سمت تاری کند. حال چنانچه شما لنز دوربین را در فاصله ۱/۵ متری میزان کنید، طبیعتاً فواصل قبل و بعد از آن در حالت تاری که به تدریج غنی‌تر خواهد شد قرار خواهند گرفت. بر اساس همین فرضیه بازیگر دیگر شما که در فاصله ۳ متر و ۲۰ سانتی متری نسبت به دوربین ایستاده است، از این قاعده مستثنی نشده و در تاری غیر قابل قبول قرار خواهد گرفت که به کیفیت تصویری شما شدیداً لطمه خواهد زد و تصویر ایجاد شده از کیفیت خوب و مطلوب برخوردار نخواهد بود. چنانچه دایره‌ای را در نظر بگیریم، همواره مرکز دایره که محل استقرار بازیگر مورد نظر است، نسبت به لنز در وضوح کامل و دوایر فرضی اطراف آن به تدریج در تاری و محوی قرار خواهند گرفت. برای رهایی و غلبه بر این مشکل غالباً می‌توان از فرمول زیر در اینگونه موارد استفاده کرد.

$$H = \frac{F^2}{f \times C_c}$$



C = محل استقرار دوربین .
M = دایره استقرار لنز نسبت
بمراکز ایست. موضوع .
B = استقرار بازیگر که لنز روی
آن متمرکز گردیده است .
D = دوایری که به تدریج در
تاری (فلو) قرار خواهد
گرفت .

که با استفاده از آن می‌توان به راحتی فواصل مورد قبول وضوح را به دست آورد. در این رابطه F برابر فاصله کانونی عدسی و بر حسب اینچ، و f نشان دهنده و معرف مقدار درجه دهانه دیافراگم و عبور نور و CC دوایر و محیط قابل بهره‌برداری در واضحی و شفافیت تصویر خواهند بود که در شکل مشخص گردیده است و H نیز نمایانگر فواصلی است که در تصویر و در هنگام فیلمبرداری براساس مورد نیاز باید در وضوح کامل تصویری قرار بگیرند. سپس به این ترتیب:

$F =$ فاصله کانونی عدسی بر حسب اینچ
 $f =$ مقدار درجه دیافراگم برای عبور شدت نور
 $CC =$ دوایر و محیطهای قابل بهره‌برداری برای وضوح کامل و قبول
 فواصلی که در تصویر بر اساس نوع مورد نیاز می‌باید در وضوح کامل قرار گیرند
 $H =$
 البته تذکر این نکته نیز خالی از اهمیت نخواهد بود که تصاویر CC برای انواع دوربین‌های فیلمبرداری از قبل محاسبه و پیش بینی گردیده است، برای سهولت می‌توان در زمان کار تنها مقدار آن را در رابطه قرار داد. این مقادیر برای انواع دوربین‌های رایج ۱۶ میلی‌متری برابر $\frac{1}{1000}$ اینچ و برای انواع دوربین‌های حرفه‌ای ۳۵ میلی‌متری برابر $\frac{1}{500}$ اینچ پیش بینی شده است. پس با قرار دادن اطلاعات فوق در روابط بالا به راحتی می‌توان مسافات مورد نیاز را جهت گرفتن در وضوح کامل به دست آورد:

$$\left(\frac{1}{1000}\right) \text{ یا } 0.001 \text{ in } CC = 16 \text{ میلی‌متر}$$

$$\left(\frac{1}{500}\right) \text{ یا } 0.002 \text{ in } CC = 35 \text{ میلی‌متر}$$

عمق میدان

د عمق میدان عبارت از مقدار فضائی است که قبل یا بعد از وضوح کامل ، ناشی از تمرکز لنز بر روی موضوع ، اطراف آن نیز در روشنی و واضحی قابل قبولی قرار گیرد .

البته حصول به نتیجه جز از طریق احساس و ادراک صحیح میسر نخواهد بود و اینکار لازمه اش محاسبه وضع و حالات مورد درخواستی است که تصویر از طریق آن مشاهده می گردد .

یک فیلمبردار آگاه و با تجربه باید به این نکته توجه داشته باشد که بر اساس یک قانون کلی ، هر قدر فاصله دوربین تا نقطه مورد نظر ، که دارای شفافیت و وضوح تصویری کمتری است ، دارای میدان عمق کمتر ، و چنانچه مسافت دوربین تا نقطه مورد نظر واضح شده ، بیشتر انتخاب شود ، به همان نسبت دارای میدان عمقی بیشتر خواهد بود .

در نورپردازی نیز، به هر اندازه مقدار باز بودن دهانه دیافراگم کمتر انتخاب شود و عدد خوانده شده دیافراگم بیشتر و بزرگتر باشد، عمق میدان بیشتر خواهد شد و فیلمبردار می‌تواند از این مسئله برای حفظ رابطه و وضوح تصویری دو فردی که نزدیک هم قرار گرفته‌اند استفاده کند و بسته به تمایل، نقاطی را در وضوح کامل و یا برعکس در تاری غیر مرئی غیر قابل قبول قرار دهد.

این عمل، بیشتر در رابطه با توجیه و رهبری تمرکز حواس تماشاچی به نقطه معینی به کار می‌رود.

عمق میدان و روابط آن سبب ایجاد دوروش کاری برای فیلمبرداران گردیده است.

۱- فیلمبردارانی که با نور پردازی بیشتر اما دیافراگم بسته کار می‌کنند.

۲- فیلمبردارانی که با نورپردازی کمتر اما دیافراگم باز کار می‌کنند.

شیوه‌های عمل مطابق با آنچه که در بالا گفته شد موجب بهره‌گیری از نتایج مطلوب خواهد شد.

انتخاب و نحوه عملکرد لنزها از وظایف فیلم بردار به شمار آمده و باید در حفظ و کاربرد آن با دقت و هوشیاری کامل عمل کند، این کار میسر نخواهد بود مگر از طریق تجربه و ممارست در کار.

در زیر، دو فرمول برای حصول به نتیجه بهتر و به دست آوردن مقدار عمق میدان و فضای قابل وضوح تصویری آورده شده است، که غالباً قادر به راه‌گشایی مسایلی در صحنه‌ای می‌تواند گردد که فیلمبردار دچار تردید و سردرگمی شده باشد. نزدیکترین فاصله را که بعد از وضوح کامل در روی موضوع تا محل دوربین مورد قبول قرار می‌گیرد با DN (جلوتر از سوژه) مشخص و بنابر ضرورت، دورترین فاصله‌ای را نیز، که بعد از وضوح کامل تصویری بر روی موضوع تا محل استقرار دوربین می‌تواند مورد قبول فیلمبردار واقع شود با DF یا (پشت سر سوژه) می‌نامیم.

سرانجام برای دستیابی به این دو مورد، با استفاده از روابط زیر، می‌توان به هر دو مطلب اشاره شده در بالا پی برد.

$$DN = \frac{H \times S}{H + (S - F)} \quad (۱)$$

$$DF = \frac{H \times S}{H - (S - F)} \quad (۲)$$

در رابطه (۱) نزدیکترین فاصله نسبت به دوربین، برای داشتن وضوح کامل تصویری.

و در رابطه (۲) دورترین فاصله به محل استقرار دوربین، برای داشتن وضوح کامل تصویری.

در روابط بالا H برابر فواصل قابل وضوح در تصویر می‌باشد.

S برابر فاصله دوربین تا موضوع میزان شده (که مستقیماً می‌توان آن را از روی فاصله مشخص شده روی لنز به دست آورد).

F برابر فاصله کانونی لنز انتخاب شده است.

با قرار دادن مقادیر فوق در هر یک از روابط بالا به جزمجهول به راحتی دست خواهیم یافت.

چنانچه توجه کرده باشید، این دو فرمول، هر یک گویای موقعیت وضوح در پشت یا جلوی موضوع استقرار یافته می‌باشند و چنانچه نیازمند به جمع فضای مورد قبول وضوح در تصویر به صورت دوایر باشیم، می‌باید عملیات به دست آورده بالا را در رابطه (۳) طبق روش زیر قرار و مقدار حقیقی را به دست آورد.

$$DF - DN = \text{جمع این‌ها} \quad (۳)$$

تحلیل رابطه فوق به صورت زیر درخواهد آمد .

(نزدیکترین فاصله بعد از وضوح کامل روی موضوع) - (دورترین فاصله بعد از وضوح کامل روی موضوع) = جمع میدان عمق ، خواهد شد . به مثال زیر جهت روشن شدن مطلب توجه کنید .

با یک دوربین ۳۵ میلی متری که دارای لنز ۵۰ میلی متری است در فاصله‌ای معادل ۲۰ پا با دیافراگم ۲/۸ مستقر فیلمبرداری از موضوع مورد نظر که وضوح کامل در روی آن قرار دارد هستیم ، مقدار میدان عمق پس از وضوح کامل تصویری چه قدر خواهد شد ؟

$$H = \frac{f^2}{f \times CC} \quad \text{با استفاده از رابطه}$$

و با قرار دادن مقادیر عددی در رابطه بالا و با در نظر گرفتن این مطلب که عدسی ۵۰ میلی متری معادل ۲ اینچ می‌گردد و توضیح مقادیر CC در صفحات قبلی ، فرمول به صورت زیر خلاصه می‌شود .

$$H = \frac{2^2}{2/8 \times 0/002} = \frac{4}{60056} = 714 \text{ یا اینچ} = 59/5 \text{ پا}$$

بنابراین پاسخ مسئله دایره‌ای خواهد بود به قطر ۵۹/۵ پا که مرکز آن در وضوح کامل قرار گرفته یا اینکه دو نیم فاصله $\frac{59/5}{2} = 29/7$ جلوتر از موضوع و پشت سر او یا شعاع دایره به اندازه ۲۹/۷ در اطراف استقرار موضوع دارای وضوح قابل قبول خواهند بود . با به کار گرفتن مقدار H که همان مسافت مورد قبول عمق میدان است در روابط تعیین شده (۱) و (۲) به جای DF و DN رابطه به این صورت ساده می‌شود .

$$DF = \frac{714 \times 240}{714 - (240 - 2)} = 360 \text{ اینچ} = 30 \text{ پا}$$

$$DN = \frac{714 \times 240}{714 + (240 - 2)} = 172/6 \text{ اینچ} = 14/3 \text{ پا}$$

و در کل

$$\text{پا } 14/7 = DN - DF = 30 - 14/3 = 14/7$$

بنابراین کل مقدار میدان عمق که تصویر در آن دارای وضوح کامل خواهد بود معادل $14/7$ پا می‌باشد. اما در عمل به علت کوچکی بیش از حد مقدار فاصله کانونی F عملاً می‌توان از آن صرف‌نظر کرده و فرمولهای داده شده را به صورت زیر ساده و خلاصه کرد.

$$\frac{H \times S}{H \pm S}$$

با به کار بردن مقادیر داده شده در مثال بالا نتیجه به دست آمده بدین صورت خواهد شد.

دورترین فاصله بعد از وضوح کامل تصویری:

$$DF = \frac{H \times S}{H + S} = \frac{59/5 \times 20}{59/5 + 20} \neq 15 \quad \text{پا}$$

نزدیکترین فاصله بعد از وضوح کامل تصویر:

$$DN = \frac{H \times S}{H - S} = \frac{59/5 \times 20}{59/5 - 20} = 30 \quad \text{پا}$$
$$\text{جمع} = DF - DN = 30 - 15 = 15 \quad \text{پا}$$

مقدار مسافت پشت و جلوی سوژه که می‌توانند در وضوح کامل قابل قبول قرار بگیرند.

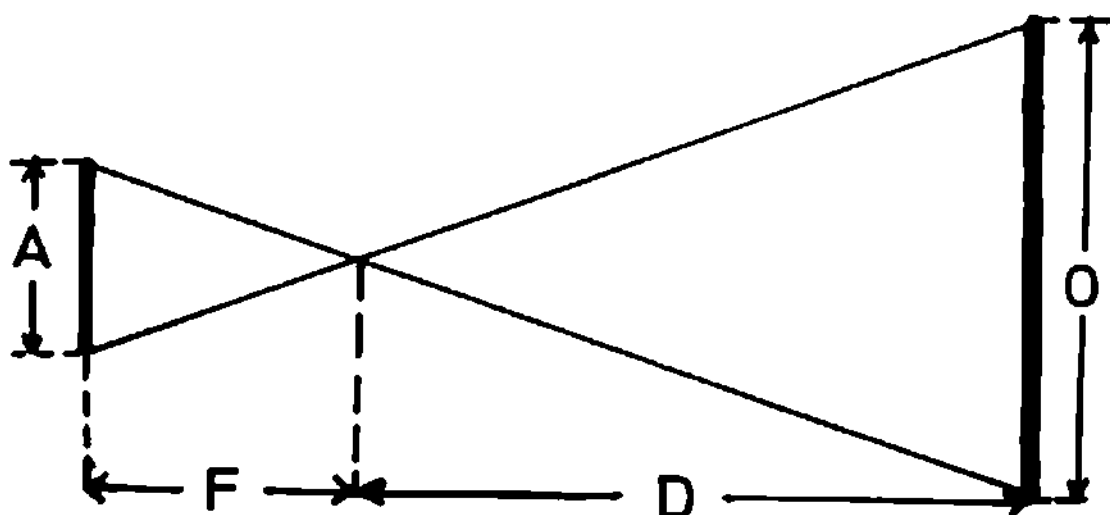
بنابراین 15 پا جلوتر از سوژه و همچنین 15 پا پشت سوژه را می‌توان نسبت به محل استقرار دوربین فیلمبرداری، شامل تصویربرداری واضح و مورد قبول دانست.

لنزها

(روابط میان اندازه سوژه، فاصله سوژه تا لنز دوربین، فاصله لنز تا تصویر - اندازه تصویر بوجود آمده.) در اینجا ما به شرح روشی ساده جهت محاسبات مختلف ابعاد خواهیم پرداخت، که با استفاده از آن، هر یک از حالات چهارگانه نام برده شده در بالا، در صورت مجهول بودن، به راحتی به دست خواهد آمد.

موضوعی که شرحش در بالا رفت دارای روابط خاص و نزدیکی به یکدیگر بوده و بدون ارتباط این حالات چهارگانه، امکان پیدایش تصویر دشوار و تقریباً امکان پذیر نخواهد بود.

برای سهولت کار، با توجه به شکل، این چهار حالت را به این صورت مشخص می نماییم.



O = فاصله موضوع یا سوژه مورد نظر از محل استقرار دوربین .

D = فاصله استقرار سوژه تا لنز و F برابر فاصله لنز تا ایجاد تصویر

بر روی فیلم و در ثبت آن بر روی سلولوئید فیلم را نیز با حرف A مشخص می‌نماییم .

در این صورت روابط این چهار موقعیت نسبت به یکدیگر را می‌توان در

فرمولی به شکل زیر خلاصه کرد :

$$\frac{O}{A} = \frac{O}{F}$$

بنابراین با استفاده از این رابطه می‌توان هر جزء مجهولی را به سادگی

محاسبه و به دست آورد . فرمولها به صورت عمومی برای هر قسمت بدین ترتیب خلاصه می‌گردد :

$$D = \frac{O \times F}{A}$$

برای یافتن فاصله استقرار موضوع تا لنز دوربین

$$\text{فاصله لنز تا تشکیل تصویر} \times \text{طول موضوع} = \frac{\text{فاصله موضوع از دوربین}}{\text{ابعاد یا طول تصویر تشکیل شده بر روی فیلم}}$$

و همچنین برای سایر روابط و حالات با استفاده از رابطه (۱) در صورتی که

فاصله سوژه مجهول باشد :

$$O = \frac{D \times A}{F}$$

$$\text{فاصله لنز تا تشکیل تصویر} = \frac{\text{تصویر ایجاد شده} \times \text{فاصله}}{\text{اندازه موضوع}}$$

به همین ترتیب در صورت نداشتن طول خط کانونی تا تشکیل تصویر .

$$F = \frac{D \times A}{O}$$

$$\text{طول لنز تا تصویر} \times \text{فاصله دوربین تا موضوع} = \frac{\text{فاصله کانونی}}{\text{اندازه موضوع}}$$

بر همین اساس جهت پیدا کردن تصویر ایجاد شده روی فیلم حساس :

$$A = \frac{F \times O}{D}$$

$$\text{طول موضوع} \times \text{فاصله کانونی} = \frac{\text{اندازه تصویر ایجاد شده}}{\text{فاصله دوربین تا موضوع}}$$

چگونگی کاربرد این روابط و نسبت بستگی آنها به یکدیگر ، در پی خواهد آمد و نشان داده خواهد شد که تا چه حد این روابط با یکدیگر بستگی تام دارند .

مثال : در چه مسافت یا فاصله‌ای باید دوربین با لنز ۵۰ میلی متر معادل ۲ اینچ استقرار یابد تا بتواند شیئی یا بازیگری را به اندازه ۶ فوت در مساحتی معادل ۴۴۶/۰ اینچ (۱/۸۵ طول و ۱ عرض آن فرض شده است) ، را پر کرده ، یا بپوشاند .

چهار مثال زیر به شما می آموزد که چگونه این روش و حالات آن می تواند به سادگی و سرعت ، قابلیت اجرایی پیدا کند ، برای یافتن فاصله از رابطه :

$$O = \frac{D \times A}{F}$$

$$\text{فاصله مورد بر حسب فوت } D = \frac{6 \times 2}{0/442} = 27$$

فاصله دوربین از سوژه مورد نظر باید ۲۷ پا انتخاب شود، که در صورت نیاز با تبدیلات متریک می‌توان آن را به مترو سانتی‌متر بدل نمود، اما چون تمام مسائل مورد استفاده و موجود در طول کتاب براساس استاندارد جهانی بر حسب فوت و اینچ تا به حال نقل شده، به ناچار با تبعیت از همین روش، این اجزاء اندازه‌گیری را به کار می‌بندیم.

حال چنانچه ما با همان موقعیت، یعنی با در دسترس داشتن یک لنز ۵۰ یا ۲ اینچ قادر به پوشش مساحتی معادل $1 \times 1/85$ بوده (منظور تصویر ایجاد شده در روی فیلم بر اساس روش اندازه‌گیری) و فاصله دوربین تا سوژه نیز ۲۷ پا انتخاب شده باشد، طول موضوع مورد نظر فیلم‌برداری چه مقدار خواهد بود؟

$$O = \frac{D \times A}{F} \quad \text{با استفاده از رابطه} \quad \text{تصویر ایجاد شده} \times \text{فاصله} = \text{طول موضوع} \quad \text{فاصله کانونی}$$

$$O = \frac{27 \times 0/446}{2} = 6 \quad \text{سوژه مورد نظر دارای ۶ فوت بلندی است.}$$

حال به‌بینیم، طبق همین مشخصات، تنها با مجهول بودن فاصله کانونی چه حالتی خواهیم داشت؟ تصور کنید؛ مشغول فیلم‌برداری از سوژه‌ای که دارای طولی معادل ۶ پا است می‌باشیم، بنابراین ما فاصله دوربین تا موضوع نیز معادل ۲۷ پا و مساحت پر شده در روی قاب فیلم نیز برابر $(1 \times 1/85)$ پا $0/446$ اینچ می‌باشد. فاصله کانونی چه مقدار باید باشد؟

$$F = \frac{D \times A}{O}$$

$$F = \frac{27 \times 0/446}{6} = 2 \quad \text{۵۰ میلی‌متر یا اینچ ۲} \quad \text{فاصله کانونی}$$

حال چنانچه هدف از چهار رابطه بالا داشتن فقط ابعاد یا مساحت تصویر ایجاد شده بر روی فیلم باشد، مثال به روش زیر صورت می‌گیرد:

با یک دوربین فیلمبرداری از صحنه‌ای یا سوژه‌ای که دارای طولی معادل ۶ فوت و از فاصله ۲۷ فوت با لنز ۲ اینچ یا ۵۰ میلی‌متر باشد مشغول فیلم گرفتن هستیم، مساحت تصویر تشکیل شده در روی قاب فیلم چه مقدار خواهد شد.

پاسخ: با استفاده از رابطه $A = \frac{F \times O}{D}$ مساحت تصویر ایجاد شده

$$A = \frac{2 \times 6}{27} = 0.444 \text{ یا اینچ } (1/85 \times 1)$$

همانطور که مشاهده می‌کنید، بدون ارتباط این چهار حالت تشکیل تصویر میسر نخواهد بود و این روش در تمام مراحل فیلمبرداری می‌تواند توسط فیلمبرداران مجرب و ورزیده اعمال گردد.

توجه کنید که این فرمولها در مورد لنزهای آنامورفیک (*Ana morphic*) صادق نمی‌باشد، به این سبب در فرمول به جای A می‌باید از A_2 استفاده کرد چون در مورد گرفتن کلوزآپ‌های خیلی بزرگ به علت عدم محاسبه فاصله از لنز تا فیلم دچار مشکلاتی خواهیم شد، بنابراین در مورد محاسبات با لنزهای آنامورفیک باید دیافراگم دوربین را به مقدار ۲ برابر حالت معمولی باز کرده و در محاسبات نیز مقدار A به ۲ برابر افزایش یابد.

خطرات ناشی از عدم توجه

تا اینجا روشها و تکنیک‌های قابل قبول در دوربین فیلمبرداری مورد بحث قرار گرفت ، و حالا زمانی است که شما مروری بر کار خود بکنید ، و احتمالا گوشزد هایی در جهت مواحد با اشتباه در ارتباط با عملکردهای تکنیکی دوربین به شما بشود .

۴- به طور ابتدایی می‌توان اینگونه عملیات دوربینی را که مواحه با عدم توجه و احتمالا پیش آمدن اشتباه ، به سه گروه تقسیم کرد :

- ۱- تنظیم لنز و فوکوس (وضوح و شفافیت تصویر) .
- ۲- تنظیم اسپوژر (یا ویزور - محل دقیق دید تصاویر) .
- ۳- برگرداندن فیلم ، برای استفاده از صحنه‌های دوبل ، یا رویهم قرار گرفتن و از این قبیل مر

این روش‌ها را شاید بتوان از رایج‌ترین و آسانترین کارهایی دانست که آن را همیشه می‌توان به طور صحیح انجام داد. اما در زمان کار ممکن است مسائلی پیش بیاید که توجه شما را موقتا به خود جلب و احتمالا کنترل این مسائل را از دست شما خارج بکند، یکی از این گونه مشکلات ساده را می‌توان هنگام کار با دوربین‌های دارای ویزور (محل دید) جدا از لنز جستجو کرد. زمانی که شما از داخل ویزور به منظره مورد نظر نگاه می‌کنید، همواره یک زاویه انحراف مابین دید شما و محل ثبت تصویر بر روی سلولوئید حساس فیلم وجود خواهد داشت، زمانی شما متوجه این اشکال خواهید شد که فیلم شما پس از شستشو در لابراتوار برای نمایش در اختیارتان قرار گرفته است. در این جا ناگهان متوجه می‌شوید که مقداری از مناظر و یا احتمالا کادر شما بدون اینکه بخواهید حذف و از طرفی فضای دیگری که اصلا مورد لزوم شما نبوده به آن افزوده شده است.

بنابراین وقتی که شما تصمیم نهایی را می‌گیرید و به سر جلسه فیلمبرداری می‌روید. تصمیمات زیادی است که احتمالا شما را به خود مشغول خواهد کرد. زمانی که ذهن شما در حال پرداختن به مجموعه‌ای از ایده‌های متفاوت است، احتمال بوجود آمدن اشتباه ناشی از ابتدائی‌ترین مسائل زیاد است، خواهید پرسید چگونه)

اشتباهاتی که برای خود من در زمان فیلمبرداری از زردخوره‌های خیابانی پیش آمد، خود گویاترین و بارزترین نوع اینگونه مسائل است. آن روز، یکروز نیمه ابری بود و آسمان زیر پوششی از ابرهای مختلف به اندازه ۵۰ درصد قرار داشت، به گونه‌ای که آفتاب در آسمان به طور مستمر در حال آشکار و نهان شدن بود و بنابراین اصل کلی، نور دائما کم و زیاد می‌شد، آغاز حرکت مردم بود و من تصمیم داشتم که فیلمبرداری را فقط در مواقعی که ابرها باز می‌شوند انجام دهم، به این منظور دیافراگم دوربین را بر $f/8$ تنظیم کرده بودم، همه چیز تقریبا درست به نظر می‌رسید، من در حدود ۱۰ تا ۱۲ شات از جهات مختلف

فیلمبرداری کرده بودم و در نتیجه به طور طبیعی هر زمان که مقدار نور به اندازه قبلی می‌رسید، فیلمبرداری را دنبال می‌کردم. در همین لحظه با ورود کامیونهای سرباز به محل احساس کردم که نباید این صحنه را از دست داد و این مناظر خواهند توانست هیجان مورد لزوم فیلم را افزایش دهند. بنابراین همانطور در پناهگاه شروع به تنظیم عوامل اولیه دوربین کردم، و درست در زمانی که می‌خواستم از این صحنه فیلمبرداری کنم آفتاب در پشت ابر پنهان شد، به بالا که نگاه کردم دریافتم که از شانشید این تکه بزرگترین قطعه ابری است که روی خورشید و نور آفتاب را پوشانده است. دچار تردید شده بودم. نمی‌خواستم صحنه را از دست بدهم، بنابراین تصمیم گرفتم با افزایش دیافراگم فیلمبرداری را ادامه دهم و بعداً راجع به تن و رنگ فکر کنم، دوربین را نسبت به نور محیط تا دیافراگم $f/4$ تغییر دادم و شروع به فیلمبرداری از حوادث کردم مناظر مختلفی از حمله سربازان، فرار مردم، و حرکت آمبولانس‌ها را گرفته بودم. که ناگهان در میان این مشغولیت آفتاب از پشت ابر نمایان شد، به قدری ذهنم مشغول وقایع و حوادث و حفاظت از جان خودم بود که فراموش کردم، تنظیمات اصلی را مجدداً انجام دهم و بنابراین، برای اینکه در این فرصت کم صحنه را از دست ندهم، کماکان به فیلمبرداری ادامه دادم، در ذهنم می‌پروراندم که روز بسیار خوبی بود و چگونه می‌توانم بعداً این صحنه‌های پرهیجان طبیعی را به قسمت‌های دیگر فیلم پیوند دهم و چگونه شرایط رنگ را از جهت تغییرات نوری گام‌بندی کنم که تماشاچی به راحتی متوجه تغییر شرایط نوری نگردد، ناگهان به یادم آمد که حالا آفتاب درخشان است و من هم چنان با همان دیافراگم ۴ مشغول فیلمبرداری هستم و این کار باعث شد که نور بیشتری به فیلم تابیده و سرانجام آن را سفیدتر کند. به گونه‌ای که قابلیت استفاده را از دست بدهد. با عجله و ناراحتی توام با تاسف دیافراگم را تغییر دادم و با شتاب مشغول فیلمبرداری شدم تا شاید بتوان جبران مناظر قبلی از دست رفته را کرد، که مجدداً آفتاب به پشت ابر رفت و سربازان همراه خودروها در ادامه

کارشان از من و محلی که در آن پناه گرفته بودم دور شدند . چیزی را که برایتان شرح دادم ، داستان یا قصه نیست ، بلکه حقیقتی بود که برای من اتفاق افتاد ، نه تنها امکان بروز چنین مسائلی برای هر فیلمبرداری وجود دارد ، بلکه می‌توان آن را به گونه‌ای از اتفاقات دائم فیلمبرداری دانست البته این مسئله بستگی تام به کم یا زیادی حوادث دارد ، همچنین به مقدار آشنایی فیلمبردار با دوربینی که با آن کار می‌کند ، و افکارتان که در زمان فیلمبرداری تا چه حد مشغول خواهد بود .

در چنین مواقعی شما حتماً یک ، یا چند شات را بی‌تردید از دست خواهید داد که در کل فیلم ، به دشواری قابلیت پیوند با قسمت‌های قبلی فیلم را از جهت درستی مونتاژ ، خواهد داشت ، دقیقاً در اینگونه موارد انسان دچار ناراحتی می‌شود . اما در هر صورت فیلمبردار نباید کار را به عهده بخت و اقبال بگذارد ، و نباید مثل من انتظار داشته باشد که در زمان بازگشت با مقداری صحنه خراب شده مواجه نباشد ، هدف اینست که شما هر زمان اقدام به فیلمبرداری می‌کنید کارتان درست از کار درآید ، وگرنه هرگز نباید دست به این کار بزنید .

چک لیست

هر فیلمبرداری باید کارتی به شکل ذیل شامل تمام عملکردهای دوربینی اعم از آخرین تحویل و تحولات تکنیکی دوربین را قبل از شروع به فیلمبرداری در اختیار داشته باشد. و حتی در قسمت ملاحظات نوع شات‌هایی را که احتمالاً در این زمان مبادرت به گرفتن آن خواهد کرد ثبت نماید. بنابر نیاز می‌توان آن را به اندازه‌ای کوچک کرد که در کنار دوربین جا گیرد، از زمرهٔ مسائلی که هر فیلمبردار با آن سروکار خواهد داشت می‌توان تنظیماتی از قبیل، منظره‌یاب، وضوح کامل تصویر، سرعت، کادراژ فیلم، مقدار نور و دیافراگم، نور مصنوعی، فیلتر و غیره. را نام برد. که تمام این مسائل در رابطه با مسائل تکنیکی دوربین باید به درستی چک و ارزیابی شوند و با دقت در کارت ثبت بشوند. بویژه اینکار زمانی اهمیت پیدا می‌کند که شما بخواهید خود به تنهایی

کار فیلمبرداری را نیز انجام دهید، با این عمل و صرف کمی وقت شما از اشتباهاتی که امکان دارد بوجود آید به دور خواهید بود.

با به کار بردن این کارت می‌توان هم در وقت و هم در کاربرد مواد اولیه که بستگی مستقیم با عامل مالی دارد صرفه‌جویی نمود، و در پایان با اطمینان از صحت کار مبادرت به انجام آن نمود.

امکان دارد وسوسه بشوید و فکر کنید که چک کردن مداوم اینکار، زیاده‌از حد واسوس‌آلود نیست؟

به این خاطر که شما خیلی به ندرت به اینگونه کنترلها دست می‌زنید، به همین دلیل باید این مشخصات را در چک لیست ثبت کنید. به شکل این گونه کارتها به صورت نمونه در صفحه بعد توجه کنید.

هر اندازه شما از کنترلهای بیشتری استفاده کنید، احتمال برگرداندن آن به حالت قبلی و رفع اشتباه و فراموشی بیشتر خواهد شد. برای مثال: چند برداشت متفاوت با سرعتهای مختلف انجام خواهید داد؟... آیا قبلا در این مورد برنامه‌ریزی کرده‌اید؟... احتمالا اجبار به تهیه فید یا (تاریکی کامل) در انتهای صحنه خود خواهید داشت؟... و برای حصول به نتیجه می‌باید در زمان کار درجه دیافراگم را به حداکثر شماره رسانده تا دریچه نوری بسته شود.

آیا در صحنه‌های بعدی، احتمال اینکه فراموش کنید مجددا دریچه دیافراگم را به حالت نوری قبلی برگردانید نیست؟

چنانچه شما (مجبور برداشت فیلم با سرعت بیشتر، جهت ایجاد یک حرکت کند (اسلوموشن) هستید، اجبارا به واسطه توقف سریع هر کادر جلوی قاب دوربین، مجبور به اضافه کردن دریچه دیافراگم برای عبور نور بیشتر هستید.

تصور کنید در حالت عادی با سرعت ۲۴ یا احتمالا ۱۸ کادر بر ثانیه فیلمبرداری می‌کنید و دیافراگم را روی $f/8$ متمرکز کرده‌اید، چنانچه سرعت به

CARD LIST

camera

ملاحظات	Ll	bw.F	c.F	F	d.L	n.L	D	L	f	S	V	F	شده
	×		×	85	×		×	×	×	×	×	×	1
	•		•	•	•		•	•	•	•	•	•	2
	•		•	•	•		•	•	•	•	•	•	3
	•		•	•	•		•	•	•	•	•	•	4
	•												

(تکارت چک لیست ، شامل تمام عملکردهای دوربینی)

۴۸ کادر افزایش یابد هم کنترل سرعت را زیاد کرده‌اید و هم درجه دیافراگم را دست زده‌اید که لاجرم می‌باید آن را بر $f/4$ تنظیم کنید ، حال بعد از فیلمبرداری از صحنه مورد لزوم ، در صحنه بعدی فراموش می‌کنید مقادیر را به حد استاندارد قبلی برسانید ، به همین دلایل و مسائل دیگر اخباراً شما مجبور به استفاده بیشتر از این نوع کارت لیست‌ها هستید . بنابراین کارت لیست‌ها باید شامل تمام عملکردهای دوربینی باشد ، حتی غیرعادی‌ترین و نادرترین آنها را نیز در چک لیست ثبت کنید و این عملیات و ثبت علائم تکنیکی را به دقت در کارت لیست ، قبل از شروع به فیلمبرداری هر صحنه انجام دهید .

جریان رهبری و انباشتن وسایل درون یک اتومبیل و وسایل لازم برای اجرای یک روز فیلمبرداری ، خود به اندازه کافی یک جریان پیچیده است و در این حالات می‌تواند باعث برداشتن لوازمی که مورد نیاز ما نیست بشود و یا اینکه لوازم مورد نیاز اصلی را که به طور تصادفی به آن می‌خورید ، فراموش کنید بردارید .

این مسئله حتی در زمان فیلمبرداری در نور طبیعی نیز امکان پذیر است . شما در نور طبیعی یک سری وسایل خاص مورد لزوم را باید همیشه همراه داشته باشید . فراموش نکنید چنانچه هدف شما فیلمبرداری در سر صحنه‌ای است که بانور مصنوعی باید انجام بگیرد ، تعداد این نوع وسایل و ابزار ، خواهی نخواهی افزایش خواهد یافت و چنانچه قبلاً این وسایل را از روی کارت لیستی که به همین منظور تهیه کرده‌اید . چک نکرده باشید ، احتمال ریسک آن به اندازه کافی زیاد خواهد بود .

کارت لیست می‌تواند حتی در زمان رهبری عملیات و افراد کمکی مثل کمک‌ها (آسیستانها) شما را یاری دهد و با تصمیم‌گیری قبلی از سردرگمی بعدی رهایی یابید و در مورد راهنمایی هریک از افراد در گوشزد وظیفه آنها ، شما را یاری دهد . تا در کل با قابلیت کامل کار خود را صحیح انجام دهید .

بعد از آن که به محل فیلمبرداری رسیدید و وسایل و ابزار را پیاده

کردید ، نوبت آنست که یک جریان پیچیده توام با نظم و ترتیب را برقرار سازید . سپس به دقت وسایل را از روی کارت چک لیست مطابقت دهید تا چیزی از قلم نیافتاده باشد . البته این بدان معنا نیست که کار با خشونت کامل انجام بگیرد و باعث رنجش اطرافیان شود و افراد اکیپ شما گاه گاهی به شوخی و مزاح نپردازند ، بلکه می‌تواند به این مفهوم باشد که هدف اولیه شما در صدر اولویت‌ها باید قرار داشته باشد ، چنانچه شما مصمم به بازگشت با بهترین نتیجه فیلمبرداری ممکنه نیستید ، همان بهتر که از ابتدا اصلا به خود زحمت بیرون رفتن را ندهید . در صورت تمایل و رفتن ، مسائل بالا را به دقت و مو به مو به مرحله اجرا درآورید تا شاهد موفقیت حتمی در کارتان باشید .

فیلمنامه

تا اینجا شما تقریباً چگونگی کار یک دوربین را فرا گرفتید و متوجه شدید که چگونه می‌توان از اهرم‌ها و کلیدهای خاص دوربین و لنزها و ادوات تکنیکی بوجود آورنده دوربین، جهت تفهیم و القای منظور خاصی به تماشاچی استفاده کنید. حالا تقریباً زمان است که شما باید خود را جهت شروع عملیات آماده کنید.

در اولین حرکت، دو راه برای ورود به داستان موجود است.

۱- ورود به وسیله صحنه کمکی به داستان.

۲- یا به وسیله مقداری صحنه‌های تشریحی، قبل از اینکه وارد داستان

اصلی شوید.

قبل از اینکه وارد مبحث فوق‌الذکر شویم، باید مفاهیم سکانس و

پلان در فیلمنامه درک شوند .

به طور کلی در هر فیلمنامه همواره حرکات اجرایی ، یا آنچه را که مربوط به حرکات بصری می گردد ، در سمت راست کاغذ ، و آنچه را که مربوط به حس سمعی یا شنوایی ، شامل گفتگو و صداهای متن در سمت چپ کاغذ آورد .

در هر فیلمنامه ، بنا بر ضرورت ، امکان دارد یک سناریو یا فیلمنامه از یک یا چندین سکانس و هر سکانس نیز از پلان های مختلفی تشکیل شده باشد ، که هر کدام قبلا می باید توسط شما به دقت فهمیده و درک شده باشند .

سکانس و پلان

هر سکانس معمولاً از تعدادی پلان تشکیل می گردد . گاهی پیش می آید که حتی یک پلان خود می تواند یک سکانس کامل را بسازد ، در این مورد محدودیتی وجود نخواهد داشت و بستگی تام به نحوه اجرای عملیات مشخص شده در فیلمنامه خواهد داشت . بنا به تعبیری ، هر سکانس را می توان فصلی از یک کتاب دانست و پلان را صفحه یا قسمتی از سکانس که در تداوم آن دارای معنا و مفهوم خواهند گردید .

تقریباً می توان حالت های منفرد داستان را در داخل سکانس پلان نامید ، که بر اساس نوع و خواسته و نیاز می تواند حالت های خاصی چون ، کلوزآپ (نمای درشت) مدیوم یا غیره را داشته باشد ، که بستگی به طرح و فکر و عمل فیلمساز در زمان رهبری عملیات خواهد داشت .

لزوما در پایان این بخش در مورد شناخت هر صحنه و پلان صحبت خواهد شد .

هر سکانس بنا بر اساس بلندی و کوتاهی ، می تواند از تعداد زیادی پلان تشکیل یافته باشد .

سکانس

عملیات ممتد و در پی هم را در زمان ، به گونه‌ای که تسلسل داستان بین ورود و موقعیت مکانی نیز حفظ گردد در کل یک سکانس می‌نامند .
بدین مفهوم که کل عملیات داخل یک محدوده مکانی و اتفاقات جاری آن ، تا زمانی که نیاز به موقعیت مکانی دیگر را ایجاب نکند ، سکانس این مکان می‌نامند .

بنابراین ، هر سکانس می‌تواند مشتمل بر تعداد پلان یا شات باشد .
برای مفهوم بیشتر توجه شما را به قسمتی از طرح فیلمنامه تنظیمی جلب می‌کنم .

شخصا قبل از هر گونه شرح و تفسیری موقعیت‌های خاص آن پلان می‌باید شماره و در بالای ورودی آن درج گردد .
"سکانس ابتدا"

پلان ۱ -

(نیم روز - میدانگاهی - اهالی)
اهالی در میدان ده گردهم آمده‌اند .

پلان ۲ -

(نیم روز - میدان - سک)

یک سک با پوزه گاه‌گلی در پناه دیوار توسری خورده پناه گرفته و پوزماش را روی دستانش قرار داده و با بی حالی کار اهالی را نظاره می‌کند . سرش را بلند می‌کند ، لختی بمافق

دوردست نگاه می‌کند ، و سپس از شدت گرما لاله زنان ، با بی‌حالی پوزه‌اش را روی دستانش می‌گذارد و چشمانش بهم گره می‌خورد .

پلان ۳ -

(نیم روز - میدان - اهالی)

یکی از اهالی بیلش را به دیوار یله می‌کند و آستین بالا می‌زند .

پلان ۴ -

(نیم روز - میدان - اهالی)

مشهدی یداله ، بیخ دیوار چمپاتمه زده و لبانش به نشانه ذکر می‌جنبند ، و تندتند دانه‌های تسبیح را بالا و پائین می‌اندازد و هم‌چنان از زیر چشم اهالی را زیر نظر دارد .

پلان ۵ -

(نیم روز - میدان - میرزا آقا)

میرزا آقا ، بیلش را در زمین فرو کرده و چانه‌اش را روی آن حایل کرده و به کدخدا نگاه می‌کند .

پلان ۶ -

(نیم روز - میدان - کدخدا)

کدخدا رحیم روی پیش‌تختی کنار دیوار زیر سایبان نشسته و یک پایش را زیرش فرو برده و متفکرانه در حالی که تسبیح می‌اندازد ، دستی به ریش جوگندمی حنا بست‌اش می‌کشد ،

وردی می خواند و به دور و اطراف فوت می کند .

پلان ۷ -

(نیم روز - میدان - ماشاء الله)

ماشاء الله آن طرف تر روی زمین سرپا نشسته و به کدخدا دقیق شده است .

پلان ۸ -

(نیم روز - میدان - کدخدا)

کدخدا هم چنان که از فوت کردن فارغ شده است ، برای اینکه حرفی زده باشد .

کدخدا - بابا ماشاء الله خان ، حالا کفری

به کمبزه نشده که یه نقاری

پیش آمده ، باهات پدرکشتگی

نداشت که پدرآمرزیده ، خوب

از دستش دررفته ، کاریشم نمیشه

کرد میشه ؟

پلان ۹ -

(نیم روز - میدان - ماشاء الله)

ماشاء الله ، با چشمان دریده به دور و برش نگاه می کند .

پلان ۱۰ -

(نیم روز - میدان - جماعت)

جماعت هم چنان کیپ هم در انتظارند .

پلان ۱۱ -

(نیم روز - میدان - ماشاء اللہ)

در حالی که از شدت غضب سرخ شده و کف کرده ... از زور ناچاری .
ماشاء اللہ - میگی طوری نشده ، اینہمہ
بدبختی ... حالا ہمیشہ
جہنم ، اما حیوونو چیکارش
کنم ، خرہرو میگم ... حواست
پیش منہ یا نہ ؟

پلان ۱۲ -

(نیم روز - میدان - کدخدا)

کدخدا متفکرانہ سری تکان می دهد و دست بہ محاسنش می کشد .
کدخدا - خوب واسہ اونم یہ فکری می -
کنیم ، نمی داریم کہ تو این موقع
سال بی یار و یاور بمونی کہ ...
بی خودی داری بیخس میدی
بابا طوری نشده کہ
مشتی جونت سلامت ، وگنہ چیزی
کہ تو این دنیا فراوونہ خرہ ، ...
بد میگم

پلان ۱۳ -

(نیم روز - میدان - اہالی)

اہالی بہ جنب و جوش می افتند .
جماعت یا ہم - نہ واللہ نہواللہ .

با توجه به قسمتی از متن ، این حوادث ادامه پیدا کرده ، و تا زمانی که صحنه تاریک شود ، و لزوم رفتن به مکانی دیگر را ایجاب نماید ، یک سکانس کامل خواهد بود . هر قسمت از عملیات داخلی هر سکانس با ذکر جزئیات با شماره در درون آن مشخص شده است ، که به نام شات یا یک پلان نامیده می شوند .

محتویات درونی هر پلان ، برای ارائه درک مقصود ، باید به دقت توسط کارگردان طراحی و صحنه ها به گونه ای که در زمان نمایش سبب اختلال و پریشانی در تماشاگر نگردد به دنبال هم ردیف شده و خطی فکری و مستمر را در ادامه بافت و ساخت داستان بوجود آورند .

متن فیلمنامه

اگر مجلس مذاکره‌ای برای فیلمنامه بر پا کردید ، باید متنی وجود داشته باشد تا جلسه شما دارای مفهوم شود . و حتما باید این متن حاوی اطلاعات دقیقی برای کلیه عوامل دست اندر کار تهیه فیلم باشد . ولی این متن حتما نباید داستان خاصی را روایت کند ، نیازی نیست که حتما یک توطئه داستانی دقیقا تشریح شده و حتی لزومی ندارد نشان دهنده این مطلب باشد که در مراحل ادیت و مونتاژ به چه صورتی درخواهد آمد . متن فیلمنامه را در واقع می‌توان یک پیش نویس برای شروع کار فیلمبرداری دانست ، ترتیب فیلم برداری در عمل امکان دارد با خط سکانسی و تقسیم بندی داستان مطابقت پیدا نکند . مثلا در مورد فیلمبرداری از حوادثی که در کل داستان و طی سکانسهای مختلف در یک محل به وقوع می‌پیوندد ، با ترتیب و روش خاصی همه آن صحنه‌ها را

یگجا و بدون در نظر گرفتن ترتیب فیلمبرداری کرده و بعداً در هنگام مونتاز هر بخش را به قسمت مربوطه خود پیوند داد. چه بسا این کار را پر منفعت‌تر از آن خواهید یافت که فیلمتان را از روی ردیف فیلمنامه تهیه کنید. برای مثال: این کار به طور طبیعی معقولانه به نظر می‌رسد که قبلاً مبادرت به تهیه صحنه کامل در دورنما (لانگ‌شات) از تمامی صحنه شود، به این گونه صحنه‌ها (ماسترسین اصلی) انلاو می‌شود.

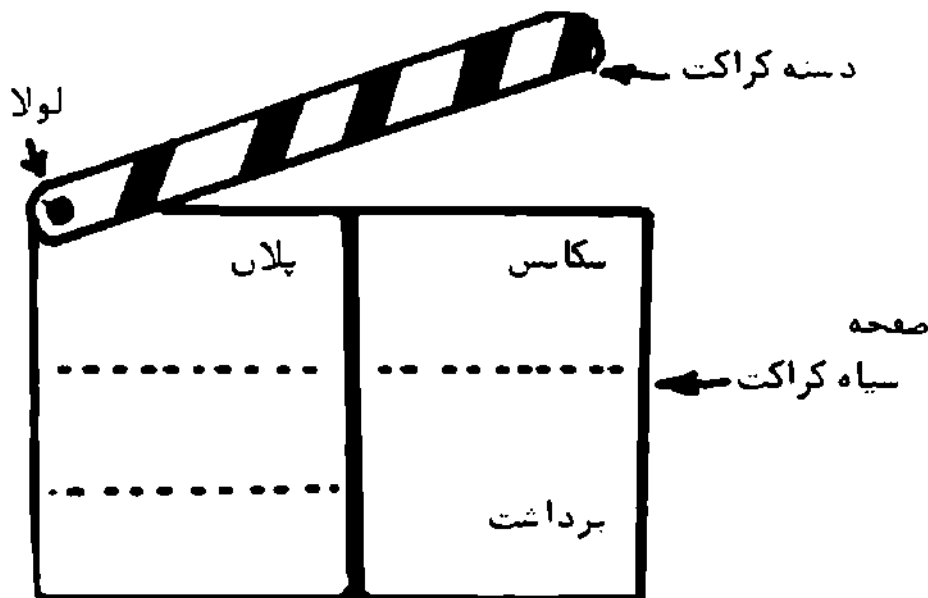
سیس از زوایای مختلف دیگر یک سری کلوزآپ‌های دو طرف مورد لزوم را در برداشت و تکرار صحنه مورد لزوم تهیه و آنگاه مبادرت به تهیه مدیوم شات‌ها بر اساس فیلمنامه کرده و بعد تصمیم بگیرید که چگونه آنها را درهم ادغام کنید. در اینگونه موارد بی‌تردید باید تعدادی صحنه‌های کمکی برای کات اوی‌ها گرفته شود، چنانچه در برنامه‌ای که مونتازش پیچیده و مفصل برنامه فیلمبرداری خارج از ترتیب مونتاز باشد و این مسئله به آن اندازه بزرگ شود که شما و اکیپ فیلمبرداریتان دریابید که به سختی قادر به حفظ رابطه معقولانه و استمرار لازم میان صحنه‌های مختلف هستید، تنها راه حلی که در اینگونه موارد خاص پیشنهاد می‌شود اینست که هر تاتی را که تهیه می‌کنید، ۲ شماره روی آن قرار دهید، یکی برای نشان دادن ترتیب فیلمبرداری و دیگری جهت ترتیب صحنه‌ها طبق فیلمنامه در مونتاز.

برای اینکار در فیلمبرداری حرفه‌ای از وسیله‌ای به نام کراکت استفاده می‌کنند این وسیله ساده به گونه‌ایست که می‌توان در یک قسمت آن شماره سکانس را درج و در قسمت دیگر شماره پلان مورد نظر در فیلمنامه را روی آن ثبت کرد در آغاز هر شات، با قرار دادن این وسیله جلوی دوربین، بسته به نوع مورد نیاز، مقداری فیلم از روی آن برای مرحله ادیت و مونتاز گرفته می‌شود. که همان شماره‌های قرارداده شده در هر شات خواهد بود.

به علت اهمیت و کاربرد این وسیله ساده ابتدایی قبل از ورود به مبحث بعدی نحوه استفاده و ساخت آن تشریح می‌گردد.

کراکت

این وسیله ساده و ابتدایی معمولاً در آغاز فیلمبرداری در هر صحنه، جهت مشخص کردن نوع و قسمت و پلان و سکانس مربوطه در سناریو و مونتاژ برای سری کردن و تداوم عملیات صحنه‌های مختلف فیلم به کار می‌رود. برای تجسم بیشتر، تخته سیاه کلاس درس را به خاطر بیاورید. تنها فرق میان این وسیله و تخته سیاه، کوچک و قابل حمل و نقل بودن آنست. در بالای آن دسنه‌ای چوبی قرار دارد که به تخته اصلی لولا شده و در موقع استفاده با کوبیدن آن به سر تخته اصلی صدایی تولید می‌گردد که در زمان سنکرون و همزمانی، گردش نوار و فیلم را تصحیح و همزمان خواهد کرد. صفحه کراکت خود به دو قسمت اصلی تقسیم می‌شود. قسمت راست آن معمولاً کلمه سکانس و در قسمت چپ کلمه پلان درج گردیده است.



در هنگام کار و بهره برداری با کج، یا هر وسیله اثر گذارنده، قسمتهای خالی را شماره گذاری می کنند و این کار براساس ردیف شماره های فیلمنامه صورت می گیرد.

بعد از اولین استفاده می توان آثار کج را با نمد یا هر وسیله دیگر پاک کرده و آن را آماده استفاده برای صحنه بعدی نمود. برای درک مفهوم بیشتر، در زمان شروع هر صحنه کراکت را جلوی دوربین گرفته و با ثبت شماره سکانس و پلان مورد نظر، در حالی که دستگاه ضبط صدا برداری آماده و در حال کار است. دسته کراکت را روی تخته اصلی می کوبند که صدای تولید شده مستقیماً توسط ضبط ثبت و فیلم برداری از صحنه مورد نظر آغاز می گردد.

این وسیله بسیار ساده بوده و با مشخصات و توجه به شکل، هر کس قادر به ساخت آن خواهد بود. این کار خود به گونه ای از ایجاد هزینه های بی مورد جلوگیری به عمل خواهد آورد.

ساخت کراکت

برای ساخت این وسیله ساده، قبلاً با انتخاب یک قطعه تخته صاف به ابعاد ۳۰×۴۰ یا هر اندازه مورد نظر دیگری که تابعی از ۳×۴ باشد، با بتوبه مخصوص چوب کاملاً خلل و فرج آن را پر و بعد از خشک شدن با سمباده نرم آن را صاف کنید تا یکدست به نظر بیاید. بعد از طی این مرحله تخته را با رنگ مشکی یا سیاه مات رنگ آمیزی کنید، چنانچه از رنگهای پیستولت کپسولی استفاده می کنید، با چرخاندن دایره های دست از فاصله ۲۵ سانتی متری سعی کنید که رنگ به طور یکنواخت روی تخته پاشیده شود. بعد از خشک شدن، حاشیه کناره تخته را به صورت کادر انتخاب کرده و برای متمایز کردن، آن را



دسته کراکت

راه راه کنید . سپس این تخته
را طبق شکل بخش کراکت از
میان با رنگ سفید به دو قسمت

تقسیم کنید . با رنگ سفید در ستون سمت راست کلمه سکانس و ستون سمت
چپ کلمه پلان را حک نمایید که از وضوح کاملی برخوردار باشد . صفحه اصلی
شما تا اینجا آماده شده است . برای قسمت تولید صدا جهت هماهنگی ،
با انتخاب قطعه‌ای چوب صاف به عرض ۴ سانتی متر طبق شکل بالا انتهای آن
را فاق و زبانه قابل تحرک را سپس به صفحه اصلی کراکت لولا نمایید . بهتر است
قبلاً دسته کراکت را به طریقی با رنگ سفید مخالف راه راه کنید که دارای اثر
کامل ثبت بر روی سلولویید فیلم باشد .

چگونگی استفاده از کراکت

در شروع هر قسمت فیلمهای حرفه‌ای صحنه مورد نظر باید از کراکت استفاده
شود . بدین ترتیب که فرض نمایید سکانس شماره ۴ پلان شماره ۲۸ مورد نظر
است و صحنه محل فیلمبرداری کوچه خواهد بود .

روش عمل بدین گونه است که با ثبت شماره ۴ در ستون سکانس و ثبت
شماره پلان ۲۸ در ستون پلان با هر وسیله اثر گذارنده مثل گچ ، شخص سومی
آن را در دست راست گرفته و به گونه‌ای قرار می‌گیرد که دوربین مسلط به صفحه
کراکت باشد ، سپس با دست چپ بازوی کراکت را بالا برده و بر روی مستطیل
اصلی کوبیده می‌شود و شماره سکانس و پلان نیز توسط همان شخص با صدای
بلند اعلام می‌گردد . بهتر است جمله برداشت نیز به آن اضافه گردد تا شاخص
تعداد برداشت از صحنه مورد لزوم باشد ، سپس کراکت را کنار کشیده و

فیلمبرداری از صحنه مورد لزوم ادامه می‌یابد و اینکار باعث سهولت و راحتی مونتاز و تداوم صحنه‌های گرفته شده می‌گردد ،

باید توجه داشت که اصولاً در مراحل فیلمسازی حرفه‌ای تمام قسمتهای سناریو در پی هم از آغاز تا انتها بر اساس فیلمنامه فیلمبرداری نمی‌شوند، این کار برای سرعت عمل و صرفه‌جویی در مخارج و زمان و مکان و هزینه‌های تمام شده صورت می‌گیرد . به این ترتیب تمام قسمتهای مربوط به یک محل از ابتدا تا انتها به یکباره با مشخص کردن شماره سکانس و پلان فیلمبرداری می‌گردد ، فرض کنید در فیلمنامه شما ، در سکانس اول ابتدا در درون یک کوچه مشغول فیلمبرداری هستید ، بعد از خاتمه ناچاراً در تداوم صحنه می‌باید به خیابان رفته و از آنجا به دنبال خط سیر داستان در یک منزل حوادث را ادامه داده ، سرانجام به همان کوچه اولی در سکانس چهارم بازگردید . در این مرحله تمام قسمتهای مربوط به سکانس اول و چهارم که در کوچه اتفاق می‌افتد. با توجه به زمان و نور موجود ، یکجا فیلمبرداری می‌گردد . سرانجام در هنگام مونتاز ، هر قسمت به بخش اصلی خود در فیلم رفته و پیوند می‌گردند .

کراکت در صنعت فیلمسازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و استفاده از این عامل ساده ، یک اصل حیاتی در ساخت و بافت فیلمهای حرفه‌ای و دنباله‌دار به شمار می‌رود .

گروه فیلمبرداری خود را از اطلاعات بی بهره نگذارید

گروه فیلمبرداری خود را همیشه در جریان کاری که باید انجام دهند ، قرار دهید . هیچ کاری بدتر از اطاعت دستوراتی نیست که اطاعت کننده از چند و چون آن بی خبر باشد . چنانچه گروه فیلمبرداری شما از قبل بداند که این صحنه را با چه متد و روشی باید بگیرد ، و یا فلان شات چگونه و با چه زاویه‌ای باید ساخته شود ، بهتر و دقیق‌تر این کار را انجام داده و خود را در تولید این محصول با شما سهم دانسته و از خلاقیت خود در جهت پیشبرد بهتر کار ، استفاده خواهند کرد و احتمالا راه‌هایی را نیز جهت ترکیب بهتر صحنه‌های مختلف فیلم در یک چهارچوب نمایشی زیبا ارائه خواهند داد که شما در مورد آن به سادگی می‌توانید اظهار نظر کنید .

این راه اداره گروه فیلمبرداری و روش گرفتن نتیجه مطلوب از کار است.

بنابراین به آنها فرصت بدهید و آنها نیز در مقابل ، احساس مسئولیت خواهند کرد و کار را با دقت و جدیت بیشتر دنبال خواهند نمود. البته قبل عنوان این مطلب ، شاید آنها خود از طریق خواندن این کتاب این مطالب را آموخته باشند و خود را بنا بر ضرورت با تلاش بیشتر برای شما مفیدتر سازند .

اجازه ندهید شما را بهر طرف بچرخانند

۴ زمانی که گروه فیلمبرداری شما اعتماد به نفس خود را به دست آورد، به دادن پیشنهادات سازنده خواهد پرداخت، اما پیشنهاد می‌کنیم که زیاد به این فکر نباشید که چرا تا به حال خود به این فکر نیفتاده‌اید؟ چون در شما تولید نوعی شک و تردید و دودلی برای تعویض صحنه خواهد کرد. در این‌گونه موارد با دست زدن به تغییر یک شات، پیوند شاتهای دیگر را از دست خواهید داد.

باید در نظر داشته باشید که شما سناریو و متن فیلمنامه خود را در یک اتاق خلوت و ساکت خانه، درست در زمانی که ذهن شما دقیق و روشن بوده، تنظیم و دقیقاً در مورد تمام حوادث پلان بندی و برنامه‌ریزی کرده‌اید. در آن زمان شما از یک دید ذهنی نه تنها یک پلان یا یک شات و شاتهای منفرد

را، بلکه بافت کلی این شاتها را پیش خود مجسم کرده‌اید، امکان دارد آن شات را که از افراد گروه فیلمبرداری شما مایل به تغییر آن است، معمولی و خالی از تخیل ببابید و یا شاید امکان دارد این پیشنهاد، در زمره درخشان‌ترین و عالی‌ترین پیشنهادی باشد که تا به حال شنیده‌اید. اما اینجا تنها یک سؤال بوجود خواهد آمد، آیا این پیشنهاد بخصوص در کل برنامه شما خواهد گنجید؟ و سایر برنامه‌های جاری شما را تغییر نخواهد داد؟ آیا این پیشنهاد باعث انحراف در استمرار خط سیر فیلم نخواهد شد؟ آیا این مسئله سبب نخواهد شد تا شما با جابه‌جایی صحنه، در موضوع دارای پرش شوید؟ این‌گونه تغییرات باعث بی‌ربطی بقیه قضایا نخواهد شد؟ و سرانجام آیا این کار باعث از هم گسیختگی و در هم ریختگی شاتهای بعدی نخواهد گردید؟ آیا با این حرکت یا ریتم فیلم تغییر نخواهد کرد؟ شاید این فکر به نظر ایده بزرگی بیاید و شما همواره در زمان فیلمبرداری، مواجه با این‌گونه پیشنهادات بشوید. که بی‌تردید شما را تحت تاثیر قرار خواهد داد. اما این تغییرات ایده، بدون تفکر در استمرار شاتهای بعدی انجام‌پذیر نخواهد بود، چنانچه تمام این مسائل را قبلاً پیش بینی کرده و مجسم کرده‌اید، به این کار مبادرت کنید، در غیر اینصورت ایجاد کوچکترین تردیدی، اشتباهی بزرگ در کارتان بوجود خواهد آورد که سرانجام در بازگشت، مواجه با پرشهای فیلم و جاماندگی در آن خواهید شد.

شما آن کسی هستید که جلوی دستگاه موویلا می‌نشینید و آن را تماشا می‌کنید و برای تدوین پیش خود حیرت می‌کنید که پس چرا اینهمه زحمت برای یک برنامه دقیق و حساب شده به خودتان داده‌اید، کسی هم در اطرافتان نیست تا او را مورد ملامت قرار دهید و گناه کار را به گردن او بیاندازید و او را سرزنش کنید، چون این فیلم شماست و شما کارگردان آن هستید، چنانچه شما پلان فیلم را عوض کردید و فیلم به راه خطا رفت، این اشتباه از شماست نه از کسی دیگری، و کسی جز خودتان نیست که باید مورد ملامت و سرزنش قرار بگیرد.

« بهترین کار اینست که در این جور مواقع تمام ایده‌های به ذهن رسیده در صحنه فیلمبرداری را چه از جانب خود و دیگران کنار بگذارید، و طبق روال طرح شده در سناریو عمل کنید. »

در غیر اینصورت دیر یا زود شما خودتان را به دردسر خواهید انداخت، چیزی که مسلم است اینست که دوره فیلمبرداری یک عمل اکتشافی یا پژوهشی نیست. وقتی که شما بیرون می‌روید، تنها باید برای فیلمبرداری باشد نه جستجو برای کشف ایده‌های جدید، تنها باید فکرتان در مورد آن ایده‌هایی کار کند که قبلاً در سناریو کار و تدوین شده است. هرچنانچه در محل فیلمبرداری شده شروع به آوردن ایده‌هایی جدید گردد که قبلاً به آن فکر نکرده‌اید به مفهوم اینست که شما تمرین کافی راجع به آن موضوع نداشته‌اید، در چنین مواقعی بهتر است که دوربین و وسایلی را که با آن قصد دارید کار کنید جمع کنید و به منزل برگردید، و پس از تفکر و تأمل کافی روی موقعیت‌های جدید و اصلاحات، مجدداً متن فیلمنامه را بنویسید و ایده‌های جدید را در آن بگنجانید، چنانچه پس از طی این مرحله برگردید، کارتان به مراتب بهتر و گویاتر خواهد شد، بدون آنکه از چهارچوب برنامه ریزی شده و پیش‌بینی شده قبلی خود عقب بیفتید.

در انتها ذکر این نکته خالی از اهمیت نیست که تمام این حرفها به مفهوم این نیست که کسی نمی‌تواند به شما ایده خلاق در جهت پیشبرد کار بدهد، به هیچ وجه، منظور من این نیست، چون فیلم مال شماست و می‌تواند به طور مسلم از تمام داده‌های گروهی، و افراد باهوش سود ببرد، اما زمان فیلمبرداری زمانی نیست که اینگونه پیشنهادات در طی کار دریافت یا رد گردد و به گونه‌ای سبب خلل در برنامه‌های جاری شما شود.

این مسائل را می‌توان در زمان گردهم‌آیی نهایی راجع به شروع کار، قبلاً پیش‌بینی و حل و فصل کرد.

گردهمایی و مذاکره راجع به فیلمنامه

چنانچه متن فیلمنامه را تهیه کردید و به نظرتان آمد که دیگر عیوبی در کار نیست و افکار شما بیش از این گنجایش کم یا زیاد کردن آن را ندارد، می‌توانید مطمئن باشید که حالا دیگر متن شما آماده است.

اما احیانا اگر در هنگام فیلمبرداری ناگهان افراد تحت نظرتان پیشنهادی را ارائه کنند که بسیار زیبا و عالی به نظر برسد و شما حس کنید که ضرورتا نیاز به اصلاحاتی در فیلمنامه خواهید داشت که به هم ریختن طرح فیلمنامه را در پی خواهد داشت، بهتر است، پس از تمام شدن متن فیلمنامه، یک کنفرانس برای این کار تشکیل بدهید، منظور و هدف این گردهمایی برای به ثبوت رساندن و اطمینان از این مطلب باید باشد که شما برنامه تئوری خود را می‌توانید به یک واقعیت عملی تبدیل کنید، بهترین محل برای تشکیل این



گردهم آیی ، محلی است که شما قصد دارید برای فیلمبرداری از آن استفاده کنید ، چنانچه تلاش کنید تا این گردهم آیی را در یک اتاق و حتی در پشت یک میز انجام دهید ، عملتان هم چنان به صورت تئوری باقی خواهد ماند .

علیرغم آنکه مغزهای خیلی خلاق هم پشت آن میزها نشسته باشند ، پس بنابراین پیشنهاد می کنم که گروه فیلمبرداری خودتان را به تمام محل های مورد نظر ببرید و در جایی که فیلم تهیه خواهد شد ، آنها را گردش دهید و هم چنانکه متن فیلمنامه را می خوانید ، توضیح دهید که چگونه هر شات به شات بعدی پیوند داده خواهد شد . و حال از آنها بخواهید پیشنهادات سازنده ای را که به نظرشان می رسد ارائه کنند و نشان بدهید که به پیشنهادات آنها علاقمند هستید و هم چنین تاکید کنید که این آخرین فرصت برای حک و اصلاح فیلمنامه است و بعد از این حتی اگر پیشنهادات آنها دارای بالاترین و درخشان ترین ایده نیز باشد ، دیگر برایتان قابل قبول نخواهد بود . کوشش کنید تا مطمئن شوید که گروه همه چیز را به دقت زیر نظر دارد و فرصتی است



برای اینکه هر کس خودش را
برای وظایف محوله به دقت
آماده کند .

هرگز آنها را تشویق نکنید
بیانیدشید که شرکت در این گرد
هم آیی در واقع فرصتی است برای
اینکه آنها نیز کار نوشتن و
کارگردانی را به عهده بگیرند.

بلکه در نظر داشته باشید که مثلاً نورپرداز اساساً برای کاری که در تخصصش
می باشد به خدمت گرفته شده است ، و صرفاً باید کار خودش را انجام دهد ، و
ایده‌هایی را هم که می تواند بدهد ، می باید در محدوده وظایف شغلی اش باشد ،
چنانچه فرد مسئول مثل نور نتواند پروژکتورهای نور لازم را جهت کارش فراهم
سازد و در نتیجه بدون وسایل لازم در سر صحنه حاضر شود و دلیلش این باشد
که او هم سرگرم تهیه متن برای فیلمنامه و رفع اشکالاتی این چنین بوده ، باید
سهمی را که در فیلم شما دارد ، نادیده گرفته شود . فیلمبردار نیز در این
گرد هم آیی شرکت می کند با این هدف که چگونه می تواند با عملکردهای
دوربینی و وسایل ضمیمه از زوایای بهتر ، شات های زیباتری را برداشت و ضبط



کند، بهتر است در صورت امکان در همان محل مبادرت به گرفتن چند شات آزمایشی بکند، و طوری این شات‌ها را بگیرد که در آینده در صورت لزوم بتوان از آنها به گونه‌ای کات اوی استفاده کرد.

و بعد چند شات دیگر که محتوای آن کمی به نظر پیچیده و مشکل می‌رسد و دارای کنترل‌های مشکل‌تری نسبت به صحنه‌های دیگر است که در آن مستلزم استفاده از حرکات خاص دوربینی را شامل می‌گردد.

چنانچه شما قصد دارید، مبادرت به انجام یک جلسه فیلمبرداری ناطق در صحنه بنمائید، مسئولین ضبط و کمک‌ها نیز باید در آنجا حضور داشته باشند، آنها نیز به نوبه خود می‌باید چند ضبط صدای نمونه انجام دهند.

بعد از این ضبط و شنیدن مجدد آن، درخواست دهید یافت که مقداری سرو صداها یا ناخواسته همانند صدای اتومبیلی که در حال گذر است، ترافیک و یا همهمه‌ای در دوردست از سوی مردم در نوار شنیده می‌شود که مسلماً شما در هنگام کار متوجه آن نشده‌اید، آیا برایتان حیرت‌آور نیست که اینهمه سروصدا در محیط چگونه وجود داشته که شما آن را نادیده گرفته‌اید؟ در زندگی روزمره مغزهای ما این سروصداها را از خودشان دور نگه می‌دارند و جذب نمی‌کنند تا شنیده شوند. و این به علت تمرکز حواس، به نقطه معین مورد نظر است، و اینهم یکی از آن نقایص پرمفعتی می‌باشد که در نهاد بشر به ودیعه گذارده شده است.

در طول فیلم شما هم تصویررانی ببینید، وهم صدارانی شنوید. چنانچه تامل کنید حس می‌کنید که هرگز سروصداها یا جنبی فیلم را به خاطر نمی‌آورید، مثل افکت‌ها، باد، باران، همهمه و غیره... اما در نوار ضبط شده همه آنها را به راحتی می‌توان شنید، چون حواس شما جهت شنیدن حالا متمرکز شده است.

البته زمان این کشفیات وسط کار فیلمبرداری نیست، کوشش کنید، تا آنها را در جریان گردهمایی فیلمنامه در همان محل پیدا کنید و جهت آن راه حل

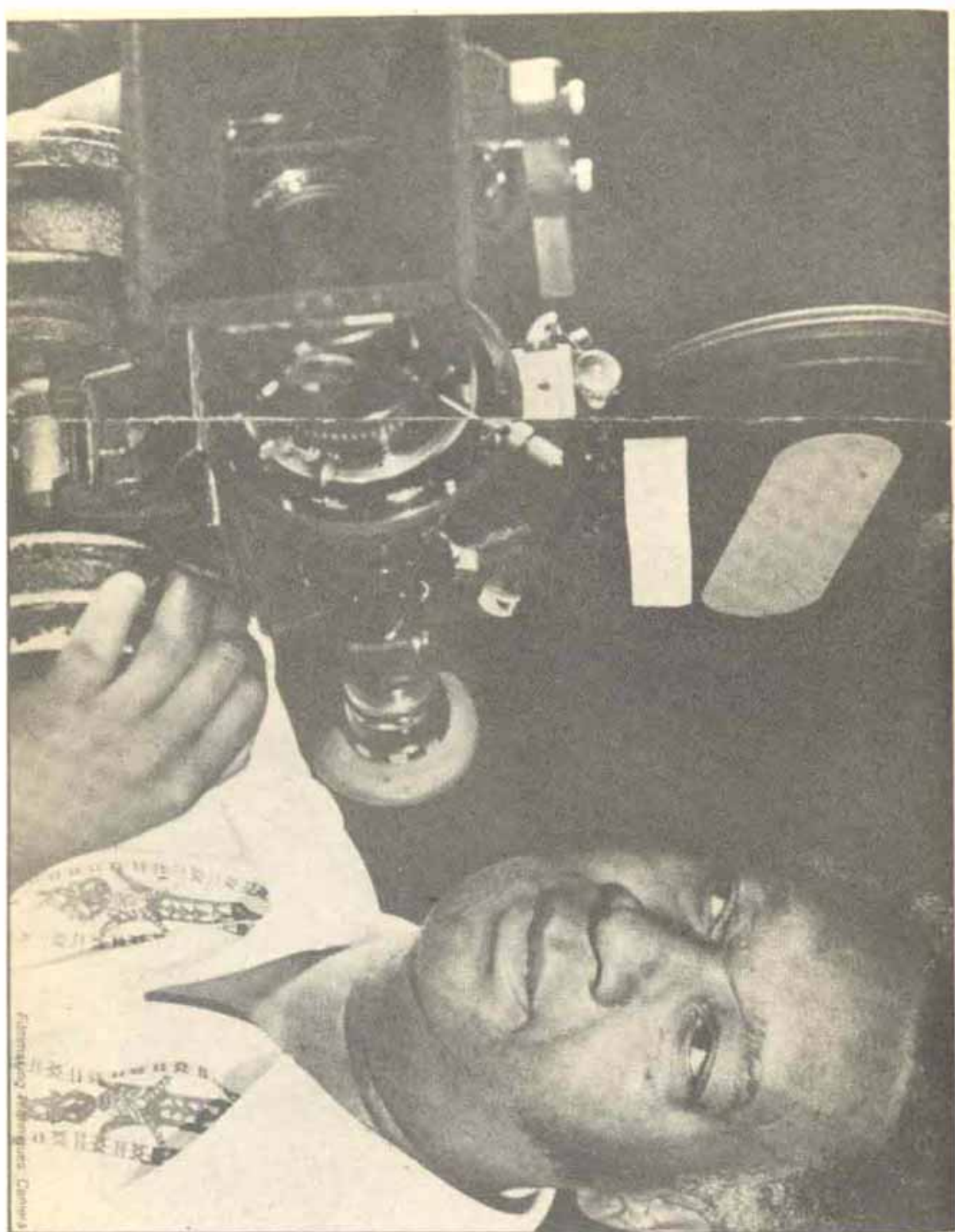


Foto: G. M. / Contrasto



(فیلمبرداری آزمایشی ناطق برای ارزیابی امکانات و وظایف افراد دست اندر کار تهیه فیلم)

ارائه دهید. چنین کاری سبب می‌شود تا در هنگام شروع فیلمبرداری اصلی با اطمینان بیشتری دست به عملیات بزنید و در پایان فیلم و بازبینی ناگهان مواجه با آمیخته شدن سروصداها یا ناخواسته مثل، یک تصادف، و یا ترافیک، یا سر و صدای حاصل از نزاع دو نفر در دور دست نشوید.

البته مقرون به صرفه است که صدابرداری را قبلا یا بعدا به طریق دوبلاژ با کیفیت بهتری آماده و سرانجام به کل فضای موجود فیلم افزوده گردد. در پایان چنانچه قصد دارید تا از چند محل متفاوت استفاده کنید، همه آن مکانها را تک، تک به بینید. هم‌چنانکه شما به کارتان بدین صورت ادامه می‌دهید، ذهنتان را نیز جهت پذیرش ایده‌های جدید بازبگذارید و اکراه نداشته باشید که پلان‌های گرفته شده را دور بیندازید، صرفا به این خاطر که هم اکنون متن خودتان را به طرزی زیبا و باشکوه ماشین و تکثیر کرده‌اید، چون تماشاچی شما را با کیفیت و محتوای فیلمتان قضاوت خواهد کرد، نه با پاکی و آراستن متن فیلمنامه‌دستان **مر**

مونتاژ حرکات در هنگام فیلمبرداری

بعضی‌ها تصور می‌کنند، در زمان فیلمبرداری، فکر مهم‌تر از فیلم و سناریوست و دقیقا از آنچه که در پیرامونشان می‌گذرد و به نظرشان می‌آید فیلم می‌گیرند، اما در زمان مونتاژ متوجه خواهند شد که وقایع و حوادث چگونه به طور لجوجانه‌ای درون چارچوب جا نمی‌افتند و بنابراین مفهوم کلی داستان به دست نخواهد آمد و تماشای آن برای تماشاچی غیر قابل تحمل خواهد شد. این مسئله، دقیقا به واسطه عدم برنامه‌ریزی و عدول از سناریو است.

شما هر کسی هستید، و هر آنچه که فیلم شماست، برنامه‌ریزی و حرکت به موازات فیلمنامه، می‌تواند به دو گونه متضاد از عملکرد شما سرچشمه بگیرد و در کل عملیات شما سهم به سزایی داشته باشد. بنابراین در زمان کار بر روی فیلمنامه و هم‌چنین مراحل ابتدایی، می‌باید نحوه پیوند پلان‌ها یا شات‌ها را

به یکدیگر، با روش درست، با در نظر داشتن دو عامل زیر در نظر بگیرید:

۱- مخاطرات را پیش بینی کنید و از آنها احتراز کنید.

۲- به گونه‌ای فکر و صحنه‌ها را طراحی کنید، که در زمان فیلمبرداری توهّم و ایده‌های جاری دیگر به ذهنتان نیاید تا شما را در حالت تردید و دودلی قرار دهد، بلکه تنها از قوه تخیل خود در زمان رهبری جهت گره‌گشایی و هرچه بهتر گرفتن پلان یا هر شات مورد نظر استفاده کنید.

این یک خطر همیشگی است و غالب فیلمسازان زیرک و هشیار در این مرحله از خودشان می‌پرسند، با کم یا زیاد کردن پلانهای دیگر آیا امکان حصول به نتیجه بهتر نخواهد بود؟ با استفاده از امکانات و فرصت موجود و پلان‌های جدید ولو هر چند موفقیت‌آمیز آیا در زمان تدوین، عدم تطبیق و پیوند را بوجود خواهند آورد؟

چنانچه نتیجه توهّمات و افکار شما مثبت باشد، به راحتی می‌توانید اقدام به این کار کنید، در غیر اینصورت، این گونه افکار را کنار بگذارید و تنها به ساخت و بافت داخلی پلان بپردازید.

تذکر آنچه که به خطرات برنامه‌ریزی مربوط می‌شود، بی‌تردید غیر قابل اغماض و گذشت است، خوش بختانه، این خطرات محدود هستند، و همین تعداد محدود می‌تواند زیر عنوان پیوستگی و اتصال در استمرار کار خلاصه بشوند.

البته این گونه خطاها مستمر نیستند، آنها تنها خطاهایی هستند که در زمان ساختن فیلم امکان پیدایش آن خواهد بود و تقریباً تا آن زمانی بی‌خطرند که تا لحظه مونتاژ کشف نشده باشند، در این مرحله است که ناگهان ایجاد بالاترین خطرات را خواهند کرد. و تمام آنها را لاجرم باید بیرون ریخت، چون اینگونه صحنه‌ها بدون اطلاع از حرکات دوربینی، سوزه، نوع صحنه و مطالبی که مربوط به آنست گرفته شده است و باید به گونه‌ای اصلاح و یا دور ریخته شوند و مجدداً با اطلاعاتی دقیق‌تر مبادرت به گرفتن همان صحنه‌ها

گردد، این خطاها در زمان مونتاژ کف اتاق را بدون مصرف انباشته خواهند کرد، و امکان جبران آن تقریباً غیر ممکن بنظرخواهد رسید.

اکثر اینگونه خطاها را، می‌توان به نوعی، از صحنه‌های جامانده و بدون اطلاع از فکر اصلی دانست، که بدون آگاهی و شناخت صحنه‌ها مبادرت به فیلمبرداری آن شده‌است، و چاره‌ای جز مطالعه و دوباره سازی آن صحنه‌ها، با همه مشکلاتش نخواهد بود. اما قبل از مبادرت به این کار، می‌باید قبلاً فرهنگ سینمایی را شناخت، باید بدانید که این صحنه‌ها چگونه هستند و چگونه می‌توان از آنها بهره گرفت و مفهوم هر یک از آنها چیست؟ و برای تفهیم ساده و ارتباط درست آنها به یکدیگر چگونه می‌توان آنها را به زبان آورد

هر فیلمسازی قبل از دست زدن به هر گونه آزمایشی باید نام و کاربرد هر قطعه فیلم را بداند و واژه‌های استاندارد شناسایی آن را برای حصول به نتیجه و منظور مطلوب به کار ببرد و در نهایت، قوانین و پیوند آنها را نیز به درستی بداند، تا جملات او روان و دارای مفهوم شوند.

حال این قوانین کدامند؟ و چگونه می‌توان آنها را شناخت؟

این قوانین را فهرست بار با دارا بودن بالاترین موقعیت از درشت‌ترین تا ریزترین حالات تصویری به پایان می‌رسانیم و توجه شما را به این نکته جلب می‌نمایم که دانستن این عناوین بالاخص برای فیلمبرداران کاربرد داشته و سپس در بخش کارگردانی علاوه بر دانستن نوع صحنه می‌باید به بخش اساسی نحوه حرکات و چگونگی رهبری آنها نیز آگاه شد که به ترتیب اهمیت به آنها پرداخته خواهد شد.

اینسرت

قسمتی از یک نمای درشت در فرهنگ سینمایی با نام اینسرت مشخص می‌شود. چنانچه نمای درشت از صورت فرد باشد قسمتی از آن مثل چشمان یا لبان و یا هر جزء دیگری از صورت اومی تواند اینسرت باشد به تصویر توجه کنید.



(اینسرت صورت شامل باریک‌های از چشمان)

به طور کلی اینسرت‌ها می‌توانند از هر جزء یا چیزی که در رابطه با کلوزآپ باشد تشکیل شوند، چنانچه کلوزآپ یک فرد نسبت به ساختمان ورودی قامت یک فرد باشد. لاجرم اینسرت او که توجه به موضوع باید داده شود طبق شکل می‌تواند، اسلحه و قاپ آن در رابطه با هدف درون فیلم باشد. و در تصویر دیگر در صحنه‌ای از فیلم که یک پسر معتاد دستگیر می‌گردد، پس از جستجو از او، تعدادی کیسول و قرص در رابطه با اعتیاد کشف می‌گردد، تصویر جهت ایجاد تمرکز برای تماشاگر مبادرت به گرفتن فیلم از دستان فرد دستگیر کننده و محتویات آن به صورت کیسول‌ها به صورت اینسرت می‌شود.



(اینسورت)

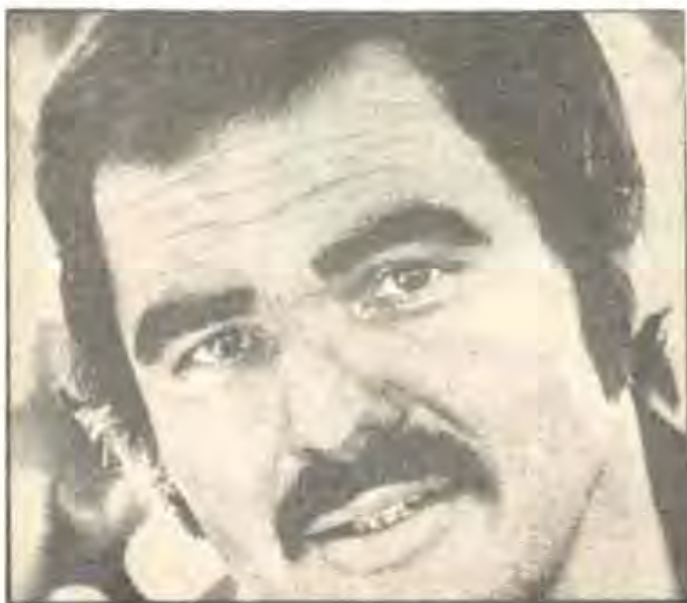


نمای درشت - کلوزآپ

نمای درشت (کلوزآپ) می‌تواند گویای حالات خاص در موقعیت‌های متفاوتی باشد .

به عنوان مثال : در مورد یک فرد ، انسانی می‌تواند در رابطه با موضوع ، شامل تمام صورت و حالات و عکس‌العمل‌های آن باشد .
به طور کلی معادل کلوزآپ را در فرهنگ فارسی می‌توان به نمای درشت تعبیر کرد .

اما در موارد دیگر مثل مناظر این موقعیت فرق می‌کند ، به عنوان مثال ، چنانچه موضوع یک ساختمان باشد ، کلوزآپ آن می‌تواند شامل درب ورودی باشد ، در حالتی خاص چنانچه ناگهان فردی در رابطه با داستان فیلمنامه به در نزدیک شده و از آن وارد شود ، این نمای درشت یا کلوزآپ از ساختمان



می‌تواند به مثابه لانک‌شات فردی باشد که از در وارد شده است .
 با این حساب ، نمای درشت یا کلوزآپ می‌باید منحصر به موضوع گردد و
 تنها آن را شامل شود ، برای بهره‌برداری کامل از این صحنه ، معمولا دوربین
 می‌باید نزدیک به سوژه قرار بگیرد .
 علامت اختصاری نشان دهنده این‌گونه صحنه‌ها در فیلمنامه دکوپاژ شده
 C.U می‌باشد .

لانگ شات (دورنما)



در دورنما معمولا دوربین به
 گونهای مستقر و عملیات صحنه
 را ثبت می‌نماید که منطقه وسیعی
 از اطراف سوژه را در حوزه دید
 خود داشته باشد .
 در این‌گونه موارد برای تهیه
 صحنه دورنما ، دوربین در دور
 دست قرار می‌گیرد و لنز به کار

رفته نیز معمولا ۲۵ میلی‌متر بسته به نوع نیاز انتخاب می‌گردد . به تصویر مصور
 توجه کنید ، تمامی اکسیون و مراحل آن در تصویر و اطراف سوژه مورد نظر دیده
 می‌شود ، برای نمایش این صحنه از کلمات مخفف L.S استفاده می‌شود .



مدیوم شات یا نمای میانه

چنانچه در هنگام فیلمبرداری لزوم استفاده از حد فاصلی خیلی نزدیک به کلوزآپ یا نمای درشت و کمتر از لانگ شات یا دورنما را ایجاب نماید، به اینگونه صحنه‌ها نمای میانه یا مدیم شات اتلاق می‌گردد.

چنانچه در تصاویر کلوزآپ سوژه زن یا مرد باشد، در مدیوم شات مقدار بیشتری از آکسیون و عملیات صحنه را می‌باید در رابطه با داستان و محتویات فیلمنامه نشان داد.

در تصویر صفحه بعد، مدیوم شات یا نمای میانه، از مردی است که گوشی تلفن بر گردنش پیچیده شده، یا اینکه می‌تواند مشتمل بر کلوزآپی باشد که مرد دستکش به دست دارد، و یا در حالت کلی‌تر چنانچه کلوزآپ در صحنه اول تصویر زن کلاه بر سر باشد، مدیوم شات او می‌تواند شامل مقداری بیشتر از عملیات مثل سرتیتر تصویر میانه از کمر به بالا در رابطه خاص با موضوع باشد.

در کل می‌توان، این صحنه‌ها را به گونه‌ای، حد فاصلی میان لانگ شات و کلوزآپ، ولی نزدیکتر به کلوزآپ دانست، علامت اختصاری نشان دهنده این صحنه با M.S می‌باشد.



(توشات از نمای میانه یا مدیوم شات)

مدیوم لانگ شات

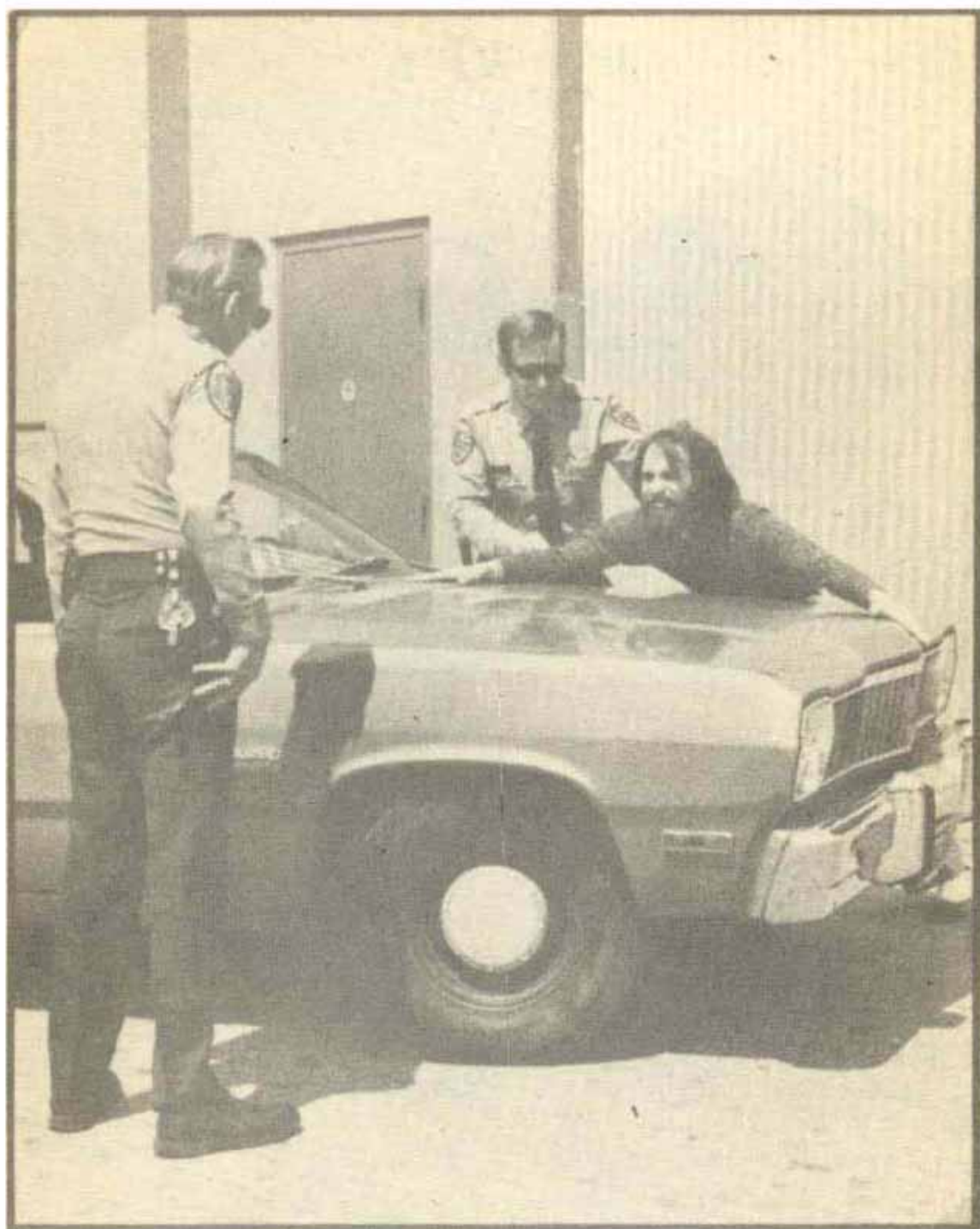


(یک صحنه مدیوم شات)

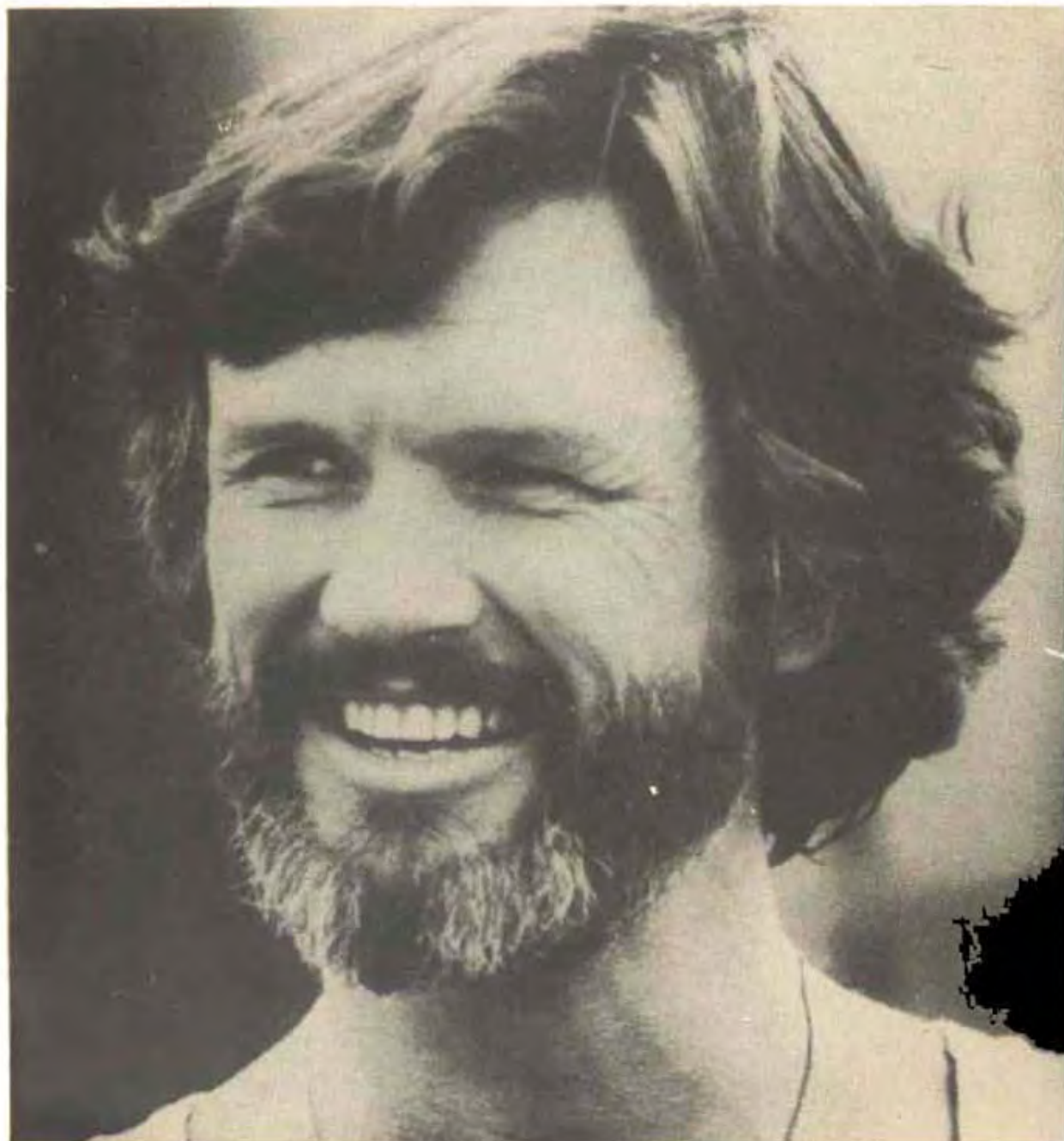
این گونه صحنه‌ها را نیز می‌توان حدفاصلی میان لانگ شات و مدیوم شات دانست.

در تصویر گویای مصور که مشاهده می‌کنید، تصویر نخست این موقعیت از فیلم ستیزه جویان با شرکت تونی کرتیس و سیدنی پواتیه می‌باشد. این صحنه را می‌توان نوعی مدیوم شات در رابطه با صحنه دانست که اجباراً محدودتر از لانگ شات می‌باشد، و آنقدر از اطراف موضوع در تصویر مورد لزوم خواهد بود که برای دریافت موضوع خاصی در رابطه با تم داستان کافی به نظر برسد.

در تصویر صفحه بعد که در رابطه با مدیوم شات مشاهده می‌شود، به طور کاملی حالت مرد و دو پلیس دستگیر کننده وی و ارتباط میان آنها مشخص است. علامت مشخص کننده این گونه صحنه‌ها *M.L.S* می‌باشد.



مدیوم کلوزآپ



گاهی در هنگام فیلمبرداری موقعیت ایجاب می‌نماید که برای بررسی رویداد واقعه و آنچه که انجام پذیرفته است اندکی از صحنه کلوزآپ تجاوز کرده و جهت القای مفهوم خاصی، نوعی صحنه که شامل مقدار بیشتری از درون صحنه باشد نمایش داده شود.

چنانچه در این گونه صحنه‌ها نمای مورد نظر فرد انسانی مطابق آنچه که در تصاویر مشاهده می‌کنید، باشد. آن صحنه یا نما را می‌توان محدود به سرو سینه و شانه آن شخص نمود، در این گونه موارد با توجه به تصاویر می‌توان



مدیوم کلوزآپ (پیتر فالک، اویس فلا تچر)

اینگونه نماها را نوعی مدیوم کلوزآپ به شمار آورد .
به طور مستمر و معمول زمانی اینگونه نماها مورد استفاده و بهره برداری قرار می گیرد که توجه به فرد صحبت کننده لازمه نشان داده شدن فرد مخاطب را به دلیل خاصی در پی داشته باشد یا اینکه براساس حرکت فرد اصلی، عکس العمل شخص دیگری را در رابطه با موضوع ایجاب نماید. قابل توجه است که همواره لفظ مدیوم در دیکشنری سینمایی تحت عنوان حد فاصل و میانه به کار گرفته شده است. برای نشان دادن اینگونه صحنه ها علامت $M.C.U$ کافی خواهد بود .

توشات

این اصطلاح در فرهنگ سینمایی غالباً برای نشان دادن دو بازیگری که در حال انجام عملی مشترک مثل صحبت کردن توأماً برای داشتن عکس العمل های لحظهای استفاده می شود. در تصویر کریستوفر سون و الی مک گرادر را در یک نمای توشات از فیلم گانووی مشاهده می کنید. در اینگونه نماها معمولاً نفرات از شانه به بالا نشان داده می شوند و برای از بین بردن هرگونه پرشی در جابه جایی تصاویر باید به شدت قوانین خطوط فرضی را که در آینده در مبحث کارگردانی خواهد آمد رعایت کرد. علامت اختصاری و مشخص کننده این نما، $T.S$ می باشد.



Kris Kristofferson and Ali MacGraw in scenes from Conroy

(نمائه از صحنه توشات با بازیگری کریستوفرسون والی، مک‌گراوا از فیلم کالفودی،)

فول شات

گاهی لازم می شود ، در هنگام فیلمبرداری ، تمام مراحل عملیاتی را که در یک زمان به وقوع می پیوندد ، همزمان در کادر داشته باشیم .
برای انجام چنین مقصودی غالباً فول شات پیشنهاد می گردد .



Above: Bronson and Ireland in Love and Bullets. Charlie, Below: explosive Burton in The Medusa Touch

و این نما عبارتست از صحنه‌ای که تمام مراحل و عملیات و عوامل درونی آن در ارتباط منطقی با خط سیر فیلمنامه نشان داده شوند، در تصویر مورد نظر تمام عوامل داخل خیابان در رابطه با موضوع نشان داده شده است، این صحنه می‌تواند شامل یک خیابان عریض با تمام عوامل بوجود آورنده آن باشد، یا یک باشگاه ورزشی، و یا حتی تمامی عوامل بوجود آورنده محدوده یک اتاق، تنها تصویری را که توانستیم برای نزدیک بودن به مقصودمان ارائه کنیم، همین تصویر بالا بود، که تا حدود زیادی می‌تواند به صحنه فول شات نزدیک باشد. علامت نشان دهنده اینگونه صحنه‌ها، $F.S$ می‌باشد.

کلوزشات

گاهی لازم می‌شود که تمامی افراد در یک شات یا نما را جهت ارائه مفهوم خاصی، از شانه به بالا نشان داده شوند، به عنوان مثال: در لانگ شات (دور نما) ایستگاه راه آهن در دوردست، مردم در حال عبور از پلکان‌ها و خروج از محل سوار و پیاده شدن مترو هستند، در این حالت آنچه را که دوربین ثبت می‌نماید، تمامی افراد و ایستگاه از شانه به بالا خواهد بود. البته در کلوزشات‌ها می‌توان از اشیاء بی‌جان و دکور نیز استفاده کرد.

توجه داشته باشید، که گرفتن چنین صحنه‌هایی، کاریست دشوار و نیازمند به تجربیات قبلی و شناخت لنز و عوامل تکنیکی دوربین.

در مثال ذکر شده، مردم در حال عبور، از شانه به بالا در حال حرکت به سوی دوربین هستند، و در پشت آنها، ایستگاه راه آهن و ساعت نیز می‌تواند در کادر قرار داشته باشد. علامت اختصاری اینگونه نماها، $C.S$ می‌باشد. معمولاً برای گرفتن کلوزشات، از لنزهای تله می‌توان استفاده کرد و این در

صورتی است که دوربین به نحوی مستقر گردد که از فاصله دور صحنه را ثبت نماید .

کات‌های شوک انگیز



عموما این گونه برش‌ها ، برای القای تأثیرات دراماتیکی سریع بر روی شخصیت فیلم و ارائه‌ی اخطار به تماشاچی صورت می‌گیرد ، که روشی است بسیار موثر در فیلم‌های اسرار آمیز و ترسناک ، نحوهٔ ارائه آن به گونه‌ایست که توجه

تماشاچی را موقتا از تمام برش‌های پیشین به نقطه مورد نظر سوق می‌دهد . این حالت برای تماشاچی به منزله میخکوب کردن او می‌تواند باشد و غالبا برای دادن توجه و تمرکز بیشتر از خاصیت لنز زوم سریع بسته به نوع ریتم فیلم می‌توان استفاده کرد .

برای مثال : پسر را در صحنه و تصویر در حالت وحشت در نظر بگیرید که در خانه‌ای محبوس است ، موقعیت خانه اسرار آمیز به نظر می‌رسد و پسر برای فرار از خطری که او را تهدید می‌کند ، در حال جستجو برای یافتن راه فرار و احتمالا یافتن محلی امن برای پنهان شدن می‌باشد .

تماشاچی از قبل آگاه است که این پسر توسط شخصی بد نهاد تعصب می‌شود که خیال ناجوری را در مورد او در سر دارد ، هر وسیله‌ای در آن منزل برای

پسرایجاد شبهه و بدگمانی خواهد کرد . ناگهان با تصور اینکه راه نجات را یافته است به سمت پنجره گلخانه برمیگردد ، ولی به طور ناگهانی با تصویرمرد که از پشت شیشه او را زیر نظر دارد ، مواجه می شود ، با وحشت به عقب می رود . نما یا شات مورد نظر قسمت ظهوه چهره مرد بر فراز چهره پسر است که به شدت روی تماشاچی تاثیر خواهد گذارد . انجام بگیرد ، خیلی جهشانه خواهد بود و چنانچه بدون تمرینات قبلی مبادرت به این کار شود ، قدرت و تاثیر خود را از دست خواهد داد .

بنابراین برای حصول به نتیجه عالی باید در کاربرد این گونه شات ها به تمرینات قبلی دست زد ، و اینگونه نماها به دست نمی آیند ، مگر در سایه تمرینات و تجربیات قبلی .

حرکات جانبی

حرکات جانبی دوربین افکت تازه‌ایست که به گونه‌ای توجه تماشاچی را از پیشرفت و جلورفتن عمل برمی‌گرداند، اما به جای برش به موضوعات جدید، تنها با زیاد و کم کردن بازیگران و حرکت آنها به خارج از کادر منظور خود را جامه عمل می‌پوشاند، به نحوی که بدون هیچگونه آثاری در ذهن از دید خارج شوند.

در لحظاتی که دوربین در حال استراحت است، سعی کنید صحنه را آزاد بگذارید و دقیقاً به آنچه که بعداً باید انجام بدهید بیاورید، آنچه را که شما آرزو می‌کنید تا در سکانسی جدید آن را به طور غیرمستقیم بیان کنید، تماشاچی قادر است آن را بعد از دیدن در ذهن خود به هم پیوند دهد و منظور شما را درک کند.

شما قادر هستید که با رهبری بازیگرانتان به خارج از کادر در پایان هر سکانسی منظور خود را به نحوی بارز بیان کنید، و سرانجام مجدداً او را در سکانس جدید به داخل کادر وارد کنید، بدون اینکه دوربین حرکتی اضافه انجام داده باشد، اصولاً هر فیلمسازی تا آنجا که امکان دارد تلاش می‌کند تا از حرکات دوربینی اجتناب ورزد و این کار شاید به گونه‌ای در جهت تأیید این مطلب باشد. در صورت تمایل حتی می‌توان هر دوی این کار (حرکت دوربین و بازیگر) را توأماً انجام داد. به مثالی جهت روشن شدن مطلب توجه کنید:

جهت ورود به سکانس جدید که در سکانس قبلی یک اتومبیل در انتهای آن در رابطه با بنیان و اساس تصویری داخل سکانس قرار دارد، خارج و سرانجام به موقعیت محلی جدید نقل مکان خواهد کرد.

در افتتاحیه این سکانس، تمام صحنه با پای موتورسواری در حاشیه خیابان پوشانده شده است، و ناگهان استارت و پرسروصدا حرکت می‌کند، لزوماً از کلوزآپ بزرگ به لانگ شات یا دورنما در حال رفت بدل خواهد شد، که همزمان با او دوربین سوژه جدیدی را می‌یابد که همان اتومبیل سکانس قبلی است که وارد کادر شده در حالی که موتور سوار هم‌چنان در حال دور شدن است. سرانجام اتومبیل در سکانس جدید در حاشیه خیابان محل قبلی ایست موتورسوار متوقف شده و بازیگر مورد نظر از آن پیاده می‌شود.

از حرکات جانبی صحنه نیز می‌توان تحت عنوان شاتهای کمکی برای ورود به صحنه اصلی استفاده نمود و در جایی که مورد لزوم باشد، در رابطه مستقیم با محتویات داخلی فیلمنامه از آن استفاده کرد.

بی‌تردید پاره‌ای از مطالب خاص کارگردانهاست، مثل حرکات رهبری دوربین، و معدودی دیگر خاص فیلمبردارها که اطلاع از آنها به گونه‌ای توأم برای هر طبقه مفید و پربار خواهد بود.

کارگردانی

آیا واقعا به اینکار نیاز دارید؟ چنانچه بخواهید کارها را در یک چهار چوب همراه با نظم و ترتیب انجام دهید، می‌توان گفت بله. به آن نیازمندید. یک نفر باید جریان کاری را هدایت کند و کار را بگرداند و از اطلاعات و تجربه کافی نیز در این مورد برخوردار باشد. درجه پیچیدگی درکار فیلمسازی بستگی تام به شرایط مختلف شاتهایی دارد که قصد فیلمبرداری از آنها را دارید.

البته در اینگونه موارد قوانین کلاسه شده‌ای برای تفهیم وجود دارد که شامل تمام عملکردهای حرکات جانبی دوربین و قوانین خاص جاری دیگر است که در بخشهای آینده کتاب خواهد آمد، فرض کنید شما قصد دارید یک گروه ده نفری را در جریان کاری یک فیلم ناطق که صداپردازی در صحنه انجام

خواهد شد رهبری کنید ، و ۲ وسیله نقلیه نیز در دست دارید که با آنها کار می‌کنید . طبعاً بازیگران شما نیز به همان نسبت تعدادشان حداقل به ۳ یا ۴ نفر خواهد رسید . رسیدگی به تمام این مسائل بی‌تردید وقتتان را خواهد گرفت. در این‌گونه موارد بهتر است که مقداری از کار را به کمکهای زیر نظران واگذار کنید . حال هر چقدر که قضیه به نظر ساده بیاید ، باید به طور صحیح و درست و از راه خودش انجام بگیرد . یکی از پیش پا افتاده‌ترین قوانین استاندارد جهت قطع کار فیلمبرداری کلمه کات (Cut) است ، زمانی که شما در هنگام فیلمبرداری از کلمات نظیر خوب است ، خوب نشده ، فیلم را قطع کنید ، خراب شد ، و یا تا همین‌جا بس است و از این قبیل را به زبان آورید . مقداری فیلم هدر رفته است . در اینجا تنها ذکر کلمه کات برای قطع عملیات فیلمبرداری کفایت می‌کند . از دخالت‌های بی‌مورد در امور تکنیکی دوربین بپرهیزید ، چون اطلاعات تنظیم دوربین تنها در اختیار فیلمبردار که مسئولیت تصاویر واضح را به عهده دارد ، می‌باشد . و شما تنها با دادن اطلاعات بیشتر جهت ارائه کار بهتر مثل پان ، زوم ، حرکت ، ویفید ، ویزالو و غیره جهت برداشت و تفهیم بیشتر شات و منظورتان به فیلمبردار اکتفا کنید ، در این مرحله است که باید به طور جدی وارد عمل شده و از هر گونه شوخی و مزاح بپرهیزید . با استفاده از این اطلاعات که شما در هربار از کار انجام می‌دهید ، به مرور عادات حرفه‌ای کاری را در خودتان و کسانی که با شما کار می‌کنند تقویت می‌کنید ، چنانچه این مسائل را پشت گوش بیندازید و یا بندرت این عمل را انجام دهید . خود باعث و بانی پراکندن تخم نفاق و درهم ریختگی خواهید شد که ثمره آن جز اشتباه و خطا چیز دیگری را برایتان به ارمغان نخواهد آورد .

اگر تصمیم دارید که شخصا فیلمبرداری را نیز انجام دهید ، باید در مورد آن دارای اطلاعات غنی و کافی باشید . تصور نکن که بهتر است تنها کارهای سخت و دشوار مثل حمل بار ، ابزار ، سه پایه ، دوربین و غیره . . . را به کمکهای خود واگذار کنید . این کار ممکن است به نظران درست بیاید ولی مسلماً در

کارتان موثر نخواهد بود. پس بهتر است در حد ایده‌آل فیلمبرداری را به دیگری واگذار کرده و خود تنها به کارگردانی و رهبری بپردازید. در این صورت می‌توانید از دور کلیه حرکات و عملیات را دیده و آن را به طور صحیح قضاوت کنید و افکارتان را نیز جهت دریافت ایده‌های جدید در مورد شات‌هایی که بعداً باید به این صحنه به درستی پیوند شوند باز بگذارید، چنانچه خود اجبار به فیلمبرداری دارید، باید با هوشیاری و زیرکی و وقت بیشتر اینکار را به انجام برسانید. و چنانچه نیاز به تغییرات عمده در کنترل‌های دوربین در زمان



Bruno Ganz in The American Friend

فیلمبرداری مانند زوم ، فوکوس (وضوح تصویر) و یا تنظیم مسافت در هنگام کار که نیاز به گرداندن حلقه متراژ لنز را ایجاب می نماید ، آن را به کمکهای خود واگذار کنید . چون این کار در حقیقت نیاز به دست دیگری دارد .

در این گونه موارد ، تنها توجه خود را منحصر به کار و تمرکز به عوامل سازنده داخلی آن کنید .

ناراحت نشوید چنانچه کمک شما تجربه کاری نداشته باشد و مسائل و کارها را کمی به هم بریزد ، مطمئناً بعد از چند بار تجربه آن را به دست خواهد آورد ، این شما هستید که با فکرتان این عملیات را رهبری می کنید ، و این شما هستید که می باید هم چنین در مورد زوایا ، دیافراگم ، نت شدن ، میدان عمق ، تصمیم بگیرید و ضمناً هم چنان ، حرکات بازیگران را هم زیر کنترل داشته باشید ، برای حصول به نتیجه مطلوب بهتر است که اطلاعات خود را در امور مربوط به تکنیکهای بصری موجود کامل کنید تا در زمان مقتضی بتوانید تصمیمات موثری بگیرید .

چنانچه مقصود شما کارگردانی است باید به دقت به مطالب بعدی توجه نمایید و آنها را در جهت درستی به کار ببندید ، تا بتوانید در کار و تولید محصولات موفق باشید .

زمان رو بهم قرار گرفتن و گذرهای زمانی

بی تردید هر حادثه‌ای که در فیلم و سینما نمایش داده می‌شود، در زمانی خیلی بیشتر از آنچه که اتفاق افتاده است نمایش داده می‌شود بعد لازم برای جریان یک فیلم طبیعی قابلیت تحرک آن در طول واحد زمان ثابتی است که نقل و انتقالات زمانهای بلند باید در آن جای بگیرد. و این روش به گونه‌ای باید انجام بگیرد که شما را قادر به فیلم گرفتن در زمانی کمتر و یا برعکس زمانی بیش از آنچه که رویدادها اتفاق می‌افتند، نماید. به عنوان مثال:

فیلم دور دنیا در هشتاد روز را به خاطر بیاورید. پراز نقل و انتقالات زمانی است، حوادث در مسیر طبیعی خود در زمانی نزدیک به سه ماه در جریان است و هر روز دارای حوادثی طولانی و کلی می‌باشد، اما تمام این حوادث در زمانی کمتر از دو ساعت به تصویر درآمده است. البته این زمان نمایش، آن

مدتی نیست که حوادث در آنها اتفاق افتاده باشد ، آنها صرفاً محصولی هستند که مستقیماً از روی خط سیر داستان توسط مهندسين و تكنسين‌هاى فيلمبردارى ابداع شده‌اند و به وفور در آنها از خاصيت برشهاى زمانى بهره‌بردارى شده است .

در اين مراحل اكثر تطابق‌ها را بايد در انتقالات از يك سكانس به سكانس ديگر دانست كه بسيار با اهميت و همراه با نفوذ و اعتبار است . البته هر تغيير سكانس فرصت و محالى است كه تطابق زمان را تحقق بخشد .

اين سكانس‌ها پي‌درپي و به دنبال هم در بقيه سكانسها حل مي‌گردند و بدون وقفه بي‌آنكه حس شوند ، اثر گذشت زمان را روى ذهن ايجاد مي‌كنند ، البته در اين مرحله از علائم تيتراژى مثل تقويم نيز براى گويابى بيشتراستفاده شده است . حال براى تمرين فرض كنيد ، دو نفر در كوهپايه در حال قدم زدن هستند و قصد دارند تا به قله كوه صعود كنند . و حداقل اين زمان ۳۰ دقيقه طول خواهد كشيد . چنانچه شما تمام طول راه را در همان زمان حقيقي فيلمبردارى كنيد و نتيجه را روى پرده منتقل كنيد ، هنوز بيش از $\frac{1}{4}$ وقت نمايش نگذشته تماشاچى احساس كسالت و بعد از گذشت اين مدت برايش غير قابل تحمل خواهد شد . بي‌ترديد اين يك كار پوچ و بي‌هدف است و آن چيزى نيست كه تماشاگر شما طالب آن باشد . به گونه‌اى شما نيازمنديد اين سفر ۳۰ دقيقه‌اى را به گونه‌اى فيلمبردارى كنيد كه در زمانى کوتاه شده بشود آن را نمايش داد ، حال چگونه ؟

با آوردن آن در تعداد صحنه و با كم كردن زمان و تحقق بخشيدن به گذشت زمان مابين صحنه‌ها .

چنانچه شما طي يك صحنه در مدت زمان ۸ ثانيه عمليات پاى كوهپايه را در ابتداى شروع به صعود نشان بدهيد و سرانجام نيز ۸ ثانيه را هم در انتهاى صعود در بالاترين نقطه ، شما بطور ساده و ابتدائى اين سفر نمايش را در طول ۱۵ ثانيه نمايش داده‌ايد كه در اينجا با كم كردن زمان به مدت ۵۹ دقيقه و

۴۵ ثانیه به خواسته خود تحقق بخشیده‌اید. اما راجع به خلأی که در میانه این داستان ایجاد شده است، نظرتان چیست؟

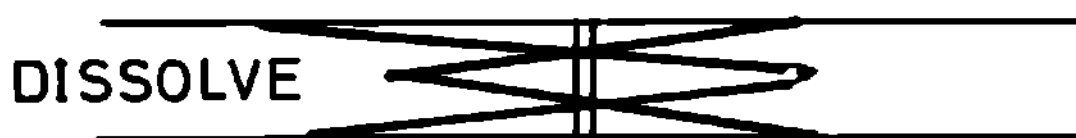
در طول داستان لاجرم امکان دارد در میانه راه حوادثی اتفاق افتاده باشد، و یا به طریقی باید این گذر را نشان داد، وگرنه شما دارای یک پرش ناگهانی خواهید شد، اینطور نیست؟ دقیقا بله، و این شیوه خیلی بدی است که برای سرعت در کار، دست به اینگونه کاتهای سریع و پرش دار بزنید. شیوه‌های متعددی برای ایجاد انتقالات بین شات‌ها وجود دارد که توام با حرکات دوربینی است و آگاهی به آن، کار شما را نمایش‌تر و هنرمندانه خواهد کرد. که جز از طریق آگاهی به حرکات جنبی دوربینی و تکنیکی امکان حصول به نتیجه میسر نخواهد بود.

حال آن حرکات و تکنیک‌های گذر زمانی کدامین هستند؟

در این مرحله قبلا به حرکاتی توجه شده است که از جهت تکنیکی ساخت آن تنها با عوامل موجود در دوربین کفایت می‌کند و می‌توان مستقیما آنها را با به کار گرفتن ابزاری که در دوربین تعبیه شده است بوجود آورد و سپس به حرکاتی دیگر که متضمن تغییرات محلی دوربین است جهت گویایی مطلب، پرداخته خواهد شد.

این حرکات شامل دیزالو - فیدها می‌باشند که اکثرا جهت تغییرات داخلی بین سکانسها از جهت گذشت زمان و آغاز و انتهای هر سکانس استفاده می‌شود. بطور اختصار عمل و روش تهیه آن، به ترتیب تشریح می‌گردد.

دیزالوها



دیزالوها صحنه‌هایی هستند که متقارن و همزمان با محو شدن صحنه اصلی قبلی ، صحنه جدید بر روی آن ظاهر می‌گردد . (به شکل توجه کنید) .

ریتم به کار رفته در اینگونه صحنه‌ها بسته به نظر فیلمساز می‌تواند کوتاه یا بلند انتخاب شود دیزالوها را معمولا در لابراتورها از طریق چاپهای اپتیکی بر رویهم بوجود می‌آورند . اما در فیلمهای آماتوری که فیلم به صورت تک نسخه (ریورسال) است و می‌توان آن را به روشی که بعد از این مطلب خواهد آمد تهیه کرد . دیزالوها اثر گذشت زمان را در ذهن تماشاچی القاء می‌کند که بستگی به مقدار طولی زمان آن دارد . دیزالوهای بلند ، گویای گذشت زمان بیشتر و دیزالوهای کوتاه ، گویای گذر زمان تندتری نسبت به زمانهای قبلی می‌باشند .



طریقه ایجاد آن به وسیله دوربین معمولاً برای ایجاد این حرکت لایراتواری توسط دوربین به دستور فیلم بردار و با زدن کرونومتر زمان آن قبلاً اندازه گیری می شود. و دوربین در حال فیلم برداری توسط کمک فیلم بردار شروع به بستن و کم کردن دهانه دیافراگم می گردد. سپس فیلم در انتها و حالت ایست به عقب برگردانده می شود، اکثر دوربین ها مجهز به تکه های هستند که بطور اتوماتیک فیلم را به عقب برمی گردانند. چنانچه دوربین های موجود فاقد این وسیله باشند با استفاده از دستگاهی به نام بک ویندر که عمل برگرداندن فیلم را انجام می دهد، فیلم به

اندازه مورد لزوم به عقب کشانده می شود و این در حالتی است که در حرکت قبل دریچه عبور نور کاملاً بسته شده است و در شروع صحنه جدید که با عقب کشیدن مجدد فیلم صورت گرفته، آرام، آرام در شروع صحنه جدید دیافراگم توسط یک فیلم بردار باز می گردد تا به حد مجاز برسد، سپس با همان مقدار مجاز، فیلم برداری از صحنه ادامه می یابد. البته قبلاً تمام مراحل صحنه جدید از جهت نورپردازی و غیره اندازه گیری و محاسبه می گردد و حتی قبلاً محل توقف بازیگران نیز باید مشخص شده باشد. ریتم آن نیز دقیقاً جهت مقدار گذشت زمان اندازه گیری و به اندازه مورد لزوم باید به عقب کشیده شود. این کار امکان پذیر نخواهد بود مگر در سایم تمرینات مکرر و شرایط کامل نوری و

توجه داشته باشید که برای گرفتن صحنه جدید یک درجه به دهانه دیافراگم باید اضافه کرد ، تا حساسیت لازم جهت فیلم از دست نرود چون قبلاً روی همان حساسیت مقداری فیلم گرفته شده است که خود تا حدودی باعث تضعیف حساسیت در صحنه قبلی گردیده است . در ادامه صحنه باید هم‌چنان در پایان دیزالو با یک درجه کمتر فیلمبرداری را ادامه داد .

مثال : فرض کنید در صحنه قبلی دوربین با دیافراگم ۴ مشغول فیلمبرداری از صحنه مورد نظر بوده است ، برای انجام دیزالو ، کمک فیلمبردار در انتهای صحنه گرفته شده ، دهانه دیافراگم را در مدت زمان تعیین شده با سرعت ثابت ۲۴ کادر یا ۱۸ کادر در ثانیه می‌گرداند تا دیافراگم روی ۱۶ یا ۲۲ آخرین حد خود قرار بگیرد . فیلمبرداری متوقف و به همان اندازه قبلی که فید انجام گرفته است با بستن و قرار دادن درپوش لنز فیلم توسط برگردان دوربین به مقدار لازم به عقب کشیده می‌شود . در این حالت چنانچه فیلم در مدت ۵ ثانیه به تاریکی مطلق رسیده باشد باید به اندازه $4 + 1$ ثانیه معادل $100 = 24 \times 5$ کادر به عقب کشیده شود . سپس با متقارن شدن با صحنه جدید ، بعد از جاگیری و استقرار دوربین ، درپوش لنز برداشته شده و فاصله وضوح و شفافیت تصویر تنظیم گردد ، دیافراگم طبیعی محیط محاسبه شود ، فرض کنید در صحنه جدید دیافراگم جدید معادل $5/6$ خواهد بود . حال مجدداً دهانه دیافراگم را بسته به همان حالت قرار می‌دهیم . بعد از تنظیمات تمام مراحل حرکتی و استقرار کامل به دستور فیلمبردار دیافراگم دوربین بسته می‌شود و حرکت شروع و بلافاصله توسط کمک فیلمبردار با همان ریتم و سرعت قبلی دهانه دیافراگم را با چرخاندن از ۲۲ یا ۱۶ در مدت زمانی معادل $4/5$ ثانیه به $5/6$ می‌رساند و سپس در همان حالت ثابت شده و ادامه صحنه گرفته می‌شود ، نتیجه حاصل از این صحنه به این شکل خواهد بود که صحنه اول متقارن با صحنه دوم که اولی حل و دومی بلافاصله روی آن ظاهر می‌گردد ، که سرعت آن بستگی تام به نیاز فیلمساز خواهد داشت . شکل ارائه شده در ابتدای صفحه ۱۴۲ می‌باشد .

فید

قبل از آغاز به تشریح این صحنه، توجه داشته باشید که یک سکانس مشتمل بر تعداد زیادی شاتهای مختلف است که جهت یادآوری مجدد این دو قسمت سریعاً آورده می‌شود.

سکانس: عبارت از تداوم عملیاتی است که در یک زمان و در یک موقعیت مکانی صورت می‌گیرد. و لاجرم یک فیلم مکرراً از تعدادی سکانس تشکیل می‌گردد.

شات: قسمتهای داخلی سکانس را تشکیل می‌دهد که هر سکانس می‌تواند

از شاتهای زیادی تشکیل شود.

از دیگر حرکاتی که گذشت زمان را به ذهن تماشاگر القاء می‌کند و می‌توان آن را مستقیماً "با دوربین بدون نیاز به لابراتوار انجام داد فیدها می‌باشند. گاهی در انتهای یک سکانس لازم می‌شود که سکانس را خاتمه داده و سکانس دیگری را افتتاح کنیم، بنابراین اصل و قواعد فیلمسازی باید در انتهای سکانس قبلی حرکت فید اوت وجود داشته و در آغاز و افتتاحیه سکانس جدید نیز فید این می‌باید داشته باشیم. با این تفصیل همواره در ابتدا و انتهای هر سکانس حرکت فید وجود خواهد داشت. به مثال زیر توجه کنید. در خیابانی ناگهان دو نفر با هم برخورد و مشاجره می‌کنند و سرانجام با مداخله پلیس هر دو نفر به کلانتری جلب می‌شوند. در اتاق افسر نگهبان سرانجام با یکدیگر به توافق رسیده و روی یکدیگر را می‌بوسند و با هم از کلانتری بیرون آمده و سپس با یکدیگر خداحافظی کرده و بعد از دادن آدرس و تلفن به یکدیگر در دو جهت مخالف هر کدام به راه خود روانه می‌شوند. تا



مجددا در زمانی دیگر باز هم یکدیگر را در محلی مناسب ملاقات کنند تمامی مراحل داخل خیابان تا کلاستری و خداحافظی را که در یک محدوده زمانی انجام می‌گیرد و از تعداد بی‌شماری کات و شات تشکیل یافته است، عملیات یک سکانس نامیده می‌شود و بنا بر یک اصل آغاز سکانس با فیداین (*Fide in*) که از تاریکی به روشنی کامل می‌رسد، صحنه باز شده و عملیات آغاز و سکانس افتتاح می‌گردد و سرانجام در انتهای سکانس با حرکت فید اوت (*Fide out*) از روشنایی کامل به آرامی به کمرنگ شدن گرایش پیدا کرده و سرانجام به تاریکی محض می‌رسیم. که خاتمه سکانس را می‌رساند. این عملیات غالبا در فیلمهای حرفه‌ای در لابراتوارها صورت می‌گیرد اما با فیلمهای تک نسخه نیز می‌توان با استفاده از دوربین این اپتیکال را بوجود آورد.

FADE IN

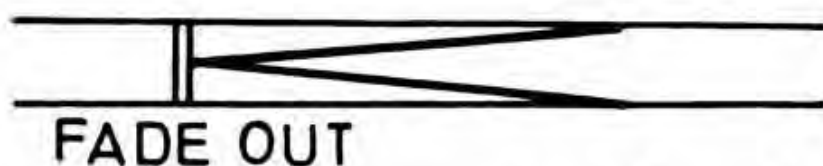
فیداین



که در افتتاحیه هر سکانس صورت می‌گیرد، اول صحنه‌ای را که می‌خواهند فیلمبرداری کنند کاملاً با زرسی می‌کنند، تصور کنید به نوری در حدود دیا فراگم ۴ نیازمندید، حال جهت ورود به سکانس طبق روال معمول به دستور فیلمبردار دیا فراگم تا آخرین حد بسته شده فیلمبرداری آغاز می‌گردد و کمک فیلمبردار به نرمی بسته به زمان مورد نیاز، شروع به باز کردن دهانه دیا فراگم می‌نماید تا بر روی دیا فراگم ۴ متوقف شود، و دوربین به کار خود ادامه می‌دهد. از فیدها همچنین می‌توان جهت القای گذشت زمان نیز استفاده کرد.

برای نشان دادن فیداین در لابراتوارها از علامت ذیل استفاده می‌کنند که شبیه به ۷ فارسی می‌باشد.

فیدات



برای ایجاد این حرکت توسط فیلمبردار نیز به طریق مشابه بالا عمل می‌شود، بدین ترتیب که در صحنه مورد نظر، کمک فیلمبردار دیافراگم را به طرف بالاترین عدد که نشانه بسته شدن دیافراگم است پیش می‌برد. در حالی که دوربین کماکان به کار فیلمبرداری از صحنه ادامه می‌دهد. تصور کنید چنانچه شما مشغول فیلمبرداری از صحنه‌ای با انتخاب دیافراگم ۴ هستید، ضرورت ایجاد فید در انتهای سکانس می‌شود، در این موقع با اطلاع فیلمبردار دیافراگم را در جهت بالاترین رقم مثل ۱۶ و ۲۲ می‌گردانند تا کاملاً دیافراگم بسته شود.

بنابراین خواست فیلمساز ریتیم این کار نیز

می‌تواند کند یا تند باشد. علامت اختصاری نشان دهنده این عمل شکل بالا می‌باشد.

با تلفیق هر دو حرکت فید این و فیدات، تواما در یک صحنه می‌توان اثر گذشت طولانی را بر اساس نوع ریتیم انتخاب شده در ذهن تماشاچی القاء کرد.

ویپ

ضرورتاً تا انجام کل عملیات فیلم گاهی نیاز به اپتیکالهای دیگری خواهد بود. که از تعداد انگشتان دست تجاوز نخواهد کرد. و این کار صرفاً قابلیت

انجام پذیری در لابراتوارها را خواهد داشت که در زمان چاپ با دستگاههای نوری انجام می‌گیرد البته این اپتیکال امروزه زیاد به کار نمی‌آید و کاربرد آن تنها در جهت محدودیت زمان فیلم و انتقال است و آن به صورت استوانه‌ایست که به شکل خطی از ابتدای صحنه شروع شده و همزمان با از بین رفتن صحنه اول، صحنه دوم ظاهر می‌شود. گاهی نیز این استوانه در میان صحنه متوقف شده و دو صحنه در حال انجام را همزمان در فیلم به دست می‌دهد. این اپتیکال بیشتر در فیلمهای صامت قدیمی به کار برده می‌شد.

امروزه استفاده جدیدی از این صحنه می‌شود که آن تواما نشان دادن دو صحنه کاملاً متفاوت در یک صحنه نمایش است. فرض کنید مردی در داخل کابین تلفن مشغول صحبت با زنی است و تواما هر دو نفر را یکی در نیمه کادر در داخل کابین تلفن و دیگری را در منزل با تمام عکس العمل هایش در نیمه دیگر کادر مشاهده می‌کنیم. ارتباط آنها تنها توسط استوانه‌ای نازک از وسط کادر قطع شده است.

طریق ایجاد ویپ در فیلمهای تک نسخه با دوربین

این اپتیکال نیز به طریق خاصی قابلیت انجام پذیری با دوربین را دارا است. برای عملی کردن این منظور محل فیلمبرداری را می‌توان با یک دیواره نازک به دو قسمت کرده و دکور مربوط به کابین تلفن یا هر چیز دیگر را در یکطرف و صحنه دیگر را در سمت دیواره متحرک قرار داد، در این گونه موارد باید نورپردازی در دو قسمت این دیواره کاملاً برابر و مساوی با هم انتخاب شود. در کارهای حرفه‌ای این کار در دو صحنه مجزا فیلمبرداری می‌شود و سپس تحویل لابراتوار می‌گردد و لابراتوار آن را به صورت یک واحد سازنده تروگاژ ساخته و تحویل می‌دهد.

تروگاژ: معادل این جمله در زبان فرهنگ سینمایی را می‌توان به حقه‌های سینمایی در زبان فارسی اطلاق نمود.

سوپرایمپوزر

که در اصطلاح همان حالت دیزالو را در حالتی خاص دارد، در لابراتوارها انجام می‌گیرد. و آن عبارت از صحنه‌ایست که صحنه اول هم‌چنان در کادر است و ناگهان صحنه دوم لحظاتی روی صحنه اول ظاهر می‌شود، ما هر دو صحنه را توأماً با هم داریم و سپس بعد از گذر و القاء مفهوم خاص، مجدداً محو می‌شود و صحنه اول کماکان ادامه پیدا می‌کند.

به طور کلی این اپتیکال جهت نشان دادن قسمتهای بین سکانس‌ها و کات‌ها برای نشان دادن قسمتهای مختلف سکانس و حرکتهای درون صحنه برای تغییر توجه به کار گرفته می‌شود.

بعد از تشریح صحنه‌های ارتباطی میان سکانس، به حرکات اساسی دوربینی که بخش مهمی را تشکیل می‌دهد، پرداخته می‌شود. که اطلاع از آن در هر دو مورد کارگردانی و فیلمبرداری بی‌تردید اجتناب ناپذیر خواهد بود.

حرکات دوربینی

اصولا حرکاتی را که خاص دوربین بوده و همواره در مرحله عمل و فیلمسازی می باید توسط فیلم بردار بسته به نوع طرح و موقعیت به دستور کارگردان به انجام برسد می توان به سه حرکت اصلی زیر محدود نمود .

۱- حرکت پان - افقی ، در سطح افق یا جا به جایی برای القای منظور خاص

۲- حرکت تیلت - عمودی ، از بالا به پایین یا بالعکس

۳- حرکت مشترک و توأم ، کراین

این سه حرکت را بی تردید می توان از زمره حرکات اصلی دوربینی دانست، که به طور روزمره و جاری مورد استفاده هر فیلمبرداری قرار می گیرد .

پان یا حرکت افقی

گاهی در زمان فیلمبرداری لزوم حرکتی را در صحنه ایجاب می نماید که می باید دوربین برای مقاصد خاصی روی محور خود گردش داشته باشد . چرخش دوربین از یک نقطه ثابت و از یک سو و زاویه به زاویه دیگر رفتن را برای انتخاب موضوعات جدید پان می نامند . (پان) خیلی شبیه به حرکت بازیگر است و تاثیر آن در روی بیننده به گونه ای خواهد بود که مثل این است که چشمانمان را در سطح افق برای تعقیب



موضوع مورد نظر از نقطه ای به نقطه ای دیگر حرکت دهیم . در فیلمسازی برای تحرک بیشتر این کار را برای کم یا زیاد کردن بازیگر صورت می دهند . و دوربین با عمل چرخش محدود ، عملی را که دیگر مورد لزوم نمی باشد حذف و به محل مورد نظر دیگر می پردازد در این گونه حرکات اصلی ، همواره جهت چرخش دوربین را می باید به

گونه‌ای طراحی و به مرحله عمل درآورد، که در سمت و راستای حرکت بازیگر باشد.

به طور مثال، چنانچه بازیگر شما از راست به چپ حرکت دارد، بهتر است، حرکت پا نیز با تبعیت از او، از راست به چپ صورت بگیرد. تنها موردی که می‌توان از این قانون عدول نمود، مناظر و طبیعت می‌باشند از این حرکت هم‌چنین می‌توان برای حذف موقعیت‌های غیرلزوم استفاده کرد.

تصور کنید که بازیگران شما نشسته‌اند، و در طراحی صحنه امکان حرکت آنها برای خارج شدن از کادر پیش‌بینی نشده است، در صورت بروز چنین حادثه‌ای مستقیماً به محتوای درون فیلمنامه و در نتیجه اثر لطمه جبران ناپذیری وارد خواهد شد.

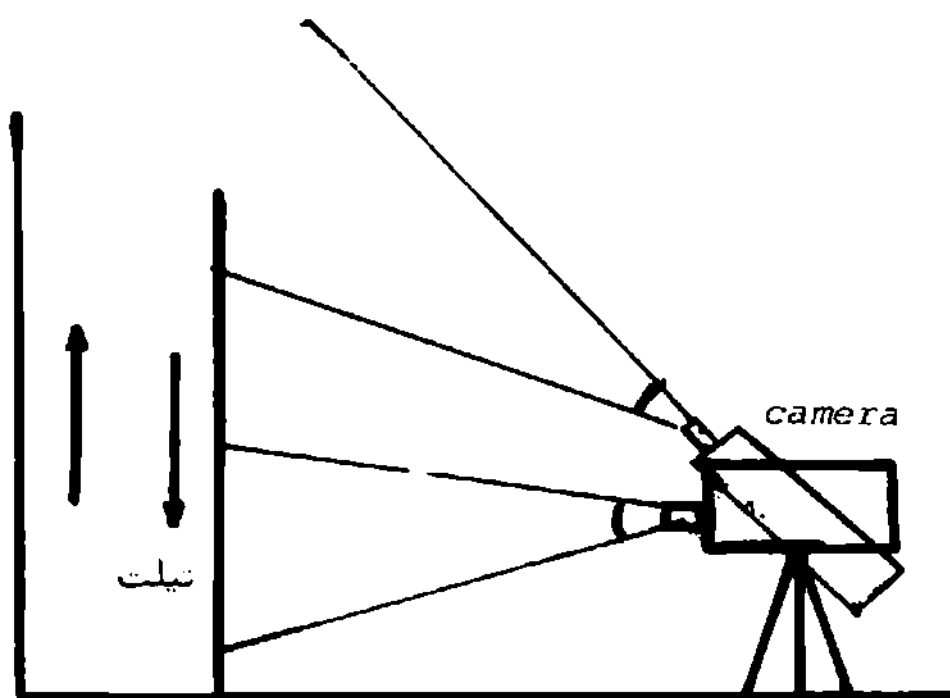
راه حل منطقی و مورد نظر در اینگونه موارد اینست که، به نحوی که به محتوای اثر لطمه وارد نسازد دوربین به آرامی حرکت پا را انجام داده و از جمع غیر لزوم، که عموماً با حرکت یکی از بازیگران صورت می‌گیرد، جدا و به فضای مناسب دیگری بپردازد، بدون آنکه لطمه‌ای به عملیات متداوم وارد آورده باشد. بدین ترتیب به راحتی افراد غیرقابل لزوم را از کادر خود حذف و شرایط جدیدی را جانشین آن می‌سازد، که به فیلم حالتی نرم و قابل انعطاف خواهد بخشید.

با استفاده حساب نشده و نابجا از این حرکت، اثرات و عواقب نامطلوبی مثل پرش در فیلم به دنبال خواهد داشت که به شدت به کیفیت محصول لطمه خواهد زد، بنابراین به جاست برای این کار، با برنامه ریزی قبلی مبادرت به انجام آن نمود.

تیلت با حرکت عمودی

برای اجرای حرکت عمودی دوربین از بالا به پایین یا بالعکس، تنها کلمه تیلت کفایت می‌کند، ریتم آن بنا به خواسته کارگردان می‌تواند، تند یا کند انتخاب شود و معنی آن حرکت دوربین از نقطه نظر ثابت به محل مورد لزوم می‌باشد.

تأثیر این حرکت به گونه‌ایست که مثل اینست که شخص چشمانش را از بالا به پایین یا برعکس حرکت دهد. غالباً از این حرکت برای دادن توجه بیشتر به عظمت و قدرت اشیاء



می‌توان استفاده کرد. مثل سررگ و عظیم سر حنوه دادن سای یک ساختمان. آسمان خراش.

در حالات دیگر، اگر حرکت تیلت از پایین به بالا صورت و بطور ناگهانی در نقطه معینی مثل طبقات ساختمان یا سوژه مورد نظر در ارتباط با آن ثابت گردد. منظور قدرت و عظمت ساختمان و منظور بازیگر یا سوژه در آن محل می‌باشد.

بی‌تردید در اینگونه حرکت به صورت خاص، حرکت زوم را برای دادن توجه بیشتر به نقطه مورد لزوم برای حذف زوائد غیر قابل لزوم ایجاب خواهند نمود

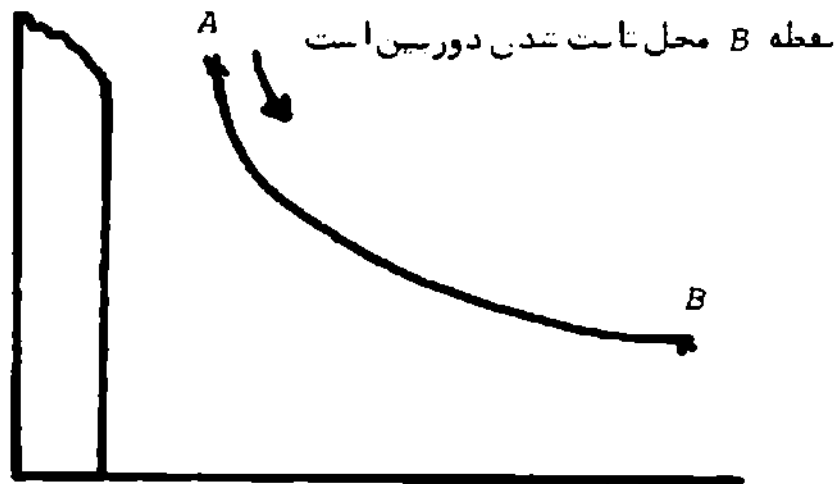
کراین

این حرکت را می توان تلفیقی از دو حرکت اصلی پان و تیلت دانست. در این حالت دوربین یک قوس منحنی را از بالا تا پایین طبق شکل طی کرده و سرانجام با نرمی کامل به عقب می رود. از این حرکت اکثرا جهت معطوف نمودن توجه از نقطه ای به نقاط دیگر و یا منحرف کردن توجه تماشاگر و رفتن به موضوعات دیگر استفاده می شود. برای ایجاد این حرکت زیبا، می توان از لیفت تراکهای مجهز به باطری استفاده کرد. قسمت حمل بار تخته بندی و دوربین بر روی آن ثابت و محکم می شود.

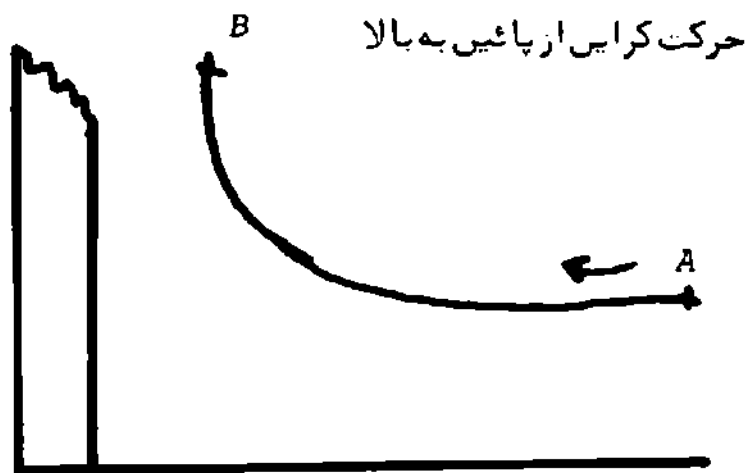
این حرکت به دو گونه از بالا به پایین و یا برعکس از پایین به بالا صورت می گیرد. جهت فلش سمت حرکت را در دو نوع خود در کناره شکل مشخص می کند.

B محل ثابت شدن و متمرکز شدن دوربین روی سوژه است، انجام این

حرکت کرایس از بالا به پایین



حرکت محتاج دقت عمل و تمرینات مکرر است که از مهمترین مشکلات آن عدم لرزش دوربین در زمان شروع فیلمبرداری است و سرانجام متصدی حرکت دهنده نقاله متحرک که باید با حالت تصویر ایجاد شده هماهنگی کامل داشته باشد. در استودیوهای بزرگ فیلمبرداری از دستگاههایی به نام دالی (Dolly) و یا بوم (Boom) برای این منظور استفاده می کنند ، و به این طریق فیلمبردار را قادر به حرکت در اطراف و دوران می نمایند ، بازوی بوم طوری طراحی شده



که قادر است دوربین را به بالا و پایین بگرداند. با تمامی این مسائل اکثراً از بکار بردن این وسیله و استفاده از آن احتراز می‌کنند و این بدان علت است که پاره مشکلات نظیر مهارت کامل در کاربرد و افراد به حرکت درآورنده آن مورد لزوم است. استفاده از آن در اماکنی که دارای وسعت زیاد باشد برای تحرک کامل دستگاه باید پیش بینی بشود. و در انتهای این قسمت.

فیلم برداری از زاویه دید بالا

همواره فیلمبرداری از سطح بالاتر از دید به نام بالا به پایین معروف بوده و به موضوع حالتی ضعیف و زبون و تحت تسلط می‌بخشد. برای نشان دادن اینگونه صحنه‌ها، معمولاً بسته به نسبت ضعف و یا تسلط مقدار زاویه بالا به پایین توسط کارگردان مشخص می‌گردد.

فیلم برداری از زاویه پایین

فیلمبرداری از زاویه پایین به طرف بالا، (منظور از سطح دید انسانی) همواره قدرت و توانایی و تسلط خاصی به بازیگر با موضوع مورد فیلمبرداری می‌بخشد.

حال بعد از تشریح این سه حرکت اصلی که توانایی خاصی در ایجاد حالات داستان دارد، به حرکات اساسی که توسط دوربین می‌تواند انجام بگیرد به مبحث جدید می‌پردازیم، بی‌مورد نیست که قبلاً برای اجتناب از سردرگمی، مسائل قبلی مورد مطالعه قرار گیرد.

حرکات اساسی دوربینی

اصولا حرکاتی که دوربین را قادر به مفهوم شدن بیشتر موضوع می نماید ، زیاد بوده اما در این جا تنها به دوازده نوع از این حرکات که در فیلمسازی دسته بندی شده است ، پرداخته می شود .

اکثر تغییرات خاص در روی پرده سینما ، بر اساس این دوازده حرکت طبقه بندی شده اند که ده حرکت آن کاملا اساسی و با استفاده از وسایل مکمل مثل ارابه و ریل گذاری که در اصطلاح به آن دالی *Dolly* می گویند قابلیت انجام پذیری و سرانجام حرکات مکمل دیگر که از حرکات ساده دوربینی و موضوع تواما برای بیان مقاصد خاصی استفاده می گردد. این ۵ حرکت اساسی ، به ترتیب عبارتند از :

۱- حرکت به طرف جلو با وسیله ای به نام تراک این یا دالی این .

(TRUCK IN - DOLLY IN)

۲- حرکت به طرف عقب با وسیله‌ای به نام دالی اوت یا تراک اوت .

(TRUCK OUT-DOLLY OUT)

۳- واک این (ورود به آرامی به صحنه و محل مورد نظر) .

(WALK IN)

۴- واک اوی (دور شدن به آرامی از صحنه و سوژه و محل مورد نظر) .

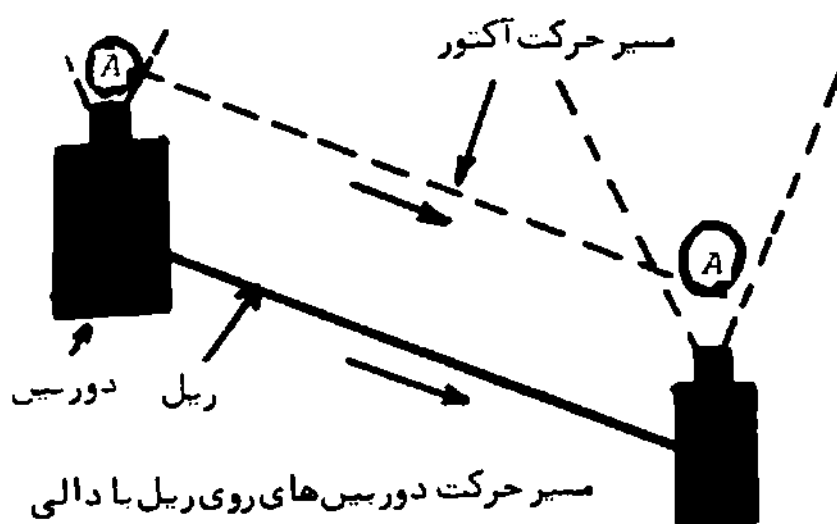
(WALK - AWAY)

۵- فالو شات . (FOLLOW - SHAOT)

بدون تردید این اصطلاحات در فیلمسازی بین‌المللی بوده و هر یک دارای مفاهیم خاصی است که برای موضوع مورد نظر به کار برده می‌شوند . گو اینکه تلاش می‌گردد اصطلاحاتی معادل آنها به زبان فارسی جانشین آنها گردد . اما بی‌تردید نمی‌تواند تا مدت زمان زیادی مورد استفاده قرار بگیرد .

دالی - تراک

این حرکت یکی از انواع حرکات فنی دوربینی بوده و برای ایجاد آن قبلاً صحنه فیلمبرداری مورد نظر توسط کارگردان واری می‌گردد و سپس با نصب دو رشته ریل روی زمین محیط را جهت انجام آماده می‌سازند . در زمان استفاده دوربین روی ارابه‌ای که در روی این ریل حرکت می‌کند ثابت و محکم می‌شود ، این ارابه به نام دالی معروف است و درنوع پیشرفته آن که مجهز به موتورحرکتی با باتری بوده و در نهایت حرکت یکنواخت و ملایم را در جهت مورد نظرتامین می‌سازد . با استفاده از این حرکت فنی ، به جای پان مشکلات به طریق شایسته‌ای حل می‌گردد .

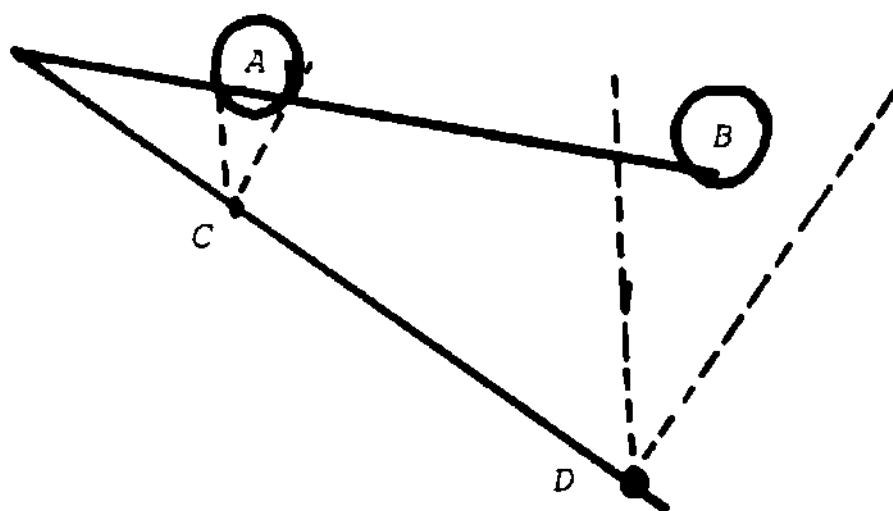


محل ثابت شدن نهایی دوربین بدون تغییر شات

البته کاربرد این روش نیز خودش دارای قواعد پیچیده‌ای بوده که حتما باید با اطلاع کافی مبادرت به آن کار نمود. چنانچه صحنه فلیمبرداری برای همزمانی با حرکت بازیگر طراحی شده باشد، و تغییر شاتی را در پی نداشته باشد، می‌توان ریل‌های دالی را با توجه به شکل به موازات حرکت بازیگر نصب نمود. و همزمان با حرکت بازیگر، مقدار ثابت به وسیله حرکت به موازات او، با حفظ موقعیت تصویری انجام داد.

با توجه به شکل چنانچه آکتور از نقطه A شروع به حرکت کند تا سرانجام به نقطه B برسد دوربین همزمان با حرکت او شروع به کار کرده، و تغییر مکان می‌دهد.

چنانچه در نقطه A مادیوم شات باشیم، در نقطه B نیز همان شات را بی‌تردید حفظ خواهیم کرد. تنها چیزی که در این حالت فرق کرده است موقعیت کمپوزیسیون صحنه است، با این تفاوت که در مکان جدید پشت بازیگر نشان‌دهنده وضعیت جدید دیگریست. با اینکار جلوی بسیاری از اشتباهات را که با پایان انجام می‌گیرد و حفظ تغییرات جهت نگاه و امثال آن را می‌توان گرفت، این نوع حرکت را موازی می‌نامند. اما در عمل تمام موارد و موقعیت دو استقرار بازیگر نسبت به دوربین به



دلایل موجود نمی‌تواند ثابت باشد. و مورد لزوم ما در حرکت از یک شات بسته به شات باز (کلوز آپ به مدیوم شات). بنا بر این نمی‌توان از حرکت موازی استفاده کرد. در اینگونه موارد تئوری به کار گرفته شده به صورت زوایای حاده خواهد بود. زاویه‌ای که امتداد حرکت بازیگر و امتداد حرکت دوربین همدیگر را در نقطه‌ای خارج از محل استقرار قطع می‌کنند. این تئوری می‌تواند در تمام صحنه‌های مورد استفاده با دالی پیاده شود.

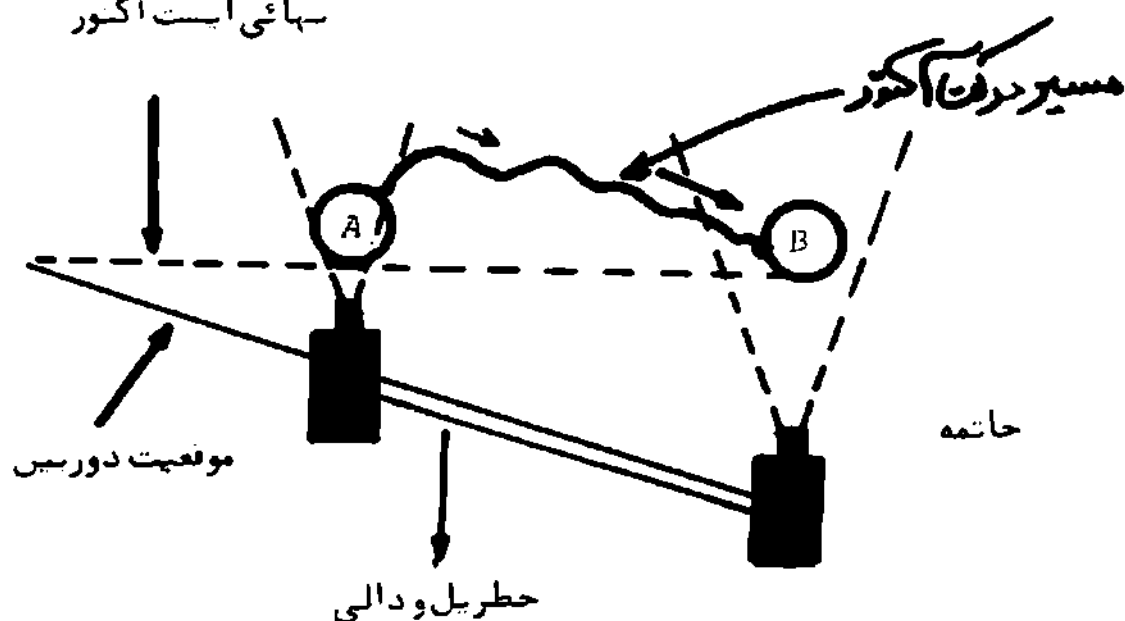
در شکل، بازیگر از نقطه A حرکتش را آغاز می‌کند، در حالی که موقعیت تصویری او مدیوم شات است و سرانجام همراه با او دوربین به حرکت درمی‌آید. زمانی که بازیگر به نقطه B می‌رسد موقعیت تصویری او بدل به نوعی مدیوم لانگ شات گردیده، بدون اینکه در طول آن از پان استفاده شده باشد، تنها یک حرکت جزیی در انتها برای تصحیح موقعیت لازم خواهد بود.

در مورد صحنه‌هایی که حرکت بازیگر در یک خط مستقیم نباشد،

نظرتان چیست؟

در اینجا نیز اجباراً باید از همان تئوری زاویه حاده استفاده کرد. اما باید اختلاف موجود را در پایان تصحیح کرد. در این حالت بازیگر از نقطه A شروع کرده و دوربین به موازات او طی زاویه حاده‌ای تغییر مکان می‌دهد.

خط فرضی اتصال در نقطه
سهائی ایست آکنور

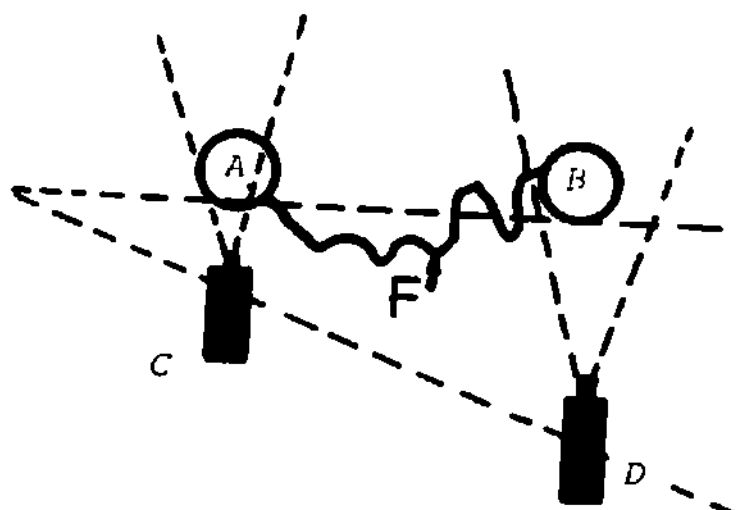


سرانجام در نقطه B متوقف می‌گردد، در این حالت ما از یک کلوز آپ، به لانگ شات و سپس به مدیوم شات بازیگر می‌رسیم.

در تمام مراحل یاد شده بالا، باید به این نکته توجه داشت که حتما حرکت فرد مورد نظر و دوربین باید همزمان و متقارن انجام شود و این کار میسر نخواهد بود، مگر در سایه تمرینات مکرر و برداشتهای مختلف، نتیجه حاصل از این حرکت در روی پرده، نرمش و روانی، یکدستی خواهد بود که به مراتب راحت‌تر و سریع‌تر از تکنیکهای مشابه خود خواهد بود.

طریقه عمل حرکت

برای طراحی و کاربرد این حرکت فیلمساز موظف است فیلا صحنه مورد



نیازش را طراحی و حرکات پیش بینی شده را از پیش مشخص سازد. برای حصول به نتیجه مطلوب می باید یک بار در ابتدای حرکت، نوع صحنه مورد نیاز را مشخص و سپس بعد از حرکت، بازیکر و توقف در محل پیش بینی شده بعدی نیز مشخص گردد، برای این منظور غالباً فیلمسازان حرفه ای حرکت بازیکر را روی زمین علامت گذاری می کنند. به این طریق که شروع حرکت را با کج یا هر وسیله اثر گذارنده، مشخص می کنند.

فرض کنید دوربین باید از یک کلوز آپ (نمای درشت) به یک مدیوم شات (نیم سنه) بازیکر حرکت انجام دهد. برای این منظور فرد مورد نظر را در حالت کلوز آپ (نمای درشت) در نظر گرفته و همراه با محل استقرار دوربین روی زمین علامت گذاری می شود. سپس بازیکر تغییر مکان داده و در نقطه مورد نظر نهایی می ایستد. دوربین نیز در همان حالت به طوری که دارای شات مدیوم باشد مستقر می گردد. سرانجام محل ایست بازیکر و دوربین را نیز علامت گذاری می کنیم و دو نقطه تغییرات بازیکر که در شکل با A و B مشخص است توسط خطی مستقیم به هم متصل و ادامه می دهیم، دو نقطه دیگر محل استقرار دوربین نیز که با C و D مشخص شده با خطی مستقیم به هم وصل می گردد که ادامه آن خط، بازیکر را باید به صورت زاویه حاده ای قطع کند، ادامه خط CD محل نصب و استقرار ریل های دالی می باشد. توجه داشته باشید که در هر دو نوع اندازه گیری

لنز باید ثابت بوده و هیچگونه تغییری را در پی نداشته باشد و متراژ لنز نیز در هنگام حرکت می‌باید توسط کمک فیلمبردار، جهت تغییرات متریک دائما در تغییر و در وضوح کامل باشد.

دالی این

در این روش، حرکت تا حدودی به زوم شباهت دارد، و تنها فرق آن اینست که دوربین بر روی دالی مستقر شده و با عدسی ثابت به طرف موضوع حرکت می‌کند، موقعیت لنز در جهت دوری یا نزدیکی به موضوع دائما توسط دستیار فیلم بردار در هر لحظه برای داشتن تصویر واضح تنظیم و تصحیح می‌گردد. استفاده از این حرکت توجه تماشاگر را به نقطه مورد دلخواه میسر می‌سازد، بدون اینکه ابعاد پشت موضوع تغییر کند. ریتم حرکت دالی به طرف جلو بنا به خواست فیلمساز می‌تواند تند یا برعکس کند باشد. روش عمل در قسمت تراک و دالی به تفصیل آمده است. به آن قسمت مراجعه شود.

دالی اوت

این حرکت رانیز، می‌توان تا حدودی عکس حرکت قبلی دانست، با این تفاوت که دوربین به جای حرکت به جلو، به سمت عقب کشیده می‌شود، و از صحنه مورد نظر دور می‌گردد. این عمل غالبا برای افتتاح و شروع سکانس

جدید به کار گرفته می شود و در حالتی دیگر نیز با انجام این حرکت می توان توجه را از یک فرد همراه با عقب کشیدن به گروهی که به یکدیگر وابستگی دارند رهبری کرد .

والک این



در این حرکت که درست مخالف دو حرکت قبلی است ، دوربین ثابت است ، و تنها موضوع به طرف دوربین حرکت می کند و در اینجا دوربین جهت حفظ زوایای موجود با حرکت پان موقعیت خود را تصحیح می کند .



لزو ما در این نوع حرکت ، موضوع می تواند از یک مدیوم و یا لانگ شات آغاز و سرانجام به کلوز آپ ، بنابر نوع خواسته فیلمساز بدل گردد .



واك اوى

این حرکت نیز شبیه حرکت قبلی بوده ، تنها با این تفاوت که این بار موضوع ، بر خلاف حالت قبلی ، از دوربین دور می شود و لزوماً امکان دارد از یک نمای درشت (کلوز آپ) به نمای میانه (مدیوم شات) و یا حتی دورنما (لانگ شات) محدود شود . این شات غالباً جهت نشان دادن خواست و عملی که موضوع مورد بحث انجام خواهد داد صورت می گیرد .

فالوشات

این حرکت را نیز می توان تلفیقی از هر دو نوع حرکت دوربین و موضوع عملی دانست ، این گونه صحنه ها غالباً برای حفظ کمپوزیسیون ثابت داخلی صحنه به کار گرفته می شوند .

حرکات دیگر

حرکات دیگری نیز به غیر از این ۵ حرکت وجود دارند که در ساخت و بافت فیلم نقش با اهمیت و به سزایی داشته و هر یک وظیفه رساندن مفاهیم خاصی را به تماشاگر به عهده می گیرند .

۱- تعقیب یک موضوع برای رسیدن به موضوعات دیگر
دوربین با پان و یا با حرکت دیگری موضوعی را تعقیب می کند و سرانجام

به موضوع جدید دیگری می‌رسد که وابستگی خاص با موضوع اول دارد، عموماً در جهت توسعه توجه از یک فرد به افراد به کار برده می‌شود.

۲- تعقیب یک موضوع برای رسیدن به موضوعات خاص

این صحنه معمولاً با گردش و یا حرکت دوربین صورت می‌گیرد، بدین گونه که دوربین با یک فرد شروع می‌کند و سرانجام با تعقیب بازیگر با حالت پان یا گردش روی محور خود، بازیگر اول را از کادر خارج کرده و موضوع مورد نظر را وارد کادر می‌کند و از آنجا حوادث جدید را دنبال می‌کند.

به طور کلی می‌توان این حرکت را جهت تمرکز توجه از یک بخش به بخش دیگری به کار برد، از اینگونه صحنه‌ها غالباً تحت عنوان صحنه کمکی برای ورود به داستان استفاده می‌شود که چگونگی تشریح موقعیت و مکان را به عهده دارد.

۳- تصحیح موقعیت

دوربین روی محور خود گردش می‌کند. (پان) تا وضعیت و موضوعات را بتواند هم‌چنان حفظ کند. مثال: مردی روی صندلی فروشگاه نشسته است، فرد دیگری وارد می‌شود، صاحب فروشگاه ناچاراً از روی صندلی برخاسته یا با نفر جدید وارد مذاکره شود، در این جا دوربین در ابتدای امر مرد نشسته را در کادر دارد و سرانجام برای تصحیح موقعیت، حرکتی مثل تیلت، یا عمودی انجام می‌دهد و با مرد صاحب فروشگاه به طرف تازه وارد حرکت روی محور افقی (پان) انجام می‌دهد، بدون اینکه موقعیت دکوری از کادر خارج شود.

۴- تغییر حرکت موضوع

این عمل توسط بازیگر انجام می‌گیرد، در صحنه‌ای به علت ضرورت بازیگر شما پشتش به دوربین است و ناگهان برای تصحیح موقعیت به طرف دوربین برمی‌گردد، با این عمل از حرکات زائد دوربینی احتراز خواهد شد.

۵- حرکت مخالف

این حرکت نیز خاص دو موضوع است ، بدین مفهوم که یک موضوع حرکت کرده و لزوماً بازیگر دیگر نیز حرکتش را در جهت مخالف آغاز می‌کند ، تا در محل پیش بینی شده به هم برسند . در عین حال موقعیت محلی ثابت می‌ماند یا بالعکس . در این صحنه با حرکت روی ریل همواره عوامل دکوری صحنه را در جهت پیوند و ارتباط با یکدیگر حفظ می‌کند .

۶- تعقیب یک موضوع جهت ترک افراد

تصور کنید در صحنه‌ای که شامل جمعی از بازیگران است . دوربین فرد اصلی مورد نظر ، حرکت را انجام داده و با دور شدن آن فرد از جمع ، دوربین با حرکت ، افراد غیر ضروری را از کادر خود حذف می‌کند . روش‌های این کار در قسمت قبلی تشریح شده است .

۷- انتقال از افراد روی یک نفر

این حرکت درست عکس حالت قبلی است ، بدینگونه که دوربین همزمان با حرکت به طرف فرد مورد نظر و تمرکز بر روی او ، بقیه افراد را در تاری غیر قابل رویتی (آنتی فکوس) قرار می‌دهد . و یا بالعکس این حرکت .

بدیهی است که حرکات دیگری نیز جهت کمک به فیلمنامه وجود دارد که بستگی به طرح فیلمنامه و روش کار فیلمساز خواهد داشت که با آگاهی و تجربیات قبلی می‌باید دست به این کار بزنند .

حال بعد از فراگیری این قسمتهای اصلی ، زمان نیست که وارد مرحله عملی فیلمسازی شویم ، بدیهی است که قبلاً باید مطالب گفته شده به دقت مورد مطالعه قرار گرفته باشد تا در تفهیم فصل بعدی دچار اشکال نگردید .

خطوط فرضی

از جمله مخاطرات پیش بینی نشده به هنگام کار را می توان عبور از خطوط فرضی دانست، که جهت دید را به اندازه ۱۸۰ درجه تغییر داده و سبب اختشاش و درهم ریختگی ذهنی در تماشاگر خواهد شد.

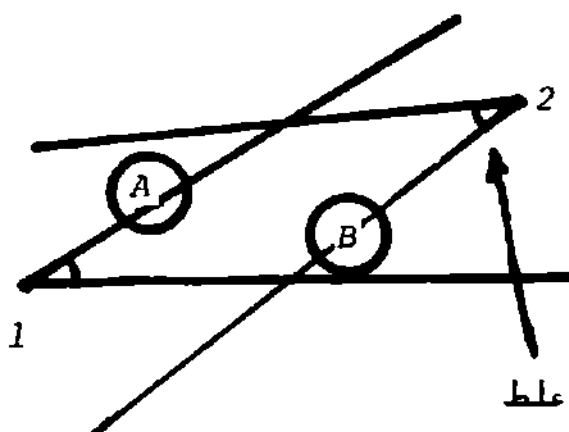
بدون آگاهی از این قانون هنگام فیلمبرداری در حرکت موضوع به اطراف و هم چنین تحرک دوربین بی تردید اولین پرش در روی پرده ایجاد خواهد شد. این دلایل کافیست که اهمیت موضوع روشن شود، در این حالت ناگهان تصویر بازیگری که تاکنون در سمت راست کادر قرار دارد، به طور غیر منتظره ای به سمت چپ رفته و باعث اختشاش ذهنی تماشاگر می گردد.

بنابراین باید از قانون فرضی در هر حالت تبعیت کرده و با استفاده صحیح از آن این نقص را تا سرحد امکان در زمان فیلمبرداری مرتفع کرد. چنانچه

عبور از خطوط فرضی ضرورت پیدا کند از راه حلهای بخصوص خود برای آن می باید استفاده شود.

خطوط فرضی

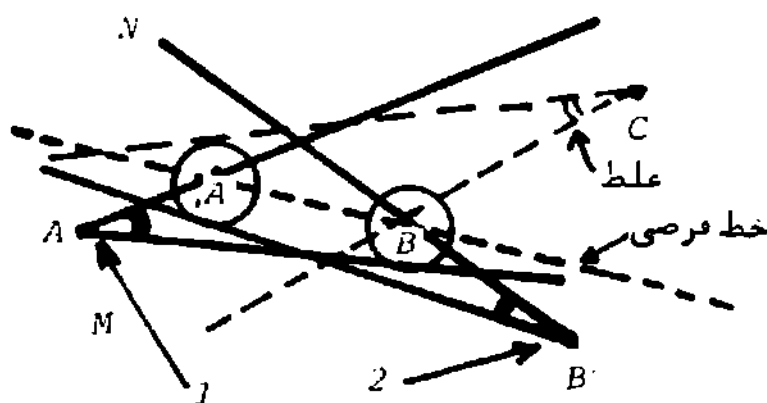
به عنوان یک اصل کلی، همواره در تمام صحنه ها، جهت و وضعیت نگاه باید ثابت مانده و همآهنگ باشد. کلوز آپ از مردی که نگاهش در روی پرده از راست به چپ است، در لانگ شات همان تصویر نیز هم چنان باید در همان راستا و سو قرار بگیرد. تا از بروز اختشاشات ذهنی جلوگیری کند. چنانچه عکس این حالت صورت بگیرد این توهم در بیننده پیش می آید که دو نفر شبیه بهم در دو جهت مختلف به سمت هم نگاه می کنند، تنها راه حل این موضوع تفهیم و به کار بردن قوانین خطوط فرضی خواهد بود، چنانچه بدون آگاهی از این قانون اقدام به فیلمبرداری از دو نفر در حال صحبت با هم بکنیم، اشکالات ذیل بی تردید بروز خواهد کرد. تصور کنید که این دو نفر در حال مکالمه با یکدیگرند. به شکل نگاه کنید.



با توجه به تصویر زمانی دوربین از نقطه A از مخاطب و پشت سر او صورت B را در تصویر دارد، و در لحظه صحبت B، موقعیت تغییر کرده و دوربین این بار از پشت سر B صورت نفر A را در کادر خود خواهد داشت. درحقیقت، در این تغییر مکان به اندازه ۱۸۰ درجه از زاویه معکوس علط

دوربین، دارای حالتی اشتباه در حفظ توازن و بالانس صحنه خواهیم شد. چون در زمان نمایش، یکبار تصویر A در سمت چپ و زمانی دیگر در سمت راست بعد از کات و پیوند فرار خواهد گرفت.

سخت راست بعد از کات و پیوند قرار خواهد گرفت . بنابراین دارای پرسی غیر قابل اصلاح خواهیم بود . حال برای رفع این نقص چه باید کرد ؟ یا چکار باید کرد که جلوی این نقص گرفته شود ؟



زوایای A و B قبول
زاویه C غیر قابل قبول

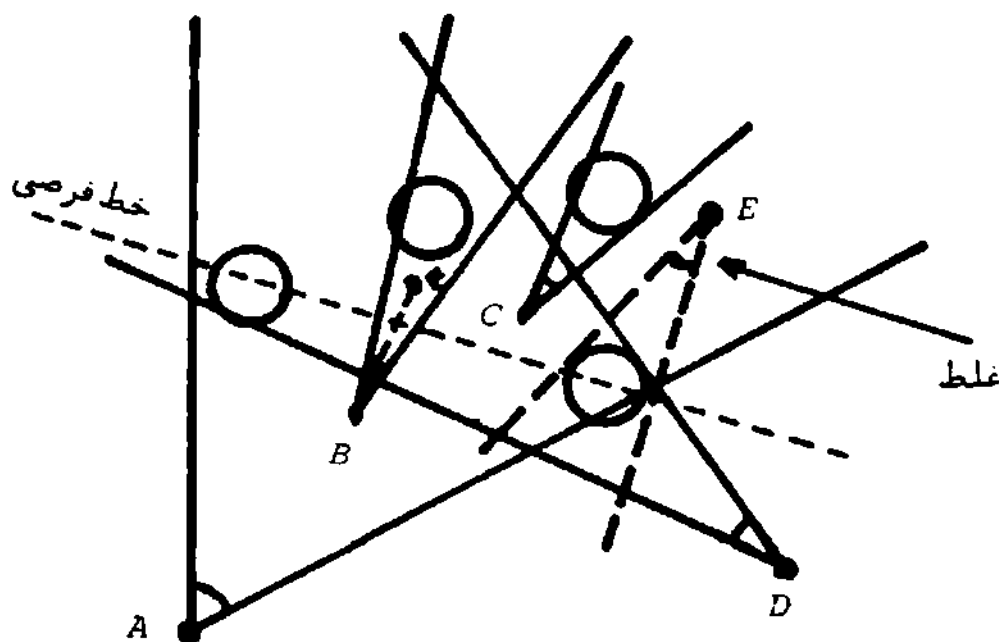
تنها راه چاره در زمان فیلمبرداریست . بدین طریق که با توجه به شکل از نقطه A به B خطی ذهنی ترسیم می‌کنیم ، این خط را که در شکل با نقطه چین نشان داده شده است و صفحه را به دو بخش M و N تقسیم کرده است ، به نام خط فرضی (*imaginary Line*) مشهور است .

حال چنانچه دوربین در اولین تصویر ، در هر سمت خط یا بخش M یا N مستقر گردد دیگر نمی‌توان سمت واقع شده در آنطرف خطوط را کادر بندی کرد ، بنا به تعبیری تمام زوایایی که در شکل در بخش M قرار دارند ، به یکدیگر قابل پیوند و زوایایی را که در بخش N قرار می‌گیرد غیر قابل پیوند است . چنانچه افراد و شخصیت‌های بازیگر تعدادشان از دو نفر تجاوز کرد و به طور پراکنده در صحنه قرار داشتند این قانون به همان صورت تنها با اندک تغییری قابلیت اجرا پیدا می‌کند . حال چگونه ؟

به شکل سوم توجه کنید ، بنابر اساس همان فرضیه بین دورترین بازیگران

خطی تصویری ایجاد می‌کنیم که دو بازیگر در دو سمت کادر را در دسترس قرار دهد. سپس تمام موارد قانون فرضی را در مورد آنها می‌توان به مرحله عمل درآورد.

در پاره‌ای موارد نیز می‌توان از این قانون عدول کرد، برای خلق یک کلوزآپ می‌توان از خط فرضی در یک راستا گذشت. و تصویر مورد نظر را ثبت



کرد. اما این عمل باید با دقت و فراست و هوشیاری تمام طرح ریزی و عملی گردد. توصیه می‌شود حتی‌الامکان از تکرار و بروز این گونه صحنه‌ها اجتناب شود و بنابراین اصل زاویه B تا نقطه F به خط مستقیم پیش برود تمام زوایای گرفته شده در شکل در یک سمت خط فرضی صحیح است و می‌تواند به راحتی به یکدیگر پیوند داده شوند. تنها زاویه غلط در این شکل نقطه E محل استقرار دوربین است که به علت فرار گرفتن در فضای آن سمت خط فرضی پرش ایجاد می‌نمایند.

در انتها بی‌مورد نیست که توجه شما را به این نکته جلب کنم که در صحنه‌های متحرک که شخصیت‌ها در حال جنب و جوش و تحرک هستند قوانین

خطوط فرضی بر اساس نوع صحنه در تغییر خواهد بود. و هر تغییر مکان، امکان پیدایش خط فرضی جدیدی را به دست خواهد داد. یکی از راههای اجتناب عبور از خط در موضوعات، با پیروی از حرکات و برگرداندن آنها و توجه دادن به مسائل دیگر است. برای غلبه بر این مشکل راه حلهایی توسط فیلمسازان بزرگ ارائه گردیده است که بطور کلی می‌توان با به کار گرفتن کات اوی و مقیاسات زمان، انتخاب موقعیت‌ها، مسئله عبور از خط را تا حدودی تصحیح کرد.

برای حصول به نتیجه عالی، باید تلاش کرد تا کات اوی‌ها، حرکات موضوع، و یا دی‌زالوها در درون کار حل شوند، این کار در زمان طراحی و نوشتن فیلمنامه، باید به طور کامل در نظر گرفته شود. تا از آن راه به نتیجه مطلوب رسید.

کات‌اوی‌ها

کات‌اوی‌ها را نیز می‌توان از زمره سری شاتهای میان سکانس دانست که به طور کلی از تغییرات داخلی سکانسها پیروی می‌کنند، و کاربرد آن موقتا برای انحراف توجه تماشاچی از تم اصلی به نقطه دیگری است.

از این شات به کرات برای گریز از پرش در فیلم استفاده می‌شود، مدت زمان آن نیز اکثرا از چند ثانیه تجاوز نمی‌کند. برنامه صعود از کوه را توسط دو نفر در نظر بگیرید. صحنه‌ها دربرگیرنده فعالیت و تلاش آن دو نفر است. حال چنانچه ناگهان یک شات از خورشیدی که به شدت می‌درخشد میان دو شات ابتدا و انتها ظاهر شود، در رابطه با عملیات دو نفر می‌تواند یک شات‌کات‌اوی به حساب آید. البته باید در نظر داشت که صحنه‌های مورد استفاده برای کات‌اوی به طریقی باید انتخاب شوند که اشکالی جهت پیوند دو صحنه پیش

نیاورد و با قرار دادن این شات موقتا توجه تماشاگر را به صحنه دیگر جلب و سپس به موضوع اصلی وارد شد. بنابراین مسئله پرش بدین گونه حل گردیده است.

به طور عملی، موضوعات یک کات اوی می تواند از هر چیزی انتخاب بشود. یک شات از یک دورنما، منظره، یا یک پرنده که روی درختی نشسته است. در مثال دیگر. دو نفر در حال صحبت هستند و دوربین دائما در حال تغییرات در مورد تک تک آنها از زوایای مختلف است، ناگهان در یک صحنه که می خواهیم تصاویر را به هم پیوند دهیم درمی یابیم که با این کار مواجه با نوعی پرش خواهیم بود، در اینجا لزوما داشتن یک صحنه کات اوی جهت برقراری ارتباط میان این دو تصویر از ضروریات به شمار می رود. این صحنه می تواند تقریبا از هر موضوعی باشد. یک تلفن، ظرف میوه، و یا هر چیز دیگر. . . . که هیچگونه رابطهای با مسائل و محتوای داخلی دو تصویر نداشته باشد.

اما بهتر است از شاتهایی جهت این پیوند استفاده شود که دارای نوعی رابطه با موضوع اصلی باشند و با سهیم کردن آن در برنامه نمایش از مزاحمت آن به طریق شایسته حتی الامکان کاست.

کات این

کات این‌ها را نیز می‌توان در زمره شات‌های کمکی به شمار آورد که به گونه‌ای در ارتباط با عملیات داخلی صحنه‌اند. این شات‌ها برخلاف کات‌های شامل قسمتی از موضوع اصلی می‌باشند.

صحنه شامل گفتگوی دونفره را در صورتان زنده کنید. زمانی اولی و زمانی دیگر، دومی می‌باید پاسخ دهد. برای گریز از تکرار شات‌های پیاپی و پرش، زمانی که در صحنه ابتدا، نفر اول مشغول صحبت است، دستش را با سیگار پیش آورده، و ناگهان یک کات از دست نامبرده که سیگار را درون جا سیگاری له می‌کند، برش داده می‌شود. این نما به کات این صحنه اصلی معروف است.

کات این‌ها را معمولاً در رابطه با عملیات بازیگران و گریز از پرش و تکرار پشت سرهم شات‌های شبیه به هم از هر چیزی می‌توان ساخت.

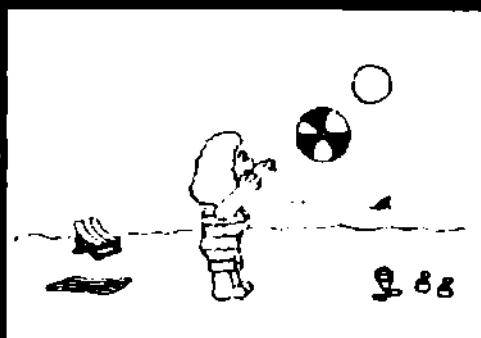
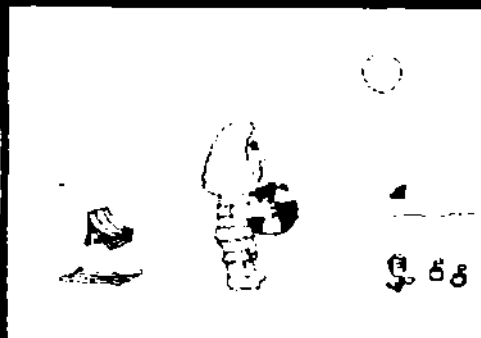
تصور کنید اجبار دارید تا چند کلوزآپ پشت سر هم به کار ببرید . با کات این در میانه کلوزآپ دو نفر می توان موقتا توجه تماشاچی را به نقطه دیگری رهبری و سپس پس از تعویض شات به جای اصلی بازگرداند . رویهم رفته ، از این دو شات می توان همواره برای گریز از مسائلی نظیر پرش در فیلم استفاده کرد . به فراوانی می توانید آنها را در فیلمهای سینمایی به صورت هر روزه در رابطه با موضوع مشاهده فرمایید .

کاربرد کات این، کات اوی

شاید بتوان به جرات یکی از شایع ترین و متداول ترین اشتباهات در فیلمهای آماتوری را به کار بردن اینگونه شات ها دانست . چنانچه این کار توام با آگاهی و هوشیاری قبلی صورت نگیرد ، نتیجه بر روی پرده دارای نوعی پرش خواهد شد . از دیدگاه تماشاچی اینطور احساس می شود که نوعی اختشاش و بی ربطی در صحنه حکمفرما است .

برای نمونه ، شما در حال فیلمبرداری از دختری کوچک در ساحل دریا هستید . دختر بچه بنا به عللی توپ بازیچه اش را مرددانه زیر نظر دارد . کودک تردید دارد که آن را پرتاب کند ، درست در همین زمان حس می کنید که دارید مقدار زیادی فیلم به هدر می دهید. برای احتراز از این مسئله، فیلمبرداری را تا اخذ تصمیم نهایی توسط کودک متوقف می نمایید . حال دختر تصمیم به

کار با نوعی کات برسی



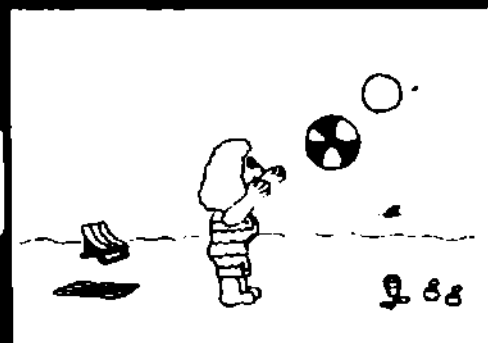
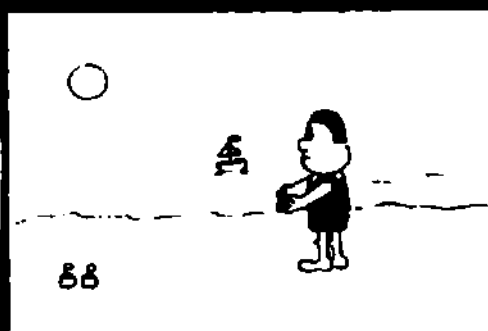
پرتاب توپش گرفته ، و شما دوربین را به کار می اندازید ، و دختر بچه هم توپش را پرتاب می کند ، (به تصویر مصور توجه فرمایید) .

نتیجه فیلم نشان خواهد داد که شما در کل دارای یک پرش شدید در نتیجه عملیات درست در قسمتی که دوربین را جهت فشرده کردن زمان متوقف کرده اید ، خواهید بود . چون در همان زمان که دختر بچه در پرتاب توپش تعلل داشت و زمان توقف صحنه ، و انجام مجدد مقداری حرکت توسط کودک انجام پذیرفته است ، که از دید شما به علت تمرکز حواس بر روی پرتاب توپ پنهان مانده است . (حال هر قدر که این زمان کوتاه بوده باشد) این بیشترین حالتی است که می تواند ذهن تماشاگر را مشوش و ناراحت کند ، این عمل

نشان دهنده این مطلب است که فیلم شما غیر حرفه ایست ، بخصوص اگر این اتفاق بارها رخ داده باشد ، تنها راهی که برای خلاصی از این موقعیت پیشنهاد می شود ، بکار بردن یک صحنه کات او می باشد ، این کار سبب خواهد شد ، تا پرتی فوق اصلاح شود و هیچیک از عملیات نیز از دست نرود . می توان حتی به جای کات او ، از کات این نیز استفاده کرد . و آن عبارتست از ساتی کوتاه که

میان دو قسمت مورد نظر قرار می‌گیرد. چنانچه تصمیم گرفتید که کات‌اوی به کار ببرید، این شات باید شامل رابطه‌ای میان این شات جدید و عملیات صحنه باشد. در غیر این صورت شما دارای کات بی‌ربطی خواهید بود.

با بکارگرفتن نوعی کات‌اوی



در تصویر اصلاحی، دختر به طرف چه کسی توپ را پرتاب می‌کند؟ مشخصا به سمت پسر بچه دیگر، پس بنابراین پسر بچه می‌تواند نوعی کات‌اوی در این صحنه باشد این چیزی است که تماشاچی شما دائما "در سیر روز با بازی‌های کودکانه در اطراف خود به طور آشکار سر و کار دارد. بنابراین می‌تواند آن را به راحتی بپذیرد، کات‌اوی‌ها را می‌توان در رابطه با زندگی از هر چیزی ساخت، اما بهتر است به گونه‌ای انتخاب شود که رابطه آن با موضوع نیز حفظ شود تا کاملا موثر باشد. در مثالی که در پی‌آمد. چنانچه این شات بر خلاف شات اصلی از عوامل دیگر مثل ستون، پل، قایق یا موج شکن گرفته شود. گو اینکه می‌تواند به گونه‌ای کات‌اوی فرض شود، اما چون بدون ربط و به طور ناگهانی روی پرده ظاهر

می‌شود. فلاش می‌زند و لحظاتی تماشاچی را به خود مشغول می‌کند که منظور سازنده فیلم از این عمل چه بوده است و چه ربطی با بنیان و اساس فیلمی که دارد می‌بیند دارد، و در همین زمان مفداوری از جریان و رابطه بین قضایا را طبعاً از دست خواهد داد. چنانچه در زمان فیلمبرداری قصد گرفتن صحنه‌هایی را برای گرفتن کات‌او‌های بعدی داشته باشید، با به کار گرفتن روشهای مختلفی می‌توانید به این کار مبادرت کنید.

به عنوان مثال: فیلمبرداری از صورت دختر به صورت نمای درشت و یا نمای درشت توپ، می‌تواند جانشینی برای قسمت تعلل شده بعدی قرار بگیرد. بنابراین با شرحی که رفت حالا شما راه خلاصی از یک شات زشت پرشی را در زمان فیلمبرداری در دست دارید و آن گرفتن صحنه‌های مناسب به صورت پراکنده برای آتیه اندیشی است.

چنانچه بعد از فیلمبرداری و آماده شدن فیلم ناگهان متوجه این نقیصه شدید، دیگر خیلی دیر شده است و شما حتماً آن زمان و مکان را از دست داده‌اید و این مسئله را درست در زمان ادیت و مونتاز درخواهید یافت. حالا وقتی است که با مرور بر فیلمهای گذشته خود متوجه نقائص آن بشوید، اما قرار نیست که ناامید بشوید و کار را بدون نتیجه رها کنید، شما می‌توانید در این حالت با دیدن کل فیلم، قسمتی را بیابید که خیلی نزدیک به کات مورد نظرتان باشد و با خارج کردن آن به طوری که به محتوای فیلم لمطمه نزنند، می‌توانید آن را به صورت نوعی کات‌او‌ی یا کات‌این، بسته به نوع نیاز به کار ببرید و موقتاً فیلمتان را اصلاح کنید.

حال در مثال قبلی چگونه می‌توان این مسائل را پیش بینی کرد، تا بعداً تماشاچی در هنگام نمایش متوجه این اشکال نگردد؟ فرض کنید صحنه‌ای دارید از مادر دختر که بدون حرکت زیر سایبانی در ساحل دراز کشیده است. این صحنه را امکان دارد قبلاً یا حتی چند روز بعد از آن گرفته باشید. و یا حتی آن را در مکانی دیگر گرفته باشید. حال شما این صحنه را به عنوان نوعی

کات‌اوی در صحنه مورد لزوم به کار می‌برید، چنانچه تماشاچی شما ارتباط ذهنی قلبی راجع به مادر و دختر داشته باشد به راحتی این مطلب را خواهد پذیرفت و در نتیجه در کل اینطور به نظر می‌آید که دختر توپ را در دستش به طرف مادر پرتاب می‌کند و این عمل طبیعی به نظر خواهد رسید.

اما باید توجه داشت که کات‌اوی‌ها را باید حتی‌المقدور کوتاه انتخاب نمود تا قدرت تاثیرش را از دست ندهد، در پایان، تماشاچی شما همزمان در حال زندگی با محیط داخلی فیلم است، بنابراین هر قدر که بتوان از او سبقت گرفت تماشاچی نیز لاجرم با تبعیت از فکر شما فیلم را همراهی خواهد کرد. تا آنجایی که مسئله‌ای تحت عنوان کات پرشی افکار او را از حالت تمرکز خارج نسازد.

بنابراین ضرورت اجتناب از کات پرشی در زمان فیلمبرداری مسئله‌ایست که همواره در کار فیلمسازی باید آن را مورد توجه کامل قرار داد. تا ارزش و محتوای فیلم بدین وسیله همواره حفظ گردد.

کمک به داستان

برشها (کات) بهترین روش برای تفهیم به تماشاچی و کمک به داستان می باشند . که مهمترین آنها را می توان کات اوی و کات این ها دانست . کات اوی و کات این تنها برای مخفف کردن زمان به کار نمی روند ، بلکه بی توان از آنها برای پاکیزگی و آراستگی هر چه بیشتر داستان نیز استفاده کرد . این کاتها هم چنین برای دادن اطلاعات بیشتری به تماشاچی به کار گرفته می شوند و سبب می گردند تا اتفاقات جاری درون صحنه ها با مفهوم کاملتری ارائه شوند .

برای نمونه : چنانچه شما دارای شاتی هستید که در آن یک اتومبیل از یک سمت جاده به دوربین نزدیک تنده و سپس دور می شود . تنها اطلاعاتی که به تماشاچی خود با این شات داده اید این است که این اتومبیل به صورت کذری

در حال سفر است به کجا؟ معلوم نیست. چرا؟ باز هم معلوم نیست.

حال اگر شما به یکی از علائم کنار جاده کات کنید. و آن گویای محلی باشد، به سرعت تماشایی متوجه ارتباط اتومبیل با داستان و منظور شما می‌گردد. فرصت کنید، یک اتومبیل از سمت کرج پیش آمده و به دوربین نزدیک می‌شود، و سپس یک شات از نابلوی فلش دار به طرف تهران، این عمل به تماشایی القاء خواهد کرد. که این اتومبیل در رابطه با داستان به طرف تهران در حرکت است. بنابراین با یک کاربرد ساده از کات‌اوی نه تنها نوعی اختلاف به آن اضافه شده که صحنه را جالب‌تر ساخته است بلکه خود حاوی یکسری اطلاعات بیشتری از موقعیت زمانی و مکانی خواهد بود که خود به گونه‌ای در جلب توجه تماشایی موفق بوده است.

همین یک شات برای رساندن مفهوم کامل کفایت می‌کند، شاید عمل این کات‌اوی خیلی موثرتر و ریباتر از هر وسیله دیگر، حتی زوم باشد.

در اینگونه موارد چنانچه شما دارای شاتی از اتومبیل در طول اتوبان هستید که برایتان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و تم داستانی شما به گونه‌ای است که نمی‌توانید در آن تغییری ایجاد کنید، با به کار گرفتن یک شات اینسرت به صورت کات‌اوی برش دهید. زمانی که به صحنه اصلی که کلوز آپ اتومبیل است باز می‌گردیم، صحنه اتومبیل هر نوع زمینه‌ای را برای پیوند به قسمت‌های بعدی فیلم از دست خواهد داد و نتیجه بر روی پرده خیلی خشک و رسمی ظاهر خواهد شد و گام‌های تسلسل خود را از دست خواهد داد و تماشایی به سرعت متوجه خطاها و اشتباهات شما می‌گردد.

در اینگونه موارد توصیه می‌شود که شات غلط را از ذهنتان خارج ساخته، و با برداشتن مقداری فیلم به صورت لانگ شات از علائم اخباری مورد لزوم مثل تابلو جهت پیوند صحیح به فیلم جانشین این گونه شات‌ها سازید تا کاملاً موقعیت محلی و جهت حرکت در آن مشخص شود و مانع ادامه تداوم عملیات ناشی از جریان فیلم نگردد.

فیلمبرداری با افکار ادیت شده

شکل و بافت هر قسمت از مراحل فیلمبرداری باید متناسب با پیوندی باشد که در فیلمنامه قبلا تدوین گردیده است. جلسه فیلمبرداری محلی برای ابراز نگرانی نیست، و باید تمام قسمت‌ها با هم هماهنگ و هم‌سنگ به پیش برده شود. هرگز در زمان فیلمبرداری مبادرت به حک و اصلاح فیلمنامه نکنید، چون با این کار ناخودآگاه از مسیر اصلی خارج و سرانجام در زمان ادیت و مونتاژ به سختی به کار شما لطمه وارد خواهد ساخت.

افکاری مثل ادیت و مونتاژ را در زمان کار به طور کامل از ذهنتان بیرون کنید، و تنها به ساخت و بافت داخلی هر صحنه بپردازید، تا در زمان تعیین شده با موفقیت کارتان را به سرانجام برسانید.

دو نکته وجود دارد که می‌تواند قابلیت شما را در مرحله ادیت و مونتاژ

اولین برداشت



بالا ببرد .

۱- همیشه این تصور را در ذهنتان تقویت کنید که برداشت مجدد چه بسا بهتر از اولی شود ، هرگز آن را یک فاجعه نپندارید ولو اینکه اطمینان داشته باشید که برداشت اولتان خیلی خوب بوده است . در برداشت های مجدد تلاش کنید که آن را از زوایای دیگری فیلمبرداری کنید ، البته این کار به بازیگران و حتی گروه شما کمکی نخواهد کرد ، ولی سبب خواهد شد تا لاقلا در برداشت دوم کار درست تر و بی نقص تر از آب درآید . در بازگشت شما دارای دوشات مشابه از هر صحنه خواهید بود . که می توانید بهترین آنها را انتخاب و به راحتی به فیلمتان پیوند دهید ، چه بسا زاویه ای را که در برداشت دومتان انتخاب کرده اید ، بهتر به فیلم پیوند شود .

۲- اگر شاتی را که فیلمبرداری می کنید طولانی است (حدود ۲۵ تا ۳۵ ثانیه) و قسمتی :

آن برای چند ثانیه اشتباه شد، می‌توانید تنها قسمت اشتباه شده را هر چند بار که مورد لزومتان بود تکرار کنید، تا نتیجه خوبی عایدتان شود. سپس آن قسمت به خطا رفته را با کات کردن و تعویض با صحنه مورد نظر فیلمبرداری شده به اولین برداشتتان پیوند دهید.

این کار را باید با دقت و ظرافت تمام انجام دهید تا شاهد پرش در فیلم نکرديد.

بزرگترین دشمن کاربان را می‌توانید شاتهای پرشی بدانید که خود باعث و بانی و تولید کننده اغتشاش و بی‌نظمی در ذهن تماشاگر خواهد شد. برای مثال: فرض کنید در شات و صحنه‌ای شامل یک دختر و اتومبیل متوقف، می‌خواهید فیلمبرداری کنید، به تصاویر توجه کنید.

در فیلمنامه اینطور طرح ریزی شده است که دختری از منزلی بیرون می‌آید، پیش می‌آید، به سمت اتومبیل متمایل می‌شود، سپس در آن را باز کرده و داخل می‌شود و استارت و سرانجام حرکت.

اگر درست در این صحنه تامل کنید، یک شات در اینجا به خطا رفته است. و این همان شاتی است که دختر برای باز کردن درماشین که از حوصله تماشاچی خارج است. طولانی بودن این صحنه باعث می‌شود تا کیفیت فیلم از دست رفته و رینم فیلم را به کندی بکشاند. و تصویری را که بیننده از فیلم دارد ضایع کند.

البته نیازی به تکرار و فیلمبرداری مجدد این قسمت نیست، بهتر است باز کردن درب اتومبیل را از زوایای دیگری گرفته و سرانجام در کل به اولین برداشتتان به صورت نوعی کات‌این پیوند دهید. با این عمل دیگر شاهد پرشی در طول فیلم نخواهید بود.

به سکانس مصور جهت روشن شدن مطلب توجه کنید:

برداشت تعدی

INSERT SHOT



۳- فکر بدی به نظر نمی‌رسد، چنانچه مقداری اضافی از صحنه‌های مربوط به سکانس فیلمبرداری کنید، حتی اگر هرگز نیاز به استفاده از آن پیدا نشود، اما محض احتیاط این کار را انجام دهید. ضرری نخواهد داشت.

این همان قسمتی است که در یک شات بلند ناگهان به خطا خواهد رفت، باز کردن در اتومبیل که مدتی به درازا می‌کشد، و بنابراین باید با برداشتی دیگر آن را به فیلم پیوند داد. این شات‌ها همان قسمت‌هایی هستند که بعد از فیلمبرداری مجدد باید که با شات قبلی تعویض شده، و حتماً باید از زاویه دیگری فیلمبرداری شوند تا از ایجاد پرش جلوگیری به عمل آید. چنانچه شما به فیلم برداری از زاویه قبلی ادامه دهید، در مونتاز، حتماً دارای پرش خواهید شد.

بموازات تم رفتن

چنانچه خط داستانی شما شامل دو تم است و هر دو در یک زمان اتفاق می افتند ، شما می توانید به موازات زمان اندازه گیری شده تواما از هر دو تم استفاده کنید حالا چگونه؟ دو حادثه در یک زمان روی می دهند ، شما می توانید لحظات اولیه از تم ابتدا را فیلمبرداری کنید و سپس لحظاتی مناسب از تم رویداد دوم را و به همین گونه ادامه دهید ، این متد و روش غالبا در بیان غیر مستقیم حوادث بسیار موثر است و با جایگزینی هر تم در زمانهای مورد نیاز به جای یکدیگر ، خود فرصت و مجالی خواهد بود که مقیاسات زمانی شرح داده شده را به پیش برند .

همان دو کوه نورد را در نظر بگیرید که در پای کوه در حال صعود به قله هستند ، از آنطرف یک دسته دختر و پسر که از قله به سمت پایین حرکت می کنند.

وقتی دو کوه نورد ما به نیمه راه می‌رسند ، به دسته دوم برمی‌خورند ، حال چنانچه شما در صحنه‌ای آن دختران و پسران را در حال پایین آمدن نشان داده باشید ، وقتی کات بک (*Cut back*) (بازگشت شات به قضیه اول) به دو کوه نورد می‌کنید ، آنها توانسته‌اند ، در این زمان به بالای کوه رسیده باشند و در صحنه بعدی دختران و پسران به پایین کوه رسیده‌اند و یا حداقل در انتهای راه خود هستند و به همین طریق تا حد امکان به تم‌ها ادامه دهید.

در اینجا تم داستان ، یک تم شامل دو کوه‌نورد است ، و تم دیگر شامل پسران و دختران ، در این مرحله با پرش زمان و عدم خستگی تماشاگر می‌توان در هر لحظه با جایگزینی مناسب هر تم به جای تم دیگر از خستگی و ملال‌آوری کار تا حدود زیادی کم کرد .

انتخاب محل و موقعیت

اینهم یکی دیگر از خطرات است ، البته مخاطره آن بزرگتر از انتخاب مقیاسات زمانی نیست ، اما در حد خود می تواند از اعتبار ویژه ای برخوردار باشد . چنانچه شما تغییر مکان فیلمبرداری را به علت ضرورت با بی دقتی و بدون تعمق انجام دهید بی تردید تماشاچی شما متوجه این نقص و آشفتگی تصویر خواهد شد .

در این مرحله یک برش مستقیم از موقعیت قبلی به جدید کاملاً به چشم خواهد خورد .

موقعیت هایی را که مکان فیلمبرداری نسبت به آنها تغییر می کند می توان به سه گروه تقسیم کرد ، که باید با دقت و ظرافت به آنها برای داشتن سلسل داستانی خوب پرداخت .

۱- اولین تاثیر - چنانچه اولین مکان و موقعیت جدید توسط تماشاچی در اولین زمان دیده شود ، می‌توانید با به کار بردن هر ۴ یا چند شات ، کات بک کنید به مکان و موقعیت قبلی ، بدون اینکه این عمل برای شما مسئله‌ای بوجود آورده باشد ، دو صحنه مختلف را طوری در هم ادغام کنید که مکان مشخص نگردد .

اما چنانچه قصد شما ، تغییر و نشان دادن ، موقعیت و مکان جدید است که باید توسط تماشاچی کاملاً درک گردد . به این نکته توجه داشته باشید، زمانی که شما مکانهای جدید را برای اولین بار به تماشاگر معرفی می‌کنید (مثلاً مکان‌های سوم و یا چهارمی که از آن استفاده می‌شوند) لازم است که بر این مسئله تاکید بشود که این محل یک مکان انتخابی جدید است و توجه آنها را با تشریح مناظر و موقعیت‌های جدید یا آنچه را که در دست‌رستان است به صورت صحنه‌های کمکی فیلمبرداری کرده و سپس به اصل داستان بپردازید .

با این عمل ، به تماشاگر آمادگی مواجه با عملیات و حوادث را در مکان جدید و موقعیت تازه خواهید بخشید .

موقعیت متشابه

زمانی که حس می‌کنید مکانها و موقعیت‌های انتخابی شما با هم اختلاف دارند ، حس می‌کنند که کار شما بسیار عالی و راحت خواهد شد . و ناگهان با یک کات از سالن دادگستری که دادگاه در آن در جریان است به صحنه داخلی یک ورزشگاه برش می‌دهید .

در اینجا تماشاچی شما با تردید می‌تواند این تغییر مکان را بپذیرد و با این حساب مقدار زیادی از حوادث داستان را از دست خواهد داد ، تا به خود بقبولاند که اتفاقات جاری دارد در محل و مکانی جدید روی می‌دهد .

در این مرحله ، برای پیشگیری از بروز چنین صحنه‌هایی شما باید روی تک ، تک مکانهای مورد لزوم تاکید داشته باشید . و با حواشی رفتن به تماشاچی خود بقبولانید که این محل یک جای دیگر است و آن دیگری یک چیز دیگر .

گاهی پیش می‌آید که بازیگران خودشان با تاکید بر اینگونه مسائل اتفاقی این نکته را برای شما روشن خواهند ساخت. تصور کنید در یک خیابان کارگران با لباسهای متحدالشکل و کلاههای ایمنی زرد رنگ مشغول حفاری هستند. و گروه دیگر در مخالفت با دسته اول با همان شکل و شمایل در چند خیابان آنطرفتر که در کل بنای رقابت با هم را دارند. چنانچه شما دو برش از خیابان و خیابان بعدی را داشته باشید، تماشاچی گیج خواهد شد، که چه شده است. چرا اتفاقات جاری گروه بدینگونه تجلی می‌کند. و سئوالی از این قبیل.

در قسمت اول شما به تماشاچی نشان داده‌اید که بازیگران شما در اینجا دارند کار می‌کنند، و اینکار با قرار دادن شخصتها در حوزه دید او عملی شده است، اما در محل جدید اینکار صورت نگرفته است.

چنانچه چند شخصیت فیلم در دو مکان یکسان قرار بگیرند و تصمیم دارید قضایای دو موقعیت را برای مقابله با هم نشان بدهید، اینطور که ذکرش رفت برای تماشاگر مشکل خواهد بود که فرق اماکن را با هم مشخص کند. تنها راه حل این مطلب تاکید کامل بر دو مکان ذکر شده است.

چنانچه در سیرداستان دو شخصیت یکسان به هم نزدیک و یا دور می‌شوند راه حل ساده است. شما باید کاری کنید که در هنگام فیلمبرداری یکی از شخصیتها در سمت چپ نمایش و دیگری در سمت راست تصویر به چشم بخورد و در صحنه‌ای دیگر که دو شخصیت متشابه در یک جهت اجبار به حرکت دارند، سایر راههای روشن کردن ترکیب قضیه باید مورد استفاده قرار بگیرد. یکی از این راهها روشن کردن جهت حرکت است، شخصیتها را در پی هم در سرتاسر پرده روانه کنید و در قسمتی دیگر با بهره‌گیری از علائم ساده اخباری مثل تابلوها، گشایشگر این معما باشید. در اینجا هرگونه علامتی می‌تواند به شناخت بیشتر کمک بکند، این علامت می‌تواند از هر چیز قابل دسترس باشد، مثل یک سیما و چهره یا چیزی خاص از صحنه و گروه یا مثلاً یک شبکه معجر دار آهنی در یکی از اماکن، و در دیگری که فاقد این علائم باشد. انتخاب اینگونه علائم

براساس مقدار جدایی و فاصله آن‌ها باید در صحنه انتخاب شود .

تصور کنید در یک پیاده‌رو می‌خواهید دو شخصیت هم قیافه و شبیه هم ، یا شخصیتی که دو نقش را به صورت ضد هم عمل می‌کند نشان دهید ، کافیست در این پیاده‌رو یکی از شخصیت‌ها را در سمت راست بدون هیچگونه علائمی نشان داده و سپس شخصیت دوم و ضد اول را در سمت چپ ، که در اطرافش معجز یا شبکه‌ای که غالباً روی جویهای فاضلاب را پوشانده است نشان دهید، همین علامت ساده می‌تواند کمک و راه‌گشای تفهیم به تماشاگر باشد . اما باید پذیرفت که موقعیت‌های متشابه‌آنهايي هستند که زمانی که به هم پیوند داده شدند سبب نگردند تا به ضرب مقاش از تماشاچی تفهیم آن بیرون کشیده شوند. به قدر کافی در طبیعت موقعیت‌های متشابه وجود دارد که با کمی اختلاف دارای وضوح و روشنی کامل خواهند بود. اینگونه موقعیت‌های مشابه را می‌توان در اتاقها ، راهروهای یک ساختمان و یا دو موقعیت مشابه را در حومه شهر ، ساحل دریا ، یک باغ وحش ، و یا خیابانهای شهر به وفور یافت که چنانچه با دقت به آن پرداخته نشود بانی اغتشاش و درهم ریختگی ذهنی تماشاگر خواهد شد.

در بعضی موارد که لطمه‌ای برای داستان پیش نیارد می‌توان شخصیت‌ها را ملبس به لباسهای مختلف کرد و یا در مورد وسایط نقلیه شبیه به هم ، مثل پیکان و یا رنو ، و یا امثال آن ، می‌توان آنها را از دو رنگ و یا دو شماره پلاک مختلف انتخاب کرد و یا تفاوتی که به سهولت بتوان آن دو را از یکدیگر تمیز داد .

انتخاب مکان و زمان

زمانی که موقعیت‌های مکانی به گونه‌ای رخ دهد که متقارن با زمان و دقت عمل باشد، کار خیلی مشکل و پیچیده خواهد شد. برای پیاده کردن آن باید لاجرم بالاترین مشکلات را بپذیرفت، حال باید دید که آنها کدامین هستند؟ در چنین مواقعی که شما اجبار به کار گرفتن یک مقیاس زمانی کوچک (مثل دیزالو-فید) یا هر چیز دیگری که گویای گذر زمان همراه با موقعیت مکانی جدید هستید هیچ راهی وجود نخواهد داشت جز اینکه زیرکانه و با تدبیر چاره‌ای بیاندیشید.

شما در موقعیت خاصی مشغول فیلمبرداری در یک روز سربسته و سپس باز هستید. و موقعیت دیگر با همین شرایط باید در شب نشان داده شود، که در همان حرکت باید این تحویل و تحول زمانی به طور سریع انجام بگیرد. این کار

ساده است. شما به راحتی می‌توانید آن را با به کار گرفتن روشها و متدهای شرح داده قبلی به آسانی بسازید. اما بی‌تردید خط سیر داستانی درون فیلمنامه شما این‌طور فرصتها را مناسب عرضه نمی‌کند و شما باید غالباً با تدبیری منظورتان را خلق کنید. حال چطور؟ با استفاده از کات‌اوی، از ساعت ارزان قیمتی که در حال کار است. مثلاً ابتدا ساعت ۲ بعد از ظهر و سپس ۹ شب. این صحنه دارای کارآیی بالایی به نظر می‌رسد، چنانچه بتوانید این صحنه را در داستان جا بیندازید می‌توانید به خوبی تحول و گذر این زمان کوتاه را برسانید. و در سکانس جدید شاید با به کار بردن نحوه گفتگوها و بعضی از شاخص‌های زمانی به این مشکل غلبه کنید.

چنانچه موقعیت شما لازم به دادن آگاهی کامل به تماشاگر از جهت به کار بردن شاخص‌های دقیق زمانی باشد. (مثل ساعت) فقط با به کار گرفتن کات مستقیم می‌توانید به منظورتان دست بیابید. . . . به شرط اینکه شخصیت‌های شما در آن کادر و یا آن قسمت از کات مورد نظر نباشند.

استفاده از گروه کمکی

در جلسات فیلمبرداری همواره مقدار زیادی مسائل روزمره وجود خواهد داشت که طبعا باید شخصا به آن پردازید. چنانچه شما باری را که به دوستان است با دیگران قسمت کنید، به طور قابل توجهی توان خود را در جهت ارائه کاری افزایش داده‌اید.

این مطلب را همواره به خاطر بسپارید که همیشه دو تا فکر بهتر از یکی است، و سه یا چهار تا بهتر از دوتا. اعمال و وظایف و مسئولیت‌هایی را که به دیگران واگذار می‌کنید باید به گونه‌ای باشد که به درستی از انجام آن برآیند. و این کار از نکات بسیار پر اهمیت به شمار می‌آید. چنانچه شما کاری را که در حد یک فرد نیست به او واگذار کنید، نه تنها از عهده آن بر نخواهد آمد و دچار سردرگمی خواهد شد، بلکه همواره مقداری از وقت و انرژی شما را نیز



مصروف گره گشایی این کار ناقص خواهد کرد .

چنانچه مسئولیت‌ها را به فراخور حال به تک تک آنها واگذار کردید، آنها باید تنها در محدوده وظایف خود عمل کنند و از دخالت بی‌مورد در کار دیگران جدا اجتناب ورزند (و در این گونه موارد است که شما باید بنابر سبک و سنگینی و جنبه هر یک از آنان کاری را به آنها واگذار کنید) .

هر کسی که بدون توجه به وظیفه و کار واگذار شده به او در کارهای دیگران مداخله کند خود باعث درهم ریختگی و اغتشاش در کارها خواهد شد. بنابراین در چنین مواقعی باید با قاطعیت کامل عمل کرد تا سبب نزول قابلیت تولید نگردد ، چنانچه هر کس در محدوده کار واگذاری خود فعالیت کند ، می‌توان امیدوار بود که به طور غیرمستقیم افزایش راندمان کاری بیشتر را در تولید بدست آورد .

تمرینات

برای اجرای نقشهای دشوار بی‌تردید تمرینات قبلی مفیدتر و پربارتر خواهد بود و همزمان با اینکار خودتان هم می‌توانید دست به تمرینات صحنه‌های مشکل‌تر بزنید، به این ترتیب بازیگران هم، از داشتن فرصت و مجالی برای تمرین نقشهای خود خوشحال خواهند شد.

شما می‌توانید یکی از دو راه زیر را انتخاب کنید.

- ۱- تمرینات خود را زمانی پیش‌تر از آغاز فیلمبرداری انجام دهید.
- ۲- تمرینات را همراه با انجام فیلمبرداری و آمادگی نهایی دوربین، درست قبل از برداشت هر بخش فیلم انجام دهید. هرکدام را که بیشتر تمایل داشتید می‌توانید انتخاب کنید.

نکته مهم اینست که تمام افراد زیر نظران در تمرینات شرکت کنند. چون



فیلمسازی عملی است دوگانه،
چه در برابر دوربین، و چه
در پشت دوربین، بنابر این
اگر شما مجبور شدید مدتی را
بدون انجام کار روی بازیگر
خاصی صرف کنید به دیگران
اجازه ندهید که عاطل و باطل
بمانند.

به هر کدام از اعضاء فرصت
عمل را آنچنان بدهید که
گویی شما در حال برداشت

فیلم واقعی هستید، اگر چنانچه شما مواجه با بازیگری شدید که موقع
تمرین اجرای خوبی را ارائه می‌دهد، اما درست در زمانی که به فیلمبردار
دستور حرکت می‌دهید کارش تغییر می‌کند و خوب از کار در نمی‌آید، از او
بخواهید که بار دیگر به اجرای تمرین دست بزند و بدون آنکه او را مطلع سازید
از کار او پنهانی فیلم بگیرید، هرگز اجازه ندهید که او از عمل شما باخبر شود،
چه در غیر اینصورت اعتمادش را نسبت به شما از دست خواهد داد، و بار
دیگر بعد از اینکه فیلم را بدون اطلاع او برداشتید، از او بخواهید که مجدداً
تمرینش را ادامه دهد. به او گوشزد کنید که این بار حتماً فیلم خواهید گرفت.
و همین کار را نیز انجام دهید. هر چند که بازی مورد توجه‌تان نباشد. ولی
سعی کنید که بازیگرتان باور کند که هم اکنون دارد اجرایش به روی فیلم ثبت
می‌شود.

کاری را که هم‌اکنون دارید انجام می‌دهید بخشی از کار فیلمسازی توام

روانشناسی است .



بازیگران

موضوع بازیگری در فیلم یک موضوع کاملاً گسترده و قابل مطالعه است ، برای این منظور لاجرم باید مسائلی را به صورت قوانین فرضی مفید همواره در مد نظر داشت .

به خاطر داشته باشید که هنر بازیگری از ظرافت خاصی برخوردار بوده و کارش مشکلتر از کار شماس است ، بنابراین شما نمی‌توانید آنها را مورد امر و نهی قرار دهید ، بدون توجه به اینکه حس اعتماد به نفس را در آنان از بین می‌برید .

چنانچه شما حس اعتماد به نفس را در آنان از بین ببرید ، ضررش مستقیماً متوجه خود شما خواهد گردید ، چون اجرای نقش را برای بازیگر مشکل‌تر کرده‌اید بنابراین باید با مراقبت کامل از کاری که قصد انجام آن را دارید مبادرت به

بازسازی آن صحنه کنید .

هیچوقت نگویید که کارت بی ارزش بوده و دوباره آن را تکرار کن .

اگر قصد دارید صحنه‌ای را مجدداً فیلمبرداری کنید ، بهتر اینست که خود یا یکی از اعضای دیگر گروه را که به شما نزدیکتر است مورد عتاب و سرزنش قرار دهید و به مصداق این ضرب‌المثل معروف که به در می‌گویم تا دیوار بشنود ، رفتار کنید . مسلماً بازیگر شما این مطلب را درخواست یافت ، اما شما این طور وانمود کنید که اشکالی در کار دوربین وجود آمده ، مثلاً مسئول فیلمبرداری فراموش کرده در پوش لنز را بردارد ، و چیزی شبیه به این ، و در نتیجه تقاضا کنید که بازیگر مجدداً اجرایش را تکرار کند .

— بهترین کلمه برای آغاز حرکت و فیلمبرداری به کار بردن جمله‌ای از اجراست . مثل ، حرکت .

کوشش نکید نشان بدهید که بازیگر چطور باید کارش را انجام بدهد ، چون اگر حرکات او قرار است طبیعی باشد می‌باید انگیزه‌هایش را در خود جستجو کند .

— انتظار نداشته باشید تا بازیگر تظاهر به احساسات هیجانی شدید بکند و فرصت بدهید تا به تدریج این احساس را به طور طبیعی در خود بوجود بیاورد .

در تمام این لحظات از فیلمبرداری حقیقی و هدر دادن فیلم خام اجتناب ورزید ، اما دوربین را برای ثبت لحظات خاص و معقول همواره آماده نگهدارید تا این احساس در حد نهایی اجرا در بازیگر بوجود آید .

— بازیگران را نیز در جریان امور قرار دهید ، درست به همان گونه که کار را با تکنسین‌های خودتان در میان می‌گذارید ، به بازیگران مجال تفکر و فهم کلی از نحوه ارائه بازی را بدهید ، اگر شما خارج از روند داستان و به گونه‌ای پراکنده از سکانسهای مختلف ، پلانهای خاصی را فیلمبرداری می‌کنید ، به طور یقین کار بازبر را مواجد با اشکال خواهید کرد .

— هدف شما باید گرفتن طبیعی‌ترین اجرا از بازیگران باشد، چنانچه بازیگران مواجه با حرکتی خاص شوند و یا دیالوگی را نتوانند به درستی بیان کنند، می‌توانید با نگاهی دقیق‌تر به اسکلت کارتان آن را به نحوی برگردان کنید که لطمه‌ای به کار شما وارد نسازد، و یا احتمالا با دقت بیشتری به متن توجه کنید شاید اشکال کار در آنجا باشد. آیا امکان ندارد که خود شما دارید از او تقاضای اجرای یک عمل غیر طبیعی را می‌کنید؟

... و سرانجام در انتهای ... راه این کتاب

قبل از آن که در انتهای این کتاب از سری مجموعه فیلم و فیلمساز که در سه جلد تنظیم و تدوین گردیده است، به دوربین دستور حرکت بدهید، و عملیات فیلمبرداری را آغاز کنید، به آخرین نکات ضروری زیر توجه کنید و به خاطر داشته باشید که عملیات یک دوره فیلمسازی نیاز به تعادل و برخورد روحی مناسب دارد، باید قبلاً از محتویات فیلمنامه باخبر باشید، و حتی بد نیست تا دستیارانتان را نیز از محتوای آن آگاه ساخته باشید. با قدرت و اراده بر مشکلاتتان غلبه کنید. و هرگز جز به خود به کسی دیگری اتکاء نکنید. اما لازم نیست که آنها را هم از نظر دور داشته باشید.

چنانچه آگاه شدید که در یک صحنه دارید به خطا می‌روید، بهتر است به سرعت جلوی آن را بگیرید و اجازه ندهید تا آن قسمت نادیده گرفته شود.

دوره‌های استراحت مجالی است برای تمرین و از عهده برآمدن جداگانه هر صحنه، هرگز در زمان کار به شات‌های قبلی چه خوب یا بد فکر نکنید، بلکه فقط حواستان را به شات در دست اقدام متمرکز سازید و تلاش کنید تا از آن، در بهترین موقعیت‌ها بهره‌برداری کنید.

کتاب دوم از سری مجموعه فیلم و فیلسماز تحت عنوان "ادیت و مونتاژ و تروکاژ در فیلم" اختصاص به مونتاژ و تئوریهای آن داشته و چگونگی عملی تدوین را با اصول صحیح نشان می‌دهد و در طی آن چگونگی پیوند در فیلم به طرق مختلف و حفظ گام و ریتم فیلم به طریق فنی مطالبی آورده شده است. و بخشی دیگر از آن نیز اختصاص به تعداد تروکاژ یا حقه‌های سینمایی داده شده و نشان دهنده این مطلب است که چگونه می‌توان تیتراهای فیلم را شخصا تهیه نمود، و سپس مقداری از حقه‌های سینمایی تقریحی را بدون نیاز به لابراتوار و تنها به مدد دوربین به روش‌های آزمایش شده تقدیم دوستداران این هنر گردیده است.

سرانجام در کتاب سوم این مجموعه به نام، شستشوی فیلم در منزل، حاوی اطلاعات فنی و سرشاری از چگونگی ظهور فیلم در منزل توسط خواننده‌ها دربرمی‌گیرد، که مطالعه آن را به عموم علاقمندان این رشته توصیه می‌نمایم. در این کتاب فرمولهای دارو و طرز تهیه و روش اقدام برای دستیابی به نتایج عالی و درخشان به ترتیب اهمیت آورده شده است. و سرانجام بخش‌هایی آن اختصاص به معرفی جداول فیلمهای موجود در دنیا و نوع و حساسیت و چگونگی انتخاب فیلم بر اساس شرایط موجود مکان فیلمبرداری یافته است.

چنانچه سه جلد کتاب فوق از این مجموعه را در دسترس داشته باشید، بی‌تردید از اولین لحظه ساخت فیلم تا آخرین مراحل آنها را در اختیار داشته و مطالب کتب به گونه‌ای فراهم آمده است تا بتواند در هر لحظه مورد استفاده شما قرار بگیرد.

کوشش می‌شود تا این کتابها و مطالب جدید دیگر به ترتیب اهمیت به مدد و توسط همین انتشارات چاپ و به مرور در دسترس علاقمندان این رشته قرار بگیرد.

منتشر شده

یورکن کلاوته

رسم فنی و سترمان برای رشته برق

ادوارد انگل

برق برای برقکار

پ.ف. سمیت

القبای الکتر - تکنیک (شناخت صنعت برق)

ترجمه:

نادر گلستانی داریانی

ویرجینیا ستیر

آدم سازی ترجمه بهروز بیرشک

مرکز پخش

جدولهای سترمان برای رشته برق

تألیف: آلویس شیللو

ترجمه: محمد فرخی نادر گلستانی داریانی



انتشارات اندیشمند

حیابان انقلاب روبروی دبیرخانه دانشگاه تهران

پلاک ۱۴۷۲ تلفن ۶۴۹۹۷۰

۳۰۰ ریال