

فیلم و فیلمساز

تدوین
و

تروکار

نوشته:
هوشنگ صمدی
(اروشن)

۲

۷
واژه‌های
سینمایی

۶
آپارات
فیلم

۵
نور
پردازی

۴
نگارش در
تلویزیون

۳
فیلم‌شناسی
و
سستشو

۲
تدوین
و
تروکار

۱
فیلمبردار
و
کارگردان

مجموعه :

فیلم و فیلمساز ۲

تدوین و تروکار
در فیلمسازی

هوشنگ صمدی (روشن)



انتشارات
پارت
خیابان انقلاب، روی در دانشگاه، ابتدای فخر رازی

✽ نام کتاب: مجموعه فیلم و فیلمساز (تدوین و تروکاژ)

✽ نوشته: هوشنگ صمدی (روشن)

✽ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

✽ نوبت چاپ: چاپ نخست ، تابستان سال ۶۳

✽ ناشر: انتشارات پارت

✽ چاپ: گه‌نموشی‌زاده

✽ حقوق برای ناشر محفوظ است

فهرست

۵	مقدمه
۷	۱- و در ابتدای راه....
۱۷	۲- ادیت و تدوین (کات ۱۹ ، شات یا نما ۲۰ ، نما در تدوین ۲۳)
۲۸	۳- ادیت... پیوند (موویلا ۳۱ ، محاسبه چرخ دنده‌ها ۳۷ ، موویلا ی حرفهای ۴۱ ، ویور ۴۷ ، واسپلایسر ۵۰ ، توصیه‌های مفید برای استفاده از دستگاه ۵۹ ، سایر ملزومات ۶۰)
۶۱	۴- لیست کردن شات‌ها
۶۶	۵- تدوین ابتدایی
۶۹	۶- برش زمانی (برش زمانی ، ریتم و گام)
۷۵	۷- کنش و واکنش
۸۰	۷/۱- حرکت به موازات به تم
۸۳	۸- کاربرد فواصل مکانی و زمانی در تدوین
۹۱	۹- تکنیک‌های تدوین
۹۲	۱۰- تدوین به روش روایتی
۹۴	۱۱- تدوین به روش احساسی
۹۸	۱۲- تدوین به روش سمبلیک
۱۰۲	۱۳- سمبل‌های جامع
۱۰۶	۱۴- اندازه تصویر
۱۱۸	۱۵- زمان و گام در فیلم ،
۱۲۵	تدوین نمونه

بخش دوم

تیتراژ

- ۱۳۷
۱۳۹ – وسایل اولیه
۱۴۷ – حروف تیتراژ
۱۵۰ – صورت و نوع طرح
۱۵۴ – تیتراژ ساده
۱۵۸ – تیتراژ متحرک
۱۶۱ – تیتراژ گرافیک
۱۶۳ – تیتراژ و تروکاژ (حقه‌های سینمایی)
۱۶۵ – ساخت تیتراژ ثابت بر روی فیلم ریورسال تک نسخه
۱۶۹ – تیلت تیتراژ
۱۷۵ – تیتراژ بر روی زمینه ثابت و متحرک
۱۷۸ – تیتراژ متحرک بر روی زمینه تصویری
۱۸۰ – زومینگ تیتراژ
۱۸۴ – تیتراژ زومینگ بر روی تصویر متحرک
۱۸۶ – نوشته متحرک در متن فیلم
۱۸۹ – تیلت تیتراژ
۱۹۱ – بخش دوم – (حقه‌های سینمایی)
۱۹۲ – تروکاژ دوندگان
۱۹۷ – تروکاژ انسان پرنده
۲۰۱ – اجسام بزرگ در کف دست .
۲۰۴ – شعبده‌بازی
۲۰۶ – عبور انسان از موانع
۲۰۹ – تن پوش اسرارآمیز
۲۱۳ – انسان دوشخصیتی
۳۹ – و سرانجام در پایان راه این کتاب .

مقدمه

بدون شک صنعت فیلم و فیلمسازی ، 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 نظریه و در آن مهارت دارند ، لیکن نیازمیهن ما به توسعه و رشد این صنعت ، بسی بیشتر از آن است که بتوانیم 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 .

بی‌تردید ، این بسیار مهم است که مجموعه‌ای 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 باتجربه .

بویژه که توانسته باشد توضیحات جامع و بسیار ارزنده‌ای ارائه داده باشد ، پیرامون مباحث : کارگردانی ، ارتباط مستقیم با کار دوربین ، فیلمبرداری ، رهبری اکیپ‌های فیلمبرداری ، توسعه در امتداد تم ، تروکاژ ، مونتاژ حرکات در زمان فیلمبرداری ، جداول مربوط به فیلم‌ها ، چگونگی تیتراژ و نماها حتی مطالبی بسیار جالب و تکنیکی در رابطه با چگونگی عملی‌تدوین و عملکرد آن .

..... و برایم بسیار پرارزش بود که "مجموعه فیلم و فیلمساز" را ، در برگرفته تمامی این خصوصیات یافته‌ام .

توفیق روزافزون نویسنده گرانقدر آقای هوشنگ صمدی (روشن) را که با تلاش فراوان و دقت بسیار توانسته‌اند ، این مجموعه را به نگارش درآورده و از این راه رسالت خویش را به انجام رسانند ، هم‌چنین ناشر محترم را که نهایت همکاری را در این زمینه مبذول فرموده‌اند ، آرزومندم .

محرمی

دکتر محسن مومنی

((بنام خداوند بخشنده مهربان))

۱

و در ابتدای راه

در تأثر همواره توجه تماشاچی به صحنه معطوف گشته، و بازیگران با آمد و شد و انتخاب زوایای مناسب، و بازی، توجه تماشاگر را بخود جلب می نمایند. در این گونه موارد، توجه به نیم رخ و یا چهره زیاد مد نظر نبوده، و تماشاچی همواره با پس مانده و بقایای آنان سرو کار خواهد داشت. و بهمین جهت همواره صحنه را از دیدگاه خود در دورنمای بهم پیوسته احساس می کند، که با رویداد در شرف تکوین در حال پیش روی است. تماشاچی در زمان جا به جایی دکور، تداوم ماجرا را ناخودآگاه از دست داده، و با باز شدن پرده جدید، می باید کمی به پیش بازگشته، و پس از کنکاش از چکیده آنچه که در گذشته انجام گرفته است، رویداد را پی گیری کند. در این زمان، هرگونه اشتباهی از سوی بازیگر برگشت پذیر نبوده، و پاک کردن آن از پندار و اندیشه بیننده به آسانی میسر نخواهد شد.

اما در سینما، تماشاگر، این‌بیدار را پذیرفته است، که همواره با دگرگونی، هم‌چون، توجه به تم، مسافت، بازیگران، پی‌گیری، و واکنش آنان سر و کار خواهد داشت. و راه و روش، و کاربرد شکردهایی را که کنترل زمان در فیلم را بدست می‌گیرند، پذیرفته و بدان خو گرفته است.

در سیمای پیشین، بازی تنها از دیدگاه ویژهای نشان داده می‌شد، که مشتمل بر زمان رویداد، و ماجراهایی بود که تمام مسیر فیلم را در دست می‌گرفت. به مرور پس از سالها، سینما نیز به اوج خود رسید، و فیلمسازان با کسب تجارب و آزمایش روش‌های گوناگون، دریافتند، که می‌توان توجه تماشاچی را با به کار گرفتن نماهای دیگر به پیش راند. و بدینوسیله توجه او را از یک شخص یا وسیله، به سوی دیگری رهبری نماید و این کار از دیدگاه بیننده نیز پذیرفته شود.

در پی کسب این تجارب، روش‌های دیگری، شامل گسترش توجه از یک بازیگر به دیگر بازیگران مورد توجه قرار گرفت، که سبب ایجاد قوانینی، هم‌چون نمای درشت (کلوزآپ)، و دورنما (لانک‌شات) و دیگر نماها گردید، که به مرور پس از سالها، در این هنر نوپایاب، و امروزه نیز، کماکان مورد پذیرش و بهره‌برداریست.

کنترل زمان، روشی اساسی در تدوین (مونتاژ) به شمار می‌آید، که با آمیختن از تکنیک‌ها، هم‌چون، فید، دیزالو، کات‌اوی‌ها، از یک زمان به زمانی دیگر رفتن را رایج و متداول گردانده، و از آن جهت گذشت لحظات، ساعات، ماهها، و شاید سال‌ها، در داستان استفاده می‌شود، که این کار رانیز از دیدگاه تماشاچی پذیرفته شده است. امروزه، تماشاگران بسیار زیرک و باهوش هستند، و با دقت، رویدادهای زمان را پی‌گیری می‌کنند، و هرگونه اشتباهی نه‌ز در این گونه موارد، از چشمان تیزبینشان دور نمی‌ماند.

بنابراین، در اینگونه موارد، می‌باید تمام جوانب کار را بررسی کرد. نمایی از ورق خوردن یک سالنامه دیواری، گذر زمان را می‌تواند در اندیشه

و پندار شما ایجاد کند. در یک سکانس جنگی، بارها مشاهده شده، که رویداد از یک نمای درست نمایشی، به نکه‌های کوچک‌تر و نورانی مشتمل بر شلیک توپ یا مسلسل گسترش یافته، و این روش نیز بوسیله تماشاچی درک و پذیرفته شده است.

این رویدادها را هر روزه، پس از پایان دوره فیلمبرداری، در پی یکدیگر مرتب و به نمایش می‌گذارند، تا دست‌اندرکاران سازنده فیلم، دریابند، تا چه حد، در گسترش ناشی از توجه موفق بوده‌اند. و چنانچه آن ایده با شکست مواجه شد، چگونه می‌توان با روشی دیگر، آن نماها را کار نموده، و به سرانجام آنچه که می‌خواهند، بردیکتر ساخت.

در تدوین، گاهی برای دادن توجه، می‌توان زمان را به‌کندی کشاند... چگونه؟....

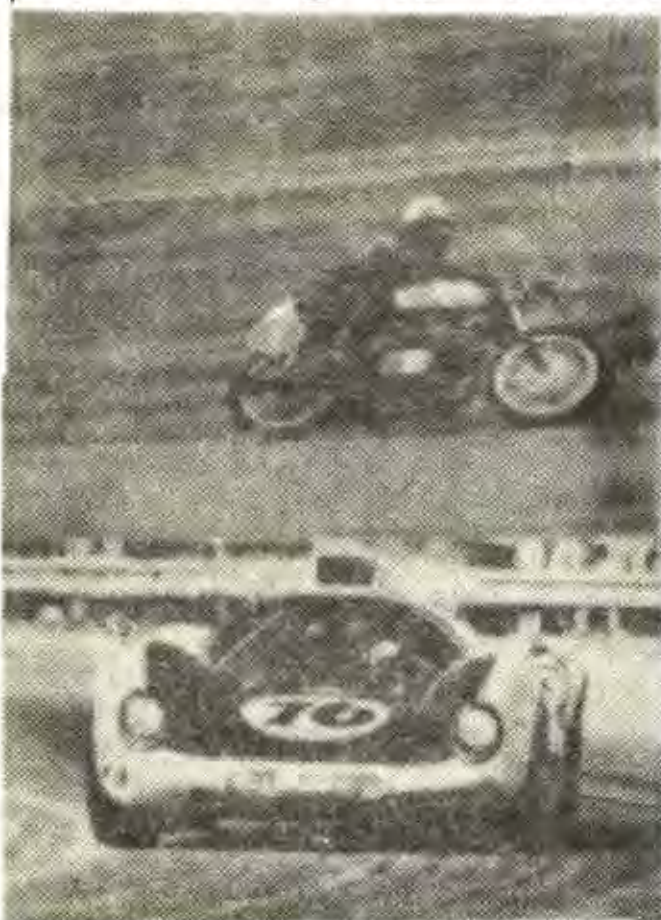
در یک نما، ناگهان یک اتومبیل از پیچ جاده پدیدار و پس از چند ترمز شدید، به سبب از دست دادن کنترل، به دره پرتاب می‌شود (شکل ۱-۱) و (شکل ۱-۲).

در اینگونه نماها، برای بهتر نشان دادن، چگونگی برخورد و پرتاب، از روش اسلوموشن (Slow Motion) با سرعتی بالاتر از استاندارد ۲۴ کادر مانند، ۴۸، ۶۴، و یا بیشتر، در زمان کار، از آنچه که وجود دارد فیلمبرداری می‌شود. و سپس در هنگام نمایش، با سرعت استاندارد ۲۴ کادر برثانیه، برخورد، به آرامی و کندی کشانده شده، که در آن چگونگی برخورد، و به هوارفتن آهن-آلات، به شیوه‌ای کند نشان داده می‌شود.

این کار، بهترین روش، برای نشان دادن اینگونه نماهاست، که با مخارج سنگینی مبادرت به تهیه آن‌ها می‌شود.

از موارد دیگر تدوین، می‌توان بازی با زمان را که در امتداد تم گسترش یافته، دانست. که یکی از زیباترین جنبه‌های نمایشی می‌باشد. و همواره برای بیان ویژهای که در تأثیر غیرممکن به نظر می‌رسد، به کار برده می‌شود.

به آنچه که در پی ، برای روشن شدن گفتار بالا می آید ، توجه کنید .



مردی سفری را در یک روز به
مشهد جهت دیدار امام هشتم آغاز،
و سرانجام ناخودآگاه خود را در
چنگال مرگ اسیر می یابد . این مرد ،
در میان لاشه خرد شده ترن گیر
کرده ، و امدادگران سخت درتکاپوی
نجات او هستند .

مرد از حال می رود ، و اندیشه -
اش به گذشته می رود . گویا هنوز
بروز رویداد را باور نمی دارد . در
ادامه اوهام و خیالاتش ، اولین
سفرش به خراسان به همراه همسرش ،
برایش مجسم می شود . که یادآور
دوران خوش گذشتماش می باشد .

شکل (۱ - ۱)

این لحظات ، ازبیهوشی ، تاسفر خوش ، و سرانجام پدیدار شدن سایه شوم
مرگ ، همواره می باید در نماهای داستان جریان داشته باشد .

نمای ابتدا ، با مرد بازمی شود ، که در ایستگاه راه آهن مراسم خدا حافظی
را با بدرقه کنندگانش بجا می آورد . در همه دوستان و آشنایان که هر یک
خواستار تبرک ، مانند مهر ، تسبیح ، سجاده ، و از این گونه چیزها هستند ،
می تواند یادآور جامعهای باشد که مرد در آن زندگی می کند و اینکه این جامعه
مذهبی است .

با به صدا درآمدن سوت ، ترن راه می افتد ، و مرد از پنجره کوپه برای
دوستان و آشنایان دست تکان می دهد ، تا سرانجام آنها از دیدگانش ناپدید
شوند .

مرد به کوپماش باز می‌گردد، روی نیمکت می‌نشیند، و امکان بروز هرگونه رویدادی را از پندارش پاک می‌کند. و سرانجام چشمانش را برای تجسم و یادآوری خاطرات خوش دور گذشته، اولین بار با همسرش که هنوز زنده بود، برای زیارت و پابوس حضرت آمده بودند، بهم می‌گذارد.

یادآوری روزهای خوش گذشته در اندیشماش جان می‌گیرد، گویا آن‌ها را دارد دوباره می‌بیند، و برای هر رویدادی لبخندی گنگ به لبش می‌آید.

..... و در نمای دیگر در یک جا، ریل خراب و شکسته است، و

پل نمی‌تواند لاشه سنگین ترن را نگهدارد. جاری‌شدن سیل، یا هر سبب دیگری که بانی شل‌شدن پایمهای پل شده باشد، می‌تواند این جریان را تشدید نماید. بنابراین تماشاچی پیش‌تر، در جریان رویداد در شرف تکوین قرار گرفته است.

و اینک بازگشت به نمای پیشین، دستی به شانه مرد می‌خورد، از جا می‌جهد، در سایه روشن نور شدیدی که از پنجره کوپه بدرون تابیده مردی را می‌بیند که اونیفورم ویژه رامآهن به تن دارد. تابش نور از پشت سر مرد اونیفورم پوش سبب می‌شود، تا مرد نتواند چهره‌اش را مشاهده کند، و تنها هیکل او به شیوه ضد نور مشخص است. مرد بلیطش را می‌دهد، و کنترل‌چی آن را منگنه می‌کند، و سپس با سنگینی از کوپه خارج می‌شود.

مرد بلیطش را در جیب می‌گذارد، نگاهی به سایرین می‌اندازد و دوباره چشمانش را برای تجلی رویای پیشین بهم می‌گذارد.....

سرانجام ترن پس از گذر از چند جای زیبا، به مکان مورد نظر می‌رسد، و ناگهان در اوج آرامش، آن رویدادی را که در انتظارش هستیم، رخ می‌دهد. سرو صداهای درهم و برهم، ناشی از خرد شدن و افتادن تیرآهن‌ها، و نماهای دیگر، که شنیده و هم دیده می‌شوند، گویای خرد شدن لاشه ترن می‌باشد.

و ناگهان

•

برش به درون مرد ، که
در لابه‌لای آهن‌آلات ،
خون آلود گیر افتاده ،
چشمانش بهم می‌رود ، و
دنباله تخلیلاتش را در
ادامه سفر به آینده از
سرنو در پندارش حان
می‌گیرد .



شکل (۲ - ۱)

در این نما ، از
دیدگاه مرد مشاهده
می‌شود که نرن بدون
هیچگونه رویدادی دارد
وارد ایستگاه می‌شود . و
مرد از پنجره بیرون نگاه
می‌کند .

ایستگاه در سکوت سنگینی و تیرگی مآلودی فرو رفته است ، که به سختی
تابلوی راهنمای ایستگاه ، مشهد مشخص است . مرد به درون کوپه نگاه می‌کند ،
هیچ کس را در آنجا نمی‌یابد .

ناچار چمدانش را با سنگینی برمی‌دارد ، و از ترن خارج می‌شود . بدو و برش
نگاه می‌کند ، اما کسی را نمی‌یابد . و ناگهان در تیرگی مآلود ایستگاه ، مرد
لنکی را که دارد به آرامی دور می‌شود می‌بیند ، یادش می‌آید ، او را همان هنگام
که برای کنترل بلیطش به کوپه آمده بود ، دیده است . به ویژه او نیفورم او را
خوب در اندیشه‌اش داشت .

او را صدا می‌زدید ، اما پاسخی نمی‌تواند ، و ناچار چمدانش را برمی‌دارد
و با سنگینی تند می‌کند تا به او برسد ، دست روی شانه او می‌زند . مرد انیفورم -

پوش به آرامی برمی‌گردد و مرد ناگهان خود را رخ به رخ مواجه با چهره
سوم مرک می‌بیند ، و سوک شدید



شکل (۳ - ۱)

واینک یک‌برس آرام از زمان
جاری ، وربر آوارمیدن و تلاش
امدادگران در جستجو . فکرش را
برای رهایی متمرکز می‌کند ، و با
آخرین بازمانده نیرویش تلاش
می‌کند ، تا تکانی بخود بدهد ، تا
بلکه زنده ماندنش را به سایرین
نشان دهد . خون‌های دلمه‌بسته

روی چشمانش را پوشانده ، و همین امر سبب دید مبهم و مآلود او می‌شود .
تکانی به خود می‌دهد ، کمی دستش را بالا می‌آورد ، و سپس نیرویش پسررفته و
می‌افتد . اما چشمانش همچنان باز است ، و از آن میان ، یکی از امدادگران را
در اسهام می‌بیند ، که منوجه او شده و با فریاد دیگران را خبر می‌کند
بیا بید این جا ، من دیدم آن مرد دستش را تکان داد ، . . . آهای بیا بید . . .
سر مرد بدوار می‌افتد و سادی او را در بر می‌گیرد ، و چشمانش با بی‌رمقی به
روی هم می‌افتد .

امدادگران سمری‌رسند ، در این هنگام او را روی برانکارد قرار داده و
از آنجا دورش می‌کنند
و اینک ، یک نما از پزشکان و پرسناران در تلاش برای بازگرداندن او به
زندگی

این شیوه و روشی است که می‌توان در داستان ، تم‌ها را با تکنیک پیش-
رفته گسترش داد . و هر فیلمسازی را در اینگونه موارد وادار به کار و تلاش در
زمینه تم‌های مختلف در فیلمنامه می‌سازد . و آن تم‌ها ، شامل زمان ، و موقعیت‌های
ویژهای است که تمام آن‌ها از سوی مخاطب درک و پذیرفته شده‌اند .

چنانچه ما می‌خواستیم ، این داستان را به شیوه گفتار بیان کنیم ، هرگز نمی‌توانستیم ، تمام حالات روحی و متشنج پیرامون رویداد را به این سرعت به بیان درآوریم ، و می‌بایست تا هر بخش را با گسترش هر تم در حرکت خود پرورش می‌دادیم ، که بی‌تردید زمان زیادی را در بر می‌گرفت .
بازگشائی نما ، در تدوین با زمینه‌آشنایان ، می‌تواند ، برای جلب ودرک بیشتر مکان و چگونگی جریان زندگی به تماشاچی بکار رود .
دوم رویدادی که در آینده رخ خواهد داد . و شامل سر و صدا ، و بستگی مردم در همان هنگام با یکدیگر می‌باشد .
سوم برخورد و چگونگی ایجاد رویداد .
چهارم تلاش گروه امدادگران و بررسی چگونه‌رهایی .
پنجم تلاش تیم یا گروه پزشکی در میانه راه زندگی .
با این ترتیب ، آیا حس نمی‌کنید ، که می‌باید زمانی بس دراز را برای بیان این کار سپری نمایید ؟
اما در فیلم ، می‌توان با گستردن زمان از چند لحظه ، تا چندین دقیقه ، به نتیجه مورد نیاز رسید ، و فیلم جالبی را ساخت ، که بستگی تام به چگونگی کار ، بر روی بخش‌های آورده شده آن ، در زمان تدوین را داشته باشد .
در نمای دیگر ، مرد تبهکاری را در تخیل خود مجسم کنید ، که وجدان او بوسیله تماشاچی با پرداختن به آنچه که در سر دارد ، مدام ارزیابی می‌گردد .
این مرد به سببی به اتومبیل یک زن که در حال رانندگی می‌باشد سوار شده ، و در پشت سر او برای کنترل او نشسته است . این مرد بر روی جادمای که در زیر آن پوششی از نیت او که همان جنایت و تبهکاری است ، راننده را با هدفی مشخص به پیش می‌راند .
هم‌چنان که فیلم به سیر و روند خود به‌پیش می‌رود ، تماشاچی نیز وجدان مرد را مورد ارزیابی قرار می‌دهد .
کاربرد جالب در این گونه نماها ، به کاربردن تکنیک فلاش است ، که نیت

مرد را در آینده آشکار می‌سازد. تا زمانیکه فیلم به پایان خود نزدیک شود، ماجرا آشکار نمی‌گردد، (شکل ۳ - ۱)، ولی همواره پیوستگی پنهان مابین آنچه که در این زمان دیده می‌شود، و آینده وجود دارد، که بوسیله تعاشی ارزیابی می‌شود.

چنانچه به‌پنداریم، که کار، وجدان مرد راتنها در زمان تدوین یا ادیت و مونتاژ می‌توان آفرید، اشتباه خواهد بود.

بلکه می‌باید این جریان را خارج از کادر و داستان و فیلم‌نامه پرورش، و سپس در زمان تدوین، با اهمیت‌دادن به هر پلان، آن را کارسازتر نموده، و در انتها با کات و ویژهای به آن پایان داد.

هر فیلمسازی، می‌باید در هنگام کار، به نماهای خود، و راهی که بتواند آنها را بهم پیوند دهد، بیاندیشد، و با دوراندیشی این کار را به سرانجام آنچه که می‌خواهد رهبری نماید.

چه بسا (صحنه‌ها) نماهایی که به سبب نداشتن زمینه، و زوایای مناسب، امکان کات یا پیوندشدن به یکدیگر را نداشته، و می‌باید در پایان به دور ریخته شوند، و در این میان، آنچه که نصیب فیلمساز گردیده، بجز اتلاف وقت، و هدر رفتن، پول و انرژی، چیز دیگری نمی‌باشد.

بنابراین، چنانچه هر فیلمسازی در هنگام کارگردانی و پرورش کار پیش-بینی نکند، که چه موارد و ویژهای در زمان تدوین، مورد نیاز تدوینگرش خواهد بود؟ هرگز نخواهد توانست بستگی درست، مابین نماها، و آنچه را که می‌خواهد، به وجود آورد. و یک مونتور یا تدوین‌گر، نیز بدون آگاهی از تکنیک و روش‌های جاری و چگونگی استفاده از وسایل و ابزار ویژه، هرگز نخواهد توانست، تا اینگونه نماها را در زمان تدوین، برش و به اندازه مورد لزوم به بخش دیگر پیوند دهد، و از آن شرحی مصور برای ارائه هدف گروه فیلمسازی خود بیافریند.

آفرینش و کنترل اتمسفر درون فیلم، از اساسی‌ترین ارکان ساخت فیلم به

شمار می‌آید، و می‌باید با استفاده درست و بجا از آن، به ترکیب فیلم پیوندی درست و اساسی داده شود.

کات کردن، ادیت کردن، و یا رویهم گذاشتن نماهای گوناگون در فیلم، برای بیان ویژگی‌های به کار می‌رود. و بدون این کار، نماها مانند گزارشی در هم ریخته و پراکنده خواهند بود، که با این کار، هر بخش در جای خود قرار گرفته، و سرانجام با جای‌گزینی و انتقالات، سبب گویاتر شدن بهتر داستان خواهند شد.

و از این پس، بدون آنکه تداوم پیشینش را با رویدادی که دیده شده، از دست بدهد، با پیوستگی گویا و پویا در خط سیر فیلمنامه به پیش خواهد رفت. و این شیوه، چه در فیلم‌های آماتوری، و چه حرفه‌ای، می‌باید مورد توجه قرار گیرد.

در کار فیلمسازی، اینگونه جا به جایی‌ها، تنها با شناخت و به کار بردن وسایل و ابزاری، هم‌چون، ماشین موویلا، اسپلایسر (ماشین برش و پرس) فیلم‌چسبان، و چند وسیله ابتدایی دیگر میسر خواهد شد. در هنگام ردیف و تدوین ابتدایی، این وسایل بسیار مورد لزوم خواهند بود، که بوسیله تدوینگر می‌باید به کار برده شوند.

ادیت، یاردیف، کار پراهمیتی است، و هرگز نباید آن را بی‌ارزش پنداشت، و امروزه به سبب اهمیت آن، به شکل کاری حساس در فیلمسازی درآمده است.

به گفته‌های، ادیتور می‌تواند، تدوین فیلم را نیز به شیوهای جالب در دست داشته باشد، و بنابراین می‌باید پیش از مبادرت به این کار، در این زمینه دارای آگاهی باشد.

کلمه مونتاز، از زبان فرانسوی، و به مفهوم جفت و جور کردن می‌باشد. ادیت تنها به حفظ ترتیب از روی سکانس و پلان در فیلمنامه می‌پردازد. ولی مونتاز، یا ندوین پیوستگی ویژگی‌های با تصویر شدن را پیدا می‌کند، و دارای احساس هیجان‌انگیز و پرکششی است، که می‌تواند در آفرینش اتمسفر دیده‌نشده، مابین نماها، پیوندی کلی مابین آن و یک فیلم دنباله‌دار به وجود آورد.

۲

ادیت و تدوین

هرآنچه را که می بینیم ، و قادر به بیان آن به دیگران نمی گردیم ، و یا آنچه را که احساس می کنیم ، ولی بسادگی به بیان در نمی آیند ، تمامی آنها را می توان در چهارچوبی از فیلم گنجانیده ، و خواسته خود را به روشنی به بیننده روبرو برسانیم . و درست در همین بخش از کار فیلم سازی است ، که فیلمسازان حرفه ای و حتی آماتور ، باید آن دقت و بینش را از خود بروز داده ، و برای آزمایش آنچه که تا اینجا آموخته اند ، این زمان را یک میدان تجربه بزرگ به شمار آورند .

در تدوین (ادیت و مونتاز) باید با آگاهی و هوشیاری به بافت و پیوند فیلم پرداخت ، و از آن در جهت هدایت خواسته ، به شیوای درست به تماشاچی بهره برداری نمود .

در تدوین ، یک سری نما وجود دارند ، که گویای یک سری پیام رمزآلود می باشند .

دیون نما را می‌توان، به گونه‌ای، ابزاری دانست که هر یک برای کاربرد ویژه‌ای بکار رفته، و چنانچه به ترتیب در پی یکدیگر آورده شوند، گویای مفهومی روشن برای بیان آنچه که می‌خواهیم خواهند شد.

پیش از هر کاری، می‌باید با آگاهی و شناخت مبادرت به ترتیب آنها از روی فیلمنامه نمود.

وگرنه این گونه نماها، بخودی خود، به تماشاچی هیچگونه پیامی را نمی‌رسانند.

کلماتی، هم‌چون آمدن، بودن، رفتن، خوردن، گریه، خنده، من، تو، ایشان، روز، امروز، دیروز... هر یک، رسالت به انجام رساندن یک کار را با خود دارند.

کلماتی هم‌چون رفتن... چه کسی؟... به کجا؟... برای چه کاری؟... هدف چیست؟... و یا من، تو، حال، در...

از این کلمات، به تنهایی چیزی درک نمی‌شود، اما هنگامیکه با پیروی از دستورات زبان، بروشی درست در پی یکدیگر آورده شدند، رسالت رساندن پیامی را به شنونده یا بیننده به انجام می‌رسانند. من در حال رفتن هستم... از تک تک این کلمات، چیزی درک نمی‌شود، اما هنگامیکه در پی یکدیگر آمدند، گویای جمله و پیامی خواهند شد، که شنونده از آن، پی به مشکل برده، و بروشنی آن را درک خواهد نمود. در مورد نماها، نیز پیروی از چنین دستوراتی، پیوستگی را بدنبال خواهند داشت، که بی‌تردید می‌باید آنها را به کار بست.

با به کار بردن این دستورات، این گونه نماها، دارای ترتیبی می‌گردند، که می‌توان از آن در جهت رساندن پیام به تماشاچی استفاده کرد.

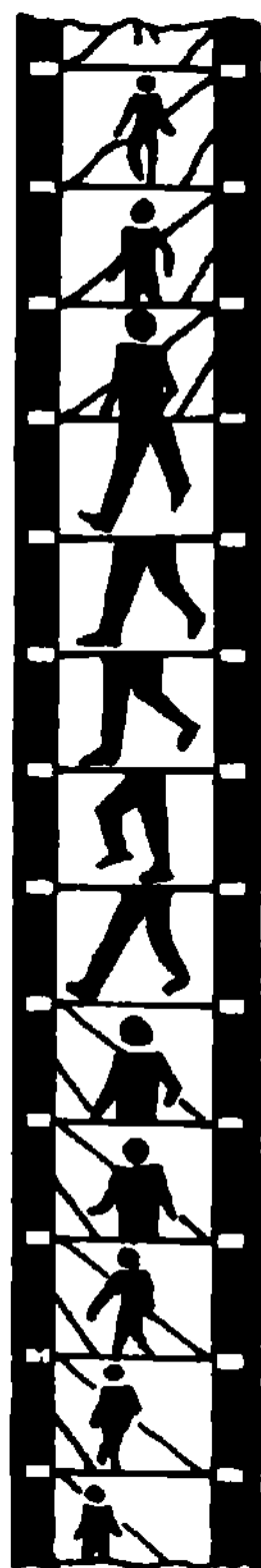
به سبب کاربرد، بیش از اندازه در این کتاب، توجه شما را به دو نکته اساسی به نام شات و کات، و اختلاف مابین آنها، از کتاب اول به نام (کارگردانی و فیلمبرداری) در فیلم و فیلمساز یک جلب می‌نمایم.

کات (cut)

پیوند دونمای مختلف را از ناحیه برش ، کات می نامند ، مانند یک نمای درشت ، به یک نمای میانه ، یا یک دورنما به یک نمای میانه ، و یا کات شدن ، برش-خوردن یک دورنما به یک نمای درشت . (شکل ۱ - ۲)
تعداد کات یا نما در فیلم بسیار زیاد می باشد ، به گونه ای که در پارهای موارد امکان شمارش آنها در یک فیلم نخواهد بود .

برای برش یا کات و پیوند میان نماها ، روش هایی وجود دارد ، که به مرور در بخش های آتی کتاب بدان پرداخته خواهد شد .

(شکل ۱ - ۲)



شات ... یا نما (SHOT)

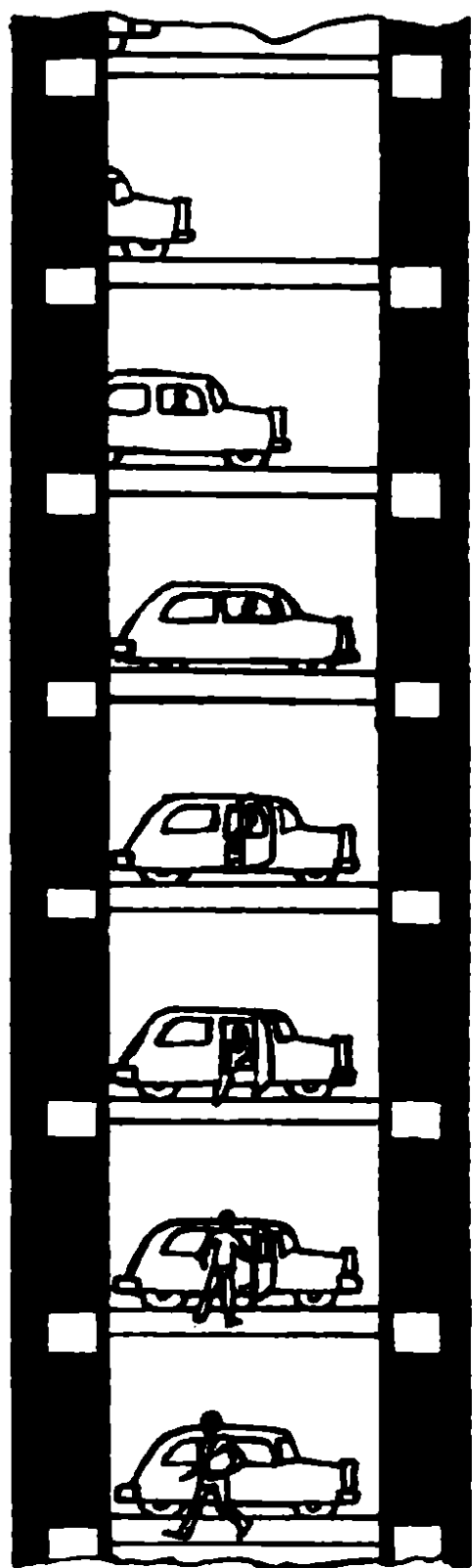
میان دوبرش، یا دوکات رامی توان یک شات یا نما نامید، مانند یک نمای درشت، یا یک دورنما. برای روشن شدن سخن، هنگامیکه دوربین فیلمبرداری را برای گرفتن یک نما به کار می اندازید، تا زمانیکه دوربین از کار بازمی ایستد، هرآنچه را که در این مدت از آن فیلم گرفتاید (شکل ۲-۲)، یک شات یا نما می توان دانست. و چنانچه ناگهان در پی این برنامه ریزی، نمای دیگری را با روش مختلف با آنچه پیش تر از آن فیلم گرفتاید، فیلمبرداری کنید، از خط برش، یک نمای دیگر یا شات جدید خواهد بود.

نما را از هر چیزی در رابطه با متن، بابه کاربردن روش های جاری می توان ساخت. (شکل ۲-۲)

چند دستور ساده وجود دارد، که در اینگونه موارد، می تواند به کمک شما بیاید، و شما می باید در هنگام کار برای پیش گیری اشتباهات و پرش، واستمرار فیلم همواره آنها را در پندار خود داشته باشید.

نخست اینکه، هرگز در هنگام تدوین، نمی توان دورنمای درشت

از یک انسان را در پی یکدیگر آورد. در اینگونه موارد بهتر است برای پیش-گیری و اجتناب از پرش، به یک پات کمکی دیگر برش نموده، و سپس به نمای درشت نخست بازگشت.



شکل (۲ - ۲)

این شات کمکی را ، از هر چیزی می توان ساخت . یک نمای میانه ، یا یک کات اوی ، که در بخش های آتی بدان پرداخته خواهد شد ، یا هرگونه شات دیگری که با متن و بنیان و اساس فیلم هماهنگی داشته باشد .

این روش ها ، در مورد تمام نماها ، من جمله دورنما ، و نمای میانه ، نمای درشت و . . . کاربرد دارند . به این ترتیب هرگز نمی توان ، از یک دورنما ، دوباره به یک شات دیگر دورنما برش نمود ، بلکه در هنگام کار بهتر است ، تا بابه کار بردن هر شات در دسترسی ، پیوستگی نمای پیشین را در پندار بیننده به شیوای ناخودآگاه از بین برده و سپس به نمای ابتدا بازگشت .

دوم . . . همواره بخاطر داشته باشید ، که از یک دورنما (لانگشات) ناگهان به یک نمای درشت (کلوزآپ) پریدن ، سبب ایجاد پریشانی در تماشاگر بدون آنکه خود علتش را دریابد خواهد شد .

به آنچه که در پی برای روشن شدن آنچه که آمد ، توجه کنید .

شما ، دارای چند شات گوناگون هستید ، که در یکی از آنها مردی از دوردست براساس متن فیلمنامه بسوی شما و دوربین پیش می آید . و شما می باید تمامی خیابان را نیز در شات خود داشته باشید ، و سپس مبادرت به پیوند یک نمای درشت در پی آن می نمایید . . . که بی تردید . . . کار اشتباهی خواهد بود .

در اینگونه موارد ، تنها راه چاره اینست که در هنگام فیلمبرداری ، آن مرد را با برنامه‌ریزی مناسبی به سوی جلو و دوربین رهبری کنید ، تا سرانجام بدل به یک نمای میانه شود . و سپس در پی آن به یک نمای درشت از آن شخص برش نمایید .

البته ، این روش زمانی کارگرمی افتد ، که آمدن سوژه به سوی شما یا دوربین ممکن باشد ، و از این بابت خسارت ، به بنیان و اساس داستان وارد نسازد ، چنانچه ترتیب کار به روشی که آمد ، برایتان امکان‌پذیر نباشد ، می‌باید از یک دورنما ، به زاویه دیگری هم‌چون نمای میانه برش ، و سپس در پی آن ، به نمای درشت سوژه برسید .

این روش در تمام موارد دارای کارآیی است ، و لازمه آن داشتن بینش و چگونگی استفاده از شرایط موجود می‌باشد ، که بدون آسیب رساندن به مسیر متن فیلمنامه می‌باید به انجام برسد .

توجه داشته باشید که ، در هنگام فیلمبرداری ، و چه در زمان تدوین ، هرگز یک‌نمایشات را پیایی به کار نبرید ، چون این کار سبب از دست رفتن زیبایی کارتان می‌شود .

البته چنانچه در مواردی اجبار باین کار داشته باشید ، ناچار می‌توانید از آن چشم‌پوشی کنید .

مانند فیلم‌های خبری که در پخش اخبار تلویزیون هر شب آنها را مشاهده می‌کنید ، وبه سبب اجبار ، امکان کنترل با از دست رفتن زمان ، ممکن نمی‌شود . در این هنگام برای گریز ، ابتدا نمای درشت از سوژه گرفته ، و سرانجام در پی آن به نمایشات دیگر ، در رابطه با آن چه که دارد در مورد آن سخن گفته می‌شود ، به گونه ، کات اوی برش کرده ، و ماجرا یا رویداد نشان ، و در پایان ، به نمای ابتدا ، که همان نمای درشت یا مدیوم سوژه است بازگشت داد می‌شود . این شیوه ، برای اصلاح اختشاشات ذهنی در تماشاگر از جهت بنیادی کارگر می‌باشد .

پیش از ورود به بخش آتی کتاب توجه شما را به مفهوم نماهای گوناگونی که در تدوین با آن مواجه خواهید شد ، جلب می‌نمایم .

نمادرتدوین

نماهای توصیفی که در اختیار تدوینگر قرار می‌گیرد، و می‌باید با شناخت آنها، در جهت پیشبرد اهداف داستان در اتمسفر درونی فیلم استفاده نماید. در پی به گونه‌ای مختصر شده از نظر شما می‌گذرد. بی‌تردید برای جلوگیری از حجم کتاب و بالا رفتن بهای تمام شده از چاپ عکس خودداری می‌شود، تصاویر گویا در کتاب اول وجود دارد.

(Close Up)

کلوزآپ - نمای درشت

که بر روی جزئیات تاکید دارد، یک چهره، دستان، و یا یک علامت راهنما. علامت شناسایی آن در دست نوشته‌ها C.U می‌باشد.

(Close Shot)

کلوزشات - نمای نسبی درشت

نمایی که یک بازیگر را از شانه به بالا نشان دهد، و سایر جزئیات پشت سر او در اینگونه موارد در ابهام مآلودی قرار می‌گیرد. این شات یا نما را در هنگام فیلمبرداری، از شانه به بالا انتخاب می‌کنند، و کاربرد آن بیشتر در تلویزیون می‌باشد. رمز شناسایی آن C.S می‌باشد. توجه داشته باشید که آن را با کلوزآپ یا نمای درشت اشتباه نکنید.

(Medium Shot) M.S

مدیوم شات - نمای میانه

از کمر به بالا در نما را نشان می‌دهد.

(Long Shot) L.S

لانگ شات - دورنما

شات یا نمایی دیگری که پس از نمای میانه می‌آید، و آن مشتمل بر ورودی یا بخشی است، که می‌باید با جزئیات بیشتری نشان داده شود. مانند نمای ورود یک انسان، به ورودی یک بنا، و گاهی نیز می‌تواند در یک ساختمان، تمامی نمای بیرونی آن در حوضه وسیع‌تری باشد، که در آن صورت نمای درشت ساختمان درب ورودی آن خواهد بود.

(Extreme Long Shot)

اکسترم لانگ شات

مشمول بر نمایی است که از دور گرفته می شود .

X.L.S

زاویه باز (Wide Angle)

با اختلافی با لانگ شات ، که با لنز باز و ویژهای فیلم برداری می شود . و نشاندهنده فضای بیشتری در عمق صحنه می باشد .

مانند یک لانگ شات از ورودی یک استادیوم که در انتهای نما تمامی

میدان گسترده شده دیده می شود .

(PAN)

پان - گردش

حرکت افقی بر روی پایه دوربین ، که بیشتر برای خارج کردن یک بازیگر از کادر و جانشین ساختن و هدایت تماشاچی به سایر بازیگران به کار می رود . و این حرکت می تواند ، از راست به چپ ، و یا از چپ به راست ، بسته به خواسته ، به انجام برسد .

(ZOOM)

زوم

نمایی که از دور برای تمرکز روی یکی از اجزا حیاتی صحنه در این لحظه به جلو کشیده می شود ، مانند ، زوم به روی یک نگین انگشتری العاس که در دست بازیگر قرار دارد و به سببی در این هنگام دارای اهمیت می باشد .

(Tilt Shot)

تیلت شات

حرکت دوربینی یا نمایی که از بالا به پایین ، و یا از پایین به بالا نشان داده شود . و بیشتر در انتهای آن می باید بر روی سوژه ویژهای ثابت و متمرکز شود . مثل تیلت به کفش های گل آلود بازیگر .

(CRAN)

کراین

تلفیقی از تیلت و حرکت به جلو ، یا برعکس در یک شات یا نما .

زاوای معکوس (Reverse Angle Reverse Shot)

دو نما که در طی آن دو بازیگر با یکدیگر گفتگو می کنند . یکبار از دیدگاه بازیگر ابتدا و بار دیگر از دیدگاه بازیگر دوم رویداد مشاهده می شود ، و دارای زوایای کمتر از ۱۸۰ درجه نسبت به یکدیگرند .

(EXCU) Extreme Close-Up

Close-Up

Medium

Close-Up

CU

(MCU)

Medium

(M.L.S) Long Shot

(F.S) Full Shot

(L.S) Long Shot

فول شات

دور نما

نمای بسیار درشت

درشت نما

درشت نمای

میان

نمای میان

دور نمای میان

"میدان کاربرد تصاویر و اندازه آنها در تدوین"

EXLS-Extreme Long Shot

بزرگ دور نما

(In Sert)

اینسرت

برای نشان دادن پارهای از جزئیات که مشتمل بر صحنه نباشد . مانند ، یک نمای جنگی که ناگهان به یک نقشه از مکان بدل می گردد ، که نشاندهنده این مکان در روی نقشه می باشد . در این جا نقشه مفهوم کل را دارد .

(P.O.V)

دیدگاه

یک نمای ویژه سینماتیکی ، که براساس آن تماشاچی رویداد را از دیدگاه شخصیت فیلم مشاهده می کند . و آن هر صحنه یا نمایی می تواند باشد . در این جا ، دیدگاه ، پاسخ به احساس بازیگر از آنچه که دارد آن را مشاهده می کند ، می باشد و تماشاچی می باید در این گونه نماها ، خیلی درخشان آن را احساس و بدان پاسخ دهد .

توجه داشته باشید که دیدگاه شخصیت فیلم را نباید با نقطه نظر دوربین در مناظر که در بیشتر ۹۸ درصد زمانی کاربرد دارد اشتباه گرفت . مردی را مجسم کنید که به آرامی در حال گذر از یک راهرو می باشد ، و ناگهان در جا میخکوب و به جلو خیره می شود . چه چیزی او را بدینگونه دگرگون ساخته است ؟

پاسخ در نمای دیگر است : یک مرد رولور بدست که بازتاب احساس و دگرگونی است که به شخصیت فیلم و ناامنی که او را تهدید می کند ، دست می دهد ، و باید به تماشاچی برگردان شود .

(Over The Shoul der Shot) | اورشولدر یا نمای بالای شانه

نمایی که پاسخ را از پشت سر و بالاتر از شانه شخصیت فیلم می توان دریافت داشت ، و دوربین روی آن متمرکز می شود .

مردی در اتومبیل نشسته و در آن هنگام برای کسی به نشانه سلام دست تکان می دهد ، نما جلو می آید ، و از شابه و پشت سر سوژه ، مردان دهاتی مشاهده می شوند که در حال دست تکان دادن هستند .

(Slow Motion)

اسلوموشن ، سرعت

نمایی که دارای ریتم آرام و کند است ، و برای نشان دادن جزئیات بیشتر در زمان کند شده بکار می رود . در هنگام فیلمبرداری با سرعت بیشتر از عاقلم گرفته می شود .

(Split Screen Shot)

شات مشترک

برای نشان دادن دو سوژه مختلف ، در یک نما به کار می رود . برای نمونه ، دو فرد که در حال قدم زدن در کنار یکدیگر برای تلفنی که اشغال است ، هستند ، و در این جا می باید واکنش هردوی آنها نشان داده شود .

(FREEZE FRAME)

نمای فیکس

نمای متحرکی که ناگهان فیکس ، و به شکل یک عکس در یک زمان مختصر شده بر روی پرده پدیدار می گردد .

(Fade In)

فیداین

گرایش نما از تاریکی به روشنی ، و بیشتر در باز شدن ابتدا ، از آن استفاده می شود .

(Fade Out)

فیداوت

گرایش نما از روشنی به تاریکی ، و چنانچه گذر زمان مورد نظر باشد ، همزمان با فیداین پدیدار می شود .

علاوه بر نماهایی که در این بخش آمد ، حرکات تلفیقی دیگری نیز مشتمل بر حرکات سوژه و دوربین وجود دارد که در کتاب ابتدا آورده شده ، که در جای خود دارای کاربرد ویژه ای است ، و در هنگام تدوین می باید با دوراندیشی و شناخت ، براساس مورد لزوم ، آنها را ، به کاربرد . به شکل کلی (۲ - ۴) توجه فرمایید .

ادیت

پیوند

ادیت چیست؟

این کار رمز یا جادو نیست، بلکه تمامی این مراتب، مانند ابزاری هستند، که با ترتیب در پی هم آمده و سبب گویاشدن کار می‌شوند.

هرگز نباید، بدون دلیل شات یا نمایی را در یک سکانس، یا بخشی اساسی از فیلم کم کرد، چون این شات مانند نخ می‌ماند، که چندی که را به هم پیوند داده، و شما با برداشتن یکی از آنها، هرچند کوتاه و کم‌ارزش، تسلسل ماجرا و رویداد را از دست خواهید داد. بنابراین هنگامی که شما ناگهان شاتی را بدون دلیل از یک بخش کم می‌کنید، دیگر نباید انتظار داشته باشید، تا تماشاچی شما دریابد، که در آن نما، چه می‌گویید، و خواسته‌تان چه بوده است؟...

پارهای از فیلمسازان، شات‌ها را با مجموعه‌ای سخت و دور از تصور کار

می‌کنند ، و انتظار دارند ، تا تماشاگر نیز بسادگی متوجه هدف آنها گردیده ، و آن را به آسانی درک نماید .

هرآنچه را که در پیرامون خود می‌بینیم و یا حستان می‌کنیم ، و می‌خواهیم آن را به دیگران برسانیم ، باید به توان ، ساده و روشن آن را در تکه‌ای فیلم آورد . (شکل ۱ - ۳)

همان گونه که ما هر روزه ، با سخن گفتن ، نوشتن ، آنچه را که می‌خواهیم بدیگران می‌رسانیم ، زبان فیلم را نیز می‌توان به گونه‌ای زبان گویا دانست ، که برای ما این کار مهم را با آسایش بیشتری به انجام می‌رساند .

هر کادر را می‌توان یک حرف از حروف الفبا ، و هر شات را برابر یک کلمه دانست ، که از پی هم آمدن کلمات ، یا مجموعه‌ای از شات‌های تشکیل‌دهنده به نام پلان ، سکانس یا جملات به دست می‌آید ، که دارای مفهوم کاملی است . و بنا بر همین سخن ، یک سکانس را می‌توان به مشابه بخشی از مفاهیم خواسته‌مان دانست .



شکل (۱ - ۳)

تمام این بخش‌ها ، با هم آمیخته و ترکیب شده ، و با تدوین و زمان‌شناسی ، رسالت خواندن یا خواسته‌ای را به انجام می‌رسانند . اما پیش از آنکه بتوانیم ، چیزی را بنویسیم ، باید بیاموزیم ، که این ابزار نوشتن ، مانند قلم ، خودکار ، خودنویس ، مداد ، ماشین -

تحریر و سرانجام زبان فیلم را کجا و چگونه می‌توان به کار برد .

در این بخش به ابزار و دستگاه‌های ابتدایی پرداخته می‌شود، که در تدوین دارای نقشی سازنده و اساسی بوده، و بدون شناخت و کار با آنها، تدوین (ادیت و مونتاز) امکان‌پذیر نخواهد بود. پذیر نخواهد بود.

این ابزار در کار فیلمسازی دارای ارزش بوده، و بدون یاری و کمک آنها هرگز نمی‌توان در رساندن مفاهیم و هدف به تماشاگر موفق شد. اینک این وسایل کدامین هستند؟... و چگونه باید آنها را انتخاب و به کارگرفت؟... و شیوه کار با آنها چگونه است؟... به ترتیب جهت‌آگاهی و آشنایی شما، بیش از ورود به بخش آتی ارزیابی می‌گردند. بدیهی است، که تمامی این بخش، در برنامه‌ریزی حرفه‌ای، و آماتوری و هم‌مشتک داشته‌خواندن این یادداشت‌ها می‌تواند پیش از کار، برای هر فیلمساز و تیم او پربار باشد. شکل (۱ - ۳)

موویلا، یا تصویر یاب را می‌توان از زمره دستگاه‌های اساسی دانست، که بدون وجود آنها، کار تدوین، امکان‌پذیر نخواهد شد.

موویلا

یک تکه شیشه سفیدرنگ مات ، در درون چهارچوب ، کار پرده نمایش را به انجام رسانده ، و شما را توانا برای دیدن فیلم بر روی کادر تلویزیونی خود ، بدون آسیب رساندن به دندانهای فیلم برای چند بار مورد نیازتان می سازد . و این امکان را برایتان بوجود می آورد ، تا فیلم را در جهات گوناگون گردش داده ، و روی آن بخش بخطا رفته توقف کنید ، تا بتوانید در مورد آن تصمیم بگیرید .

در پارهای از گونه غیر حرفهای ، این وسیله ، دارای دو بازوی متحرک در دو سمت دستگاه بوده ، که براساس مقدار موجودی فیلم می توان بر بازوی آن افزوده یا از آن کم کرد . (شکل ۲ - ۳)

در زیر بخش نمایش دهنده ، یک میله چرخان دکمه مانندی وجود دارد که ، با گردش آن می توان به روشنی و درخشش تصویری رسید .

با این دستگاه ابتدایی و کوچک می توان ، فیلم را برای هر چند باری که مورد نیاز باشد ، از ریل به بوبین دیگر برگردان نمود . و بدین ترتیب امکان جستجوی یک نما را از میان صدها متر فیلم ، به سادگی امکان پذیر ساخته ، و با نمایش آن بر پرده کوچک خود ، موقعیت دقیق هر کادر را برای شما مشخص خواهد ساخت .



شکل (۲ - ۳)

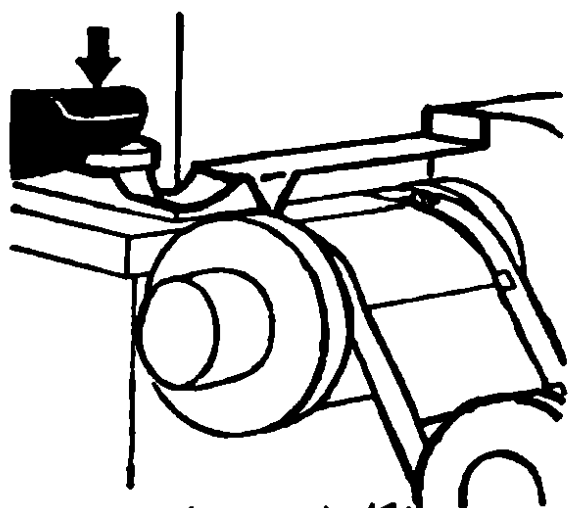


شکل (۳ - ۳)

مدارچرخشی دراین وسیله، به گونهای پیش بینی گردیده، تا شما بتوانید هر کادر را بسته به نیاز، با سرعت انتخابی دلخواه به پیش برانید، و سرانجام آن کادر دلخواه کوتاه را که به اشتباه رفته، یافته، و با برش و پیوند مجدد، آن را اصلاح نمایید.

این وسیله حتی امکان توقف هرتصویر را به هراندازه و مدت زمان، بدون آسیب رساندن گرما به آن برایتان، امکان پذیر می سازد.

این دستگاه در اشکال و بودجه های گوناگون، در بیشتر فروشگاه های لوازم عکاسی دردسترس می باشد، نمونه هایی از آن مجهز به نوارصدا در زمان نمایش می باشد، که دارای حرکتی هماهنگ با فیلم می باشد (شکل ۳-۳) و در گونه آماتوری آن، برای سهولت و آسایش کار، منگنه در کنار آن به کار رفته است شکل

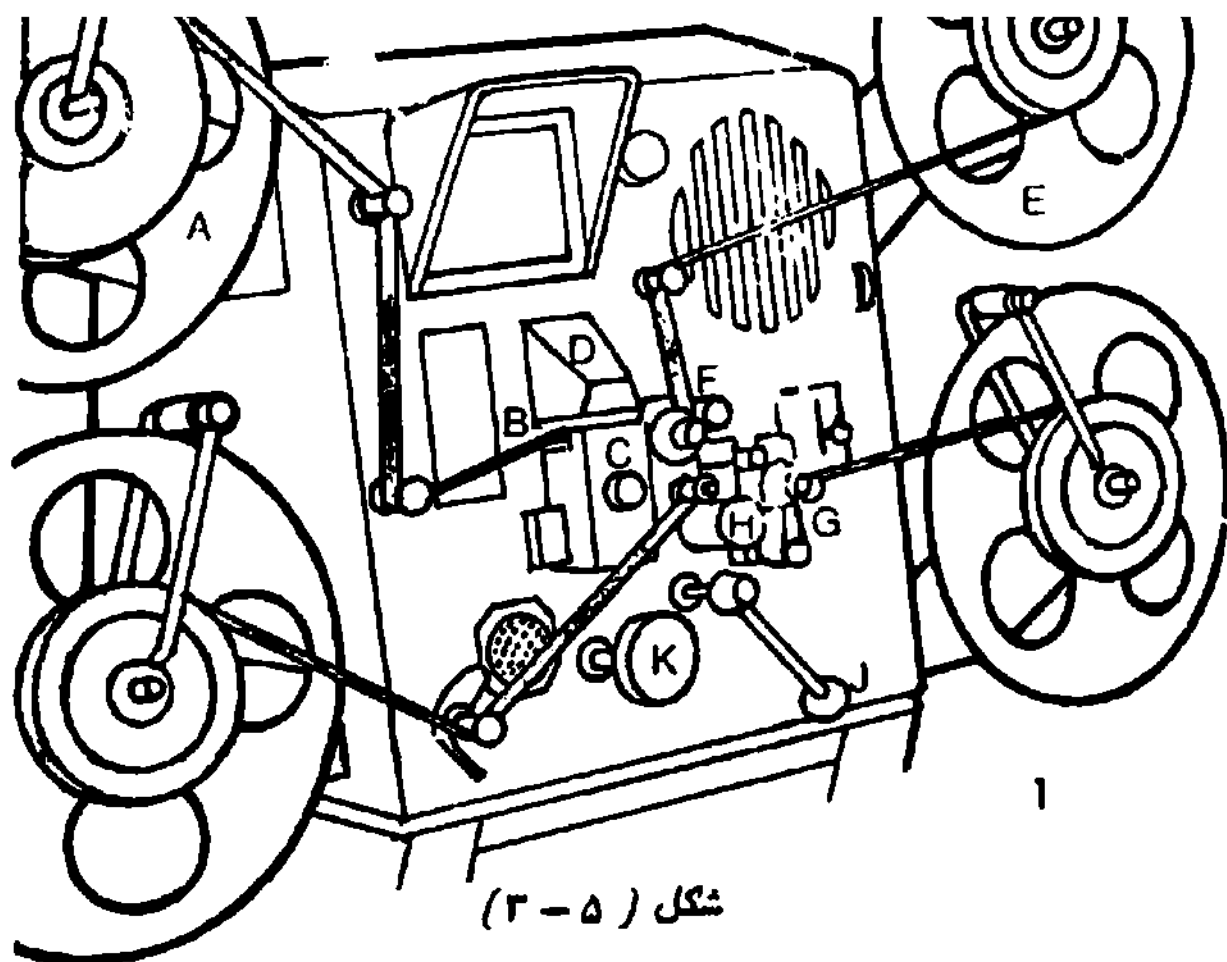


شکل (۳ - ۴)

(۳ - ۴) که در زمان مورد نیاز، تنها کافیست که بخش مورد نظر در دستگاه را بفشارید، تا فیلم در کنار آن سوراخ و منگنه شود. و سپس در هنگام برش، آن کادر را به آسانی یافته، و پس از برش، به شات دیگر توسط دستگاه اسپلایر پیوند دهید.

آنچه را که در بالا آورده شد، ویژه موویلاهای دستی کوچک آماتوری می باشد.

اما در تصویر یاب های حرفه ای، این وسیله مجهز به میزودیسک، جهت جا به جایی فیلم، و نوارصدا می باشد، که اپراتور را در هر لحظه قادر می سازد، تا صدا و تصویر را با یکدیگر هم زمان و آن را تدوین نماید. شکل (۳ - ۵) استقرار نوار فیلم و صدا به نام دیسک در اندازه های ۴۰۰ تا ۸۰۰ فیت در روی دستگاه پیش بینی شده. پیش از هرگونه سخنی، توجه شما را به چگونگی ساختمان و کار این دستگاه جلب می نمایم.

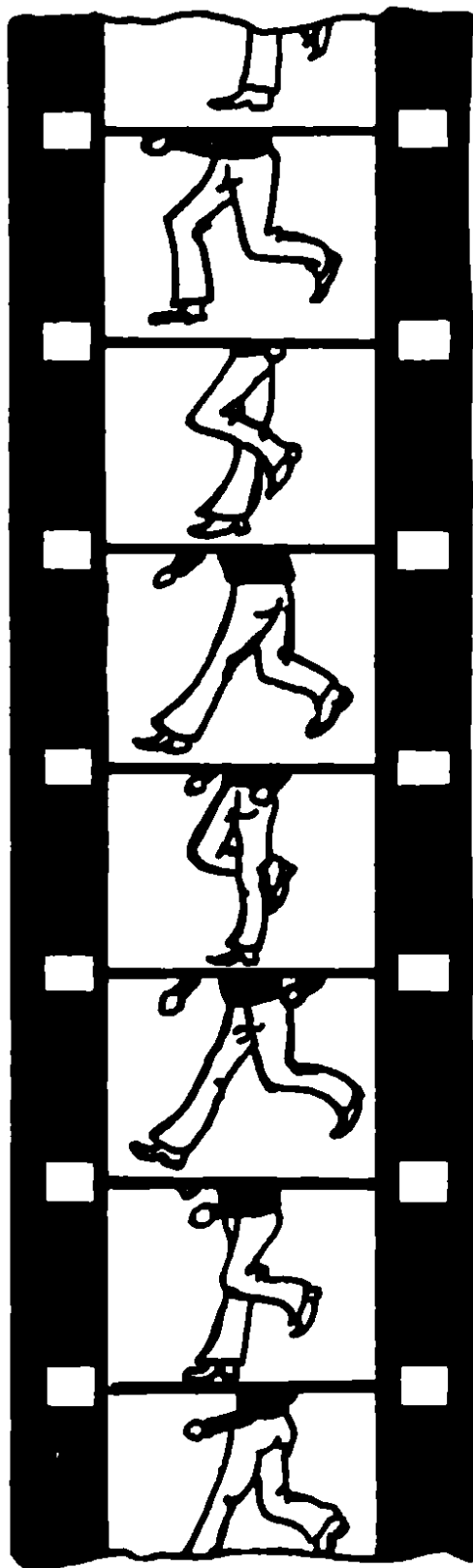


ساختمان موویلا

بنیان واساس هر ماشین موویلا، از یک منشور چندبر، و یک چرخ دندانه دار به نام بارابان، که دندانه های فیلم در روی آن جا می افتد، تشکیل می گردد. چگونگی انتخاب منشور در این ماشین دارای اهمیت در نمایش آن می باشد. بارابان ها، برای این خواسته، در پیرامون آن به روشی اندازه گیری شده اند، که همواره عدد ثابتی از کادر فیلم باشند.

برای روشن شدن، به آنچه که در پی می آید توجه بیشتری کنید، و تلاش کنید تا آن جا که امکان دارد آن را درک نمایید.

چنانچه به یک تکه فیلم که در دسترستان قرار دارد نگاهی بیاندازید، در خواهید یافت، در انتهای هر صحنه، به ویژه در فیلمهای ۸ و سوپر ۸ و ۱۶ میلی متری، تنها یک دندانه وجود دارد، البته این مورد درباره فیلم های ۳۵ میلی متری سینمایی به ۴ دندانه در طول هر نما می رسد که روش محاسبه آن کمی تفاوت خواهد داشت.



شکل (۳ - ۶)

بنابراین ، چنانچه به‌نما اندازه ثابتی از فیلم کشیده شود ، برای هر دندان ، یک کادر عکس ، یا تصویر حرکت خواهد کرد ، به شکل (۳ - ۶) توجه کنید .

دندانه‌ها در یک سو ، و تصاویر در سمت دیگر برای آسایش و سهولت درک ، شماره گذاری گردیده‌اند . بنابراین با توجه به شکل برای ۶ دندان ، بی‌تردید ۶ شکل کامل وجود خواهد داشت .

تمرین : در یک بارابان که دارای ۴ خار برای جا افتادن فیلم پیرامون خود می‌باشد ، چند تصویر جای خواهد گرفت ؟

پاسخ : ۴ تصویر ، چون بازای هر دندان ، یک تصویر در روی آن جای می‌گیرد ، پس بنابراین در ۴ دندان ، پیرامون آن ۴ تصویر جای خواهد گرفت .

تمرین ۲ : در یک بارابان که دارای ۶ پین در پیرامون چرخ خود می‌باشد ، چند تصویر جای خواهد گرفت ؟ ، یا در صورت گردیدن یک‌دور ، چند تصویر ، یا کادر را جا به جا خواهد کرد ؟
پاسخ : ۶ تصویر یا ۶ کادر .

چون بازای هر دندان ، یک کادر فیلم می‌تواند جا به جا شود .

با توجه به تمرینات داده شده ، چنانچه هر

بارابان یک‌دور بزند ، به اندازه پین‌های موجود در پیرامون آن کادر فیلم را در

جهت مورد نیاز خواهد کشید .

تمام آنچه که گفته شد ، شامل تمام فیلمهای یک دندان در هر تصویر می گردد . و در سایر فیلمها مانند ۳۵ میلی متری که در هر تصویر ۴ دندان وجود دارد . (بازای هر چهار دندان ، یک تصویر محاسبه می شود) .
تمرین : یک بارابان ۳۵ میلی متری که دارای ۱۶ پین می باشد ، چند تصویر را در هر دور می تواند جا به جا نماید ؟

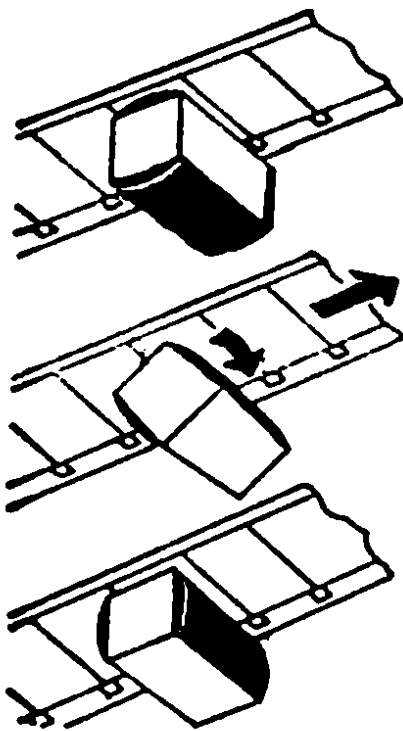
پاسخ : تصویر $4 = 16 \div 4$

بنابراین در هر دور کامل یک بارابان ۱۶ پین ، ۴ تصویر جا به جا خواهد شد .

تا این جا شما به روش اندازه گیری تصاویر بر روی بارابان پی بردید ، و حال زمانی است که کمی پیش تر رفته و بنیان و اساس ماشین را مورد بررسی قرار دهیم .

آنچه که در این ماشین در مرحله دوم اهمیت قرار می گیرد ، منشور به کار رفته در آنست .

در زمان برنامه ریزی ، به تعداد تصاویر جا به جا شده روی بارابان ، می باید منشوری به همان تعداد بر انتخاب شود . (منظور از بر همان ضلع می باشد ، و بی تردید در هر کجا که به این حرف برخوردید ، می توانید آن را برابر ضلع در نظر بگیرید) زمانیکه در روی یک بارابان ۴ تصویره بخواهیم منشوری برای ساخت این دستگاه انتخاب کنیم ، می باید به تعداد نما ، منشور ، برداشته باشد ، بنابراین در این هنگام ، منشور انتخابی شما می باید ، ۴ بر یا شکلی چهار گوش داشته باشد .



شکل (۷ - ۳)

و چنانچه یک بارابان ۶ تصویر برای این کار یا خواسته بکار ببرید ، به علت جا به جایی ۶ نما ، منشور می باید شش بر یا شش پهلو انتخاب شود . در هنگام گردش ، هر تصویر از برابر هر بر منشور می گذرد ، به تصویر داده شده در شکل (۷ - ۳) توجه فرمایید ، که در آن چگونگی حرکت توجیه شده است .

۱ - تصویر شماره (۱) یک کادر برابر ، بر منشور .

۲ - حرکت فیلم به سوی فلش یا در جهت آن همزمان با گردش منشور ، جابجایی یک کادر .

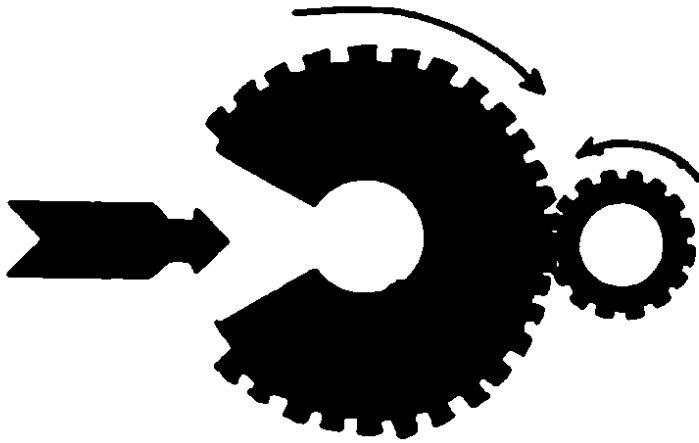
محاسبه چرخ دنده ها

چرخ دنده های بین بارابان و منشور نیز بسیار با اهمیت بوده و می باید با دیدی باز و آگاهانه مبادرت به انتخاب آن ها نمود .

به شیوای ابتدایی ، ۲ چرخ دنده در بنیان و اساس ماشین اهمیت زیادی دارد ، که حرکت و جنبش تصاویر را در پی دارند .

چرخ دنده ها می باید نسبت بهم دارای عدد صحیحی ، از آنچه که کادر فیلم پیرامون بارابان جای می گیرد باشند . تا در گردش بارابان ، به تعداد تصاویر جا به جا شده ، منشور یک دور کامل و سرانجام به همان تعداد بر از مقابل فیلم گذر داشته باشد .

در شکل (۸ - ۳) در سمت راست، چنانچه چرخ دنده بزرگ، درگیر به بارابان در پشت دستگاه یکدور بزند، دنده کوچکتر را ۴ بار خواهد چرخاند. و چرخ دنده کوچک نیز درگیر با منشور ۴ بار می چرخد.



شکل (۸ - ۳)

در این هنگام، ۴ تصویر جا به جا شده، ۴ بار منشور گردیده، و دنده ها نیز یکی یکدور کامل، و دیگری چهار دور زده است.

در محاسبه و انتخاب چرخ دنده همواره نسبت ها را می باید در پندار خود داشت.

تعریف: چنانچه از یک بارابان ۴ پین، یا ۴ کادر در دستگاهی به کار رود. منشور انتخابی نیز چهار گوش، و چنانچه دنده متصل به بارابان ۶۴ دنده باشد، دنده کوچکتر بسته شده به منشور چند دنده باید داشته باشد.

پاسخ: $\text{تعداد دنده} = ۶۴ \div ۴ = ۱۶$

بنابراین چرخ دنده کوچکتر می باید دارای ۱۶ دنده مناسب و درخور با دنده ابتدا باشد.

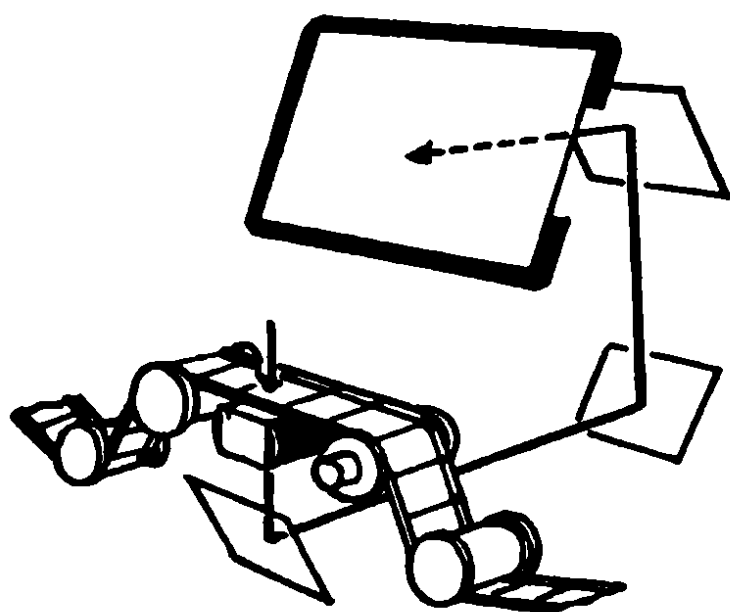
به همین ترتیب، همواره می باید نسبت دنده بزرگتر به کوچکتر عدد درستی از تعداد کادر جا به جا شده به تعداد بر منشور باشد.

تعریف: در یک دستگاه که دارای بارابان ۸ کادری با منشوری ۸ بر می باشد، دنده های انتخابی چگونه باید انتخاب شوند؟

پاسخ: نسبت چرخ دنده‌ها باید برابر تعداد کادر پیرامون بارابان، یا بر منشور انتخاب شوند، بنابراین چرخ دنده‌ها می‌باید به نسبت ۱ به ۸ انتخاب شوند.

تعداد تصاویر جا به جا شده $128 \div 16 = 8$

تعداد دنده برای چرخ کوچکتر $128 \div 8 = 16$



شکل (۳ - ۹)

چنانچه چرخ دنده بزرگتر، دارای ۱۲۸ دنده باشد، چرخ دنده کوچکتر می‌باید دارای ۱۶ دنده براساس آنچه که پیش تر گفته شده باشد.

تا این بخش شما به چگونگی چرخش و نسبت‌های بارابان و منشور، و دنده‌های درگیر با یکدیگر پی بردید، و حال زمان است که به بخش دوم، چگونگی پیدایش تصاویر بر پرده نمایش توجه نمایید.

چنانچه در این بخش، به کتاب نخست، فیلمبرداری و کارگردانی از مجموعه فیلم و فیلمساز، چگونگی حرکت فیلم بازگشت نمایید، می‌توانید، آنچه را که در پی می‌آید، بسادگی درک کنید.

در جلوی منشور، صفحهای شبیه سالاسکا یا دریچه فیلم وجود دارد، که در روی آن به اندازه یک کادر فیلم خالی شده است. و در هر جنبش یک کادر از روبروی آن خواهد گذشت.

با توجه به (شکل ۳ - ۹) نور از یک لامپ کوچک کم‌وات از درون یک اتاقک بر روی فیلم و دریچه تابانده، و سپس با گذر از منشور که دارای خاصیت

دیوپتری می باشد ، بازتاب آن به روی یک عدسی که در جلوی منشور قرار گرفته تابانده ، و پس از آن برای انتقال به یک آینه داده می شود .

این لنز فضای کمی را برای نت شدن و روشنی تصویر دارا می باشد ، که منتهی به یک دکمه در خارج دستگاه می شود ،

با چرخاندن آن می توان نسبت دوری و نزدیکی بامنشور یا دریچه را برای ایجاد فاصله کانونی مورد نیاز میزان نمود . نور بر روی فیلم پس از گذر از منشور و عدسی بر روی یک آینه که دارای زاویه ۴۵ درجه نسبت به محور لنز است می تابد ، که در شکل با شماره ۵ نشان داده شده ، و سرانجام بازتاب آن به ۴۵ درجه در سمت دیگر رسیده و سپس بر روی یک شیشه مات ، یا هر نوع کاغذ کالک نقشه برداری می افتد ، و در این جا تصویر پدیدار می شود . با چرخاندن دکمه عدسی و میزان نت شدن ، تصویر روشن و فکوس دیده می شود .

آنچه که در این بخش آمد ، در تمام موارد سینمای تجاری ، تا آماتور وجه مشترک داشته و بر اساس یک روش اساسی تولید و ساخته می شوند .

در دستگاه های پیش رفته از موتور مجهز به دیمر ، یا گاهنده دور یا چرخ دنده استفاده می شود ، که سرعت آن را در هر زمان قابل کنترل می سازد . توجه داشته باشید ، که در دستگاه دوگونه سرعت وجود دارد ، یکی استاندارد ۲۴ کادر و دیگری بالاتر .

چگونگی چرخش دیسک یا حلقه فیلم به عهده خواننده و ذوق و ابتکار وی واگذار می گردد .

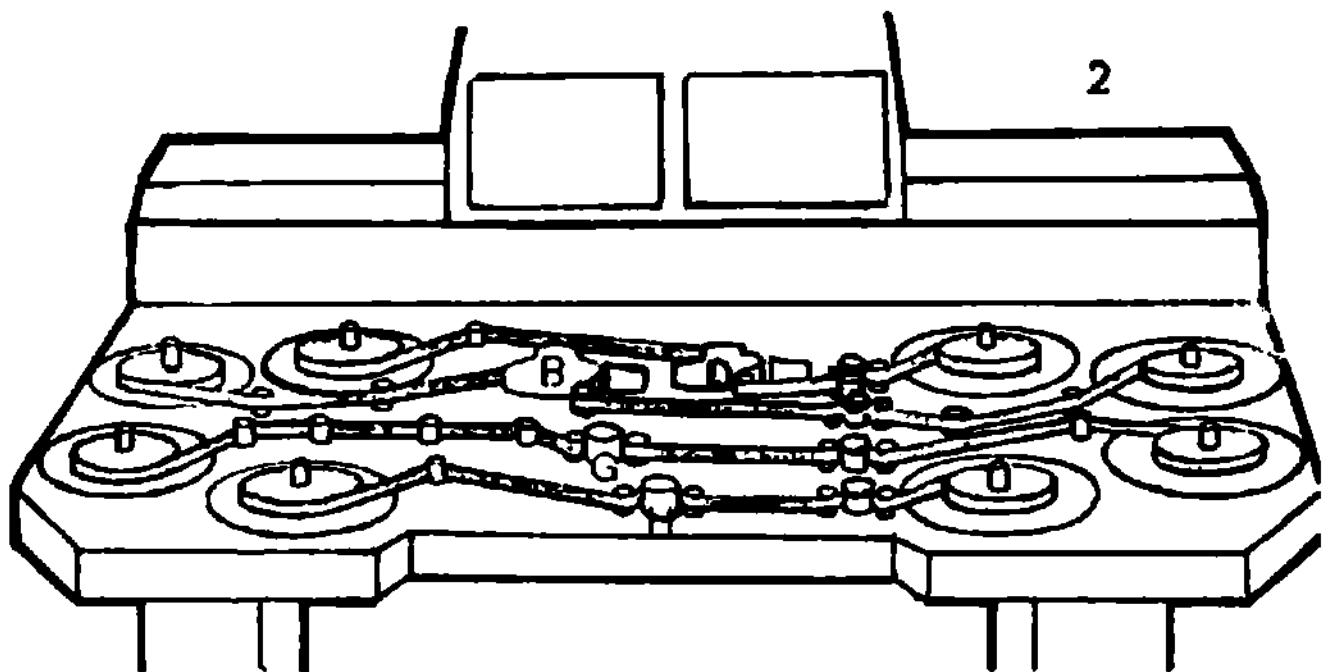
سرانجام نوار فیلم پس از گذر از پشت چندرولیک ، و گذر از روی بخش صیقل یافته سالاسکا یا دریچه فیلم ، بر روی بارابان قرار گرفته ، و دنباله آن به بوبین خالی می رود ، با چرخاندن بوبین که با یک دستگیره چرخان به آن درگیر است ، سبب کشیده شدن فیلم ، و چرخش بارابان ، و سرانجام انتقال نیرو از چرخ دنده بزرگ به کوچک که منشور با آن درگیر می باشد گردیده و تصاویر به

شیوه‌ای جاندار بر روی صفحه موویلا پدیدار می‌گردند .

چنانچه دستگیره چرخان را به بوبین پر متصل نمایید ، با گردش آن تصاویر این بار در جهت مخالف حرکت کرده ، و فیلم این بار از انتها به ابتدای نمایش داده می‌شود . بنابراین ، می‌بینید که می‌توان در هر لحظه بنا بر ذوق و ابتکار فیلم را به سمت جلو و یا برگشت حرکت داد . چنانکه کمی سلیقه بخرج دهید ، می‌توانید با کمی فکر وسایل مکمل دیگری را نیز به آن بیافزایید .

موویلائی حرفه‌ای

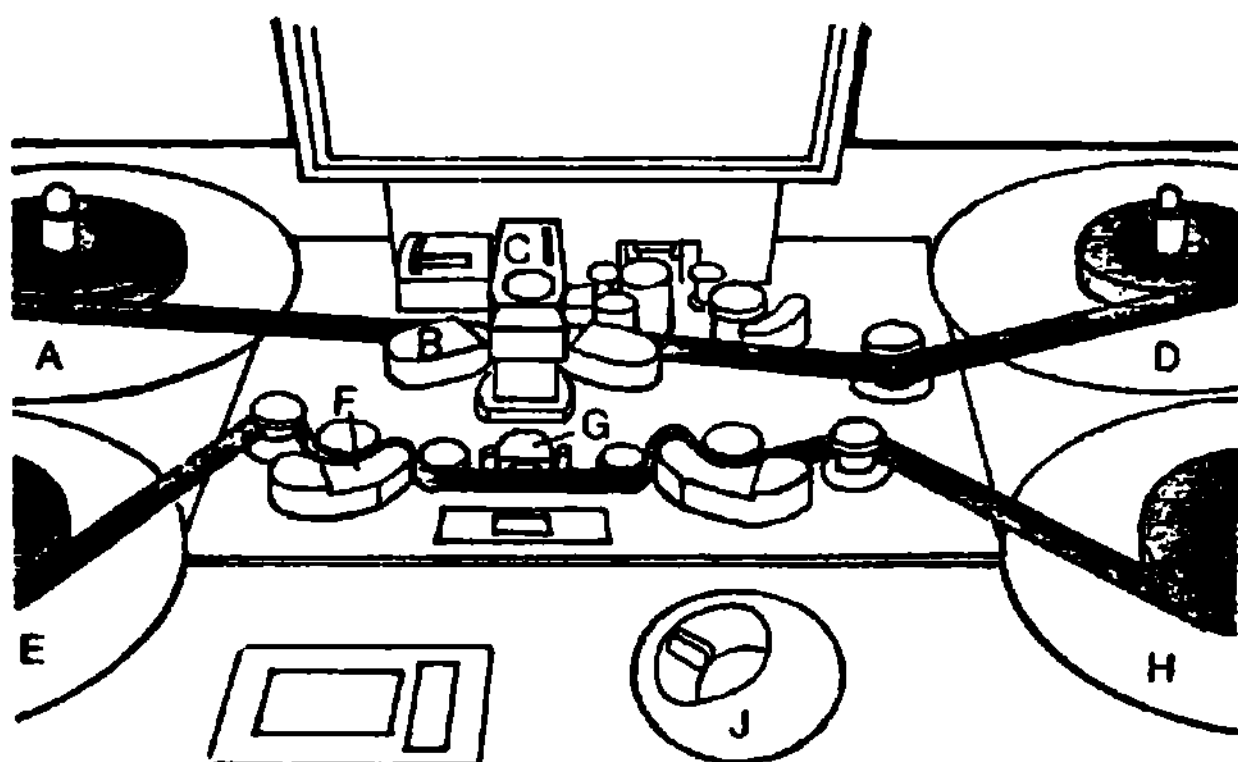
در تصویربای‌های تجاری ، این وسیله مجهز به میز برای سهولت کار بوده ، و تدوینگر می‌تواند ، چند کار مختلف را در یک زمان به انجام رساند .



شکل (۱۰ - ۳)

این گونه ماشین‌ها را، می‌توان به ۲ و ۴ و ۶ دیسک شناسایی کرد، که در شکل (۱۰-۳) یکی از آنها را مشاهده می‌فرمایید، و ویژه استودیوهای فیلم برداری و تلویزیونی بوده، و در این جا برای آشنایی و چگونگی کار، بدان اشاره می‌شود.

این گونه موویلاها، مجهز به باند جانبی صدا، برای هم‌سنگ نمودن فیلم با نوار صدا می‌باشد. و از مشهورترین آنها می‌توان از اشتانک نام برد، که



شکل (۱۱ - ۳)

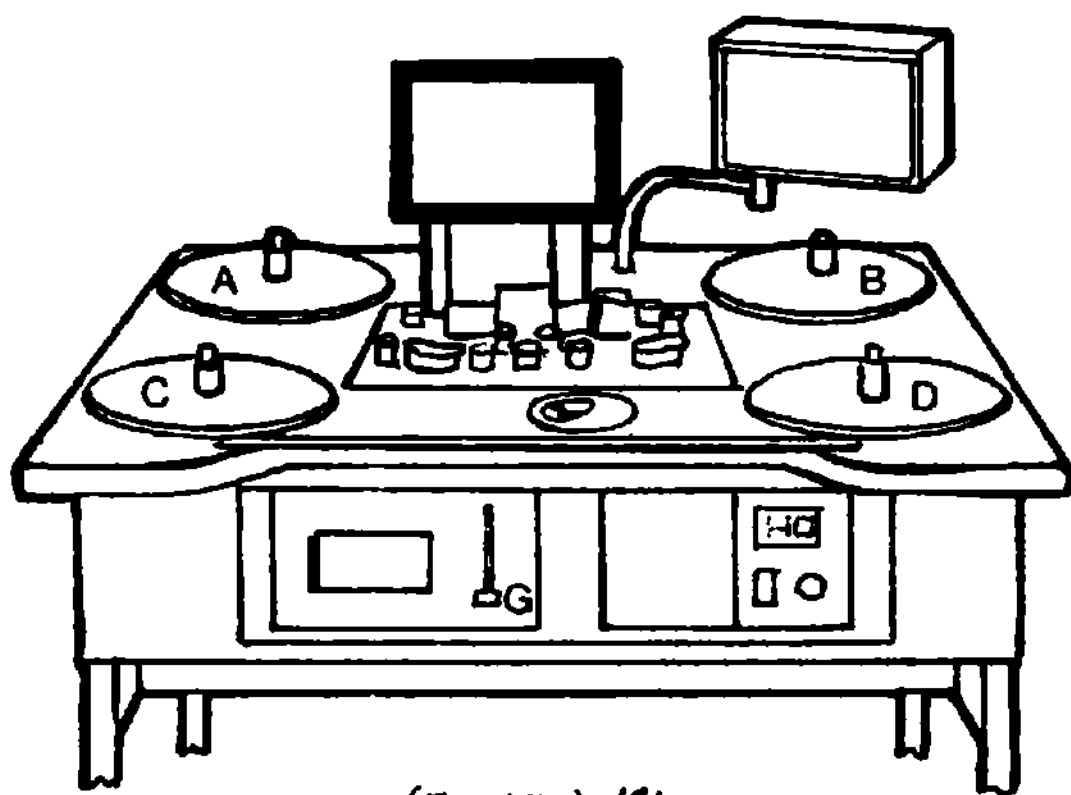
دارای کارآیی بالا و درخشانی است. و هم‌زمان می‌تواند چند باند صدا، افکت و موزیک را با فیلم ادیت و مونتاز نماید. شکل (۱۱ - ۳) . مخازن فیلم یا نوار، برای آسایش بیشتر در این ماشین به گونه کفی (افقی) پیش بینی گردیده، که به نام دیسک مشهور است.

در این گونه ماشین‌های مونتاز، برخلاف غیر حرفه‌ای، هرگز از منگنه برای نشانه استفاده نمی‌شود، بلکه، پس از انتخاب کادر مورد نظر، بامداد مونتاز، که نوعی مداد شمعی سفید یا یکی از رنگهای الوان می‌باشد، بر روی فیلم اثر یا

نشانه کشیده می شود ، تا جای برش در روی آن مشخص شود ، و سپس می توان بدون وقفه ، به ادامه کار تدوین پرداخت .

چنانچه درکار دریافتید که دراین نشانه ها دچار اشتباه شده اید ، کافیست تا آن بخش را برگردان نموده ، و پس از یافتن ، با انگشت بر روی فیلم انگشت بکشید ، تا اثر منقش مدادشمعی پاک شود .

تمام کارهای جاری درمورد فیلم صدا را نیز می توان به همین شیوه به انجام رساند . بنابراین ادیتور می تواند در هر لحظه ، صدا و تصویر را به روشی تکی به جلو یا مخالف برگشت داده و در مورد آن بخش تصمیم بگیرد .



شکل (۱۲ - ۳)

در بعضی از انواع پیش رفته ، این دستگاه مجهز به میکسر یا مخلوط کننده صدا می باشد ، که می توان براساس نیاز ، صدا های جانبی دیگر را با فیلم هم زمان ، و هم سنگ نموده و یا بدان افزود .

نوار صدای به کار رفته در این گونه ماشین های مونتاز حرفه ای ، از انواع ۱۶ میلی متری بوده ، و همانند فیلم تصویر ، دارای دندانه ، و شماره مسلسل

می باشد، که آسایش مونتاز را بر اساس نوع کاری که در آینده بر آن آگاهی خواهید یافت، فراهم می آورد. و این کار به ویژه در مورد قطع نکات و کاربرد درخشانی دارد.

دستگاهی که تصویرش را در شکل (۱۲ - ۳) مشاهده می فرمایید، از انواع حرفهای و مورد استفاده اکثر لابراتوارهای فیلم بوده، و قادر است تا انواع نوارهای فیلم تصویر، و نوار صدا، اعم از برش خورده و یا دنباله دار را به روش یکپارچه به روانی و آسانی برای هر چند باری که مورد لزوم باشد، نمایش دهد. برای آسایش و روانی کار، تدوینگر می تواند پشت این میز نشسته، و بدون ترس و دلهره از ریخت و پاش فیلم بر روی زمین و آلودگی آن به گرد و غبار و چسب و فیلم های خرد شده، به برش های مورد نیاز خود بپردازد.

چنانچه ناچار به بازگشت به بخش های پیشین باشد، تنها کافیست که دکمه مربوط به دستگاه را که با جمله برگردان مشخص شده بفشارد، تا فیلم با سرعت دلخواه برگردانده شده، و بدون خسارات پیش بینی نشده، بارها آن را مورد بازدید قرار دهد.

این دستگاه به روشی ساخته شده، که حتی می توان در جهت مخالف نیز فیلم را به نمایش گذارد، و از انتهای شات به ابتدای آن، برای متمرکدن (نوار موسیقی یا هرافکت دیگر، با نقطه شروع بدون هیچگونه اشکالی بازگشت. زمانی که از این دستگاه برای برش سکانس هایی که دارای برش های کوتاه و پی در پی است، استفاده می شود. پیش بینی پاره ملزومات، بدون تردید اجتناب ناپذیر خواهد بود، که در بخش های آتی بدان اشاره خواهد شد.

توجه داشته باشید، که فیلم برش نخورده، می باید بر اساس ردیف و متن فیلمنامه پس از فیلمبرداری در پی یکدیگر ردیف و ادیت شوند. و این کار بدان سبب انجام می گیرد، که در هنگام فیلمبرداری، کار بر اساس چگونگی متن، فیلم برداری نمی گردد. بنابراین در این هنگام می باید با ادیت نماهای پراکنده را بر اساس متن فیلمنامه تا آنجا که امکان دارد مرتب نمود، و سپس بر مبنای آن،

به بافت و چگونگی نماها برای خلق معنا و مفهوم پرداخت.

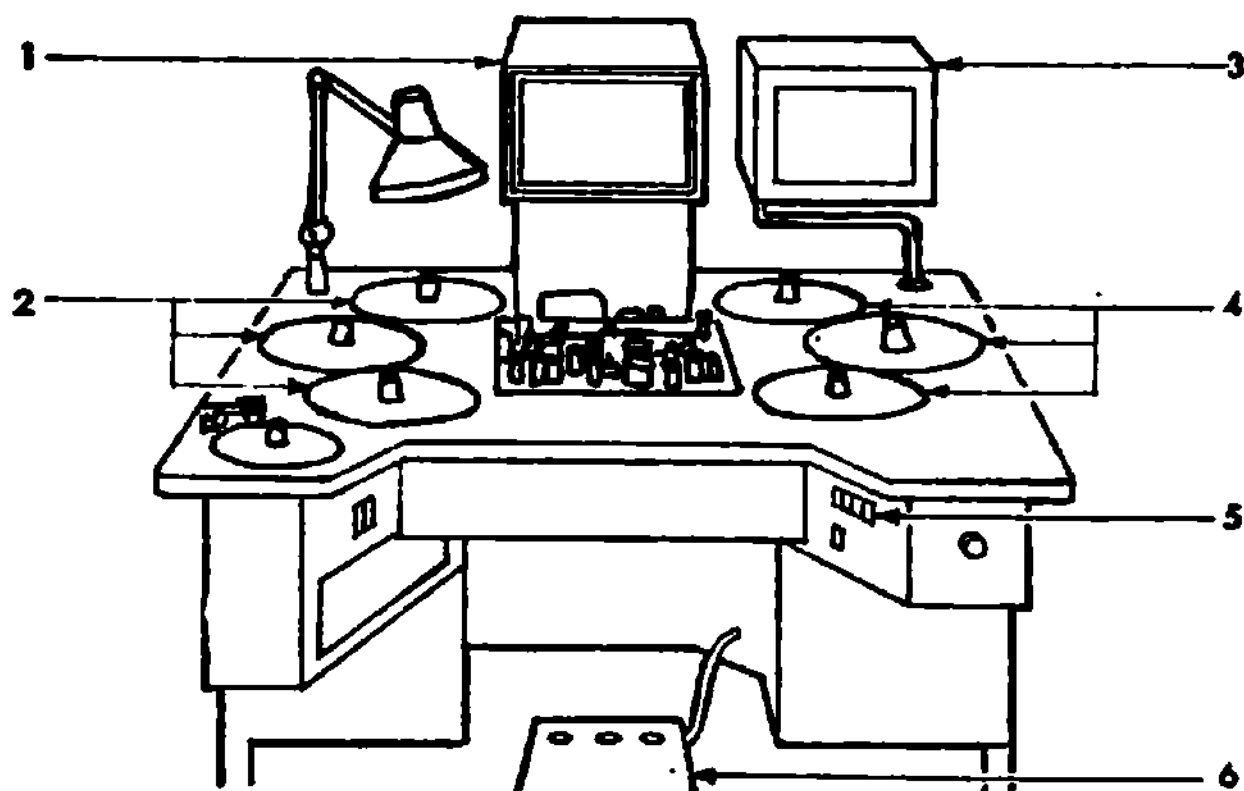
این کار به ویژه، در مورد سکانس های بزرگتر، که به روش ما در صحنه یا دورنما تهیه می شود، عمومیت داشته، و در برداشت های بعدی مقداری نمای درشت، و نمای مبانه برحسب نوع مورد نیاز فیلمبرداری می گردد. و باین ترتیب هر بخش از این کار در قرقره، یا بوبین جداگانهای قرار دارد، که با استفاده از این دستگاه برحسب شماره مسلسل فیلمنامه، هر شات از داخل بوبین خود، پیدا، انتخاب، و سپس در پی یکدیگر ردیف می گردند.

اهمیت ماجرا زمانی آشکار می شود که آگاهی یابید که در یک صحنه به سبب ضرورت، از یک صحنه سه بار برداشت شده، و تدوین گراز میان آنها می باید تصویری را که با ریتم فیلم جور درآید، انتخاب و به شات بعدی پیوند دهد. و برای این کار ادیتور ناچار است که بارها فیلم را مرور و آن را در جهات مختلف برگرداند.

بخش های مورد لزوم را با مداد علامت گذاری و پشت شماره نماید، و برحسب شناخت، تدوین، اندیشه خود، آنها را از روی فیلمنامه مرتب نماید، تمامی آنچه را که ذکرش رفت، بی تردید می باید تدوینگر دارای اطلاعات مناسب در جهت کاربرد روش های ویژه و چگونگی مونتاژ باشد.

جنبه دیگری که می باید بدان توجه داشت، مقدار نوار صدا، و چگونگی جفت و جور کردن با صحنه فیلم می باشد، که هم زمان می باید از بخش های فیلمبرداری شده برش خورده، و براساس ادیت اولیه در جای خود قرار گیرد. این دستگاه می تواند، تا در هر زمان، به تنهایی براساس چگونگی خواسته، تصویر و یا صدا را و یا هر دو را با هم به پیش براند. شکل (۱۳ - ۳)

در شکل (۱۳ - ۳) چکیده آنچه که در پی آمد، برای آشنائی شما با ماشین آورده شد.

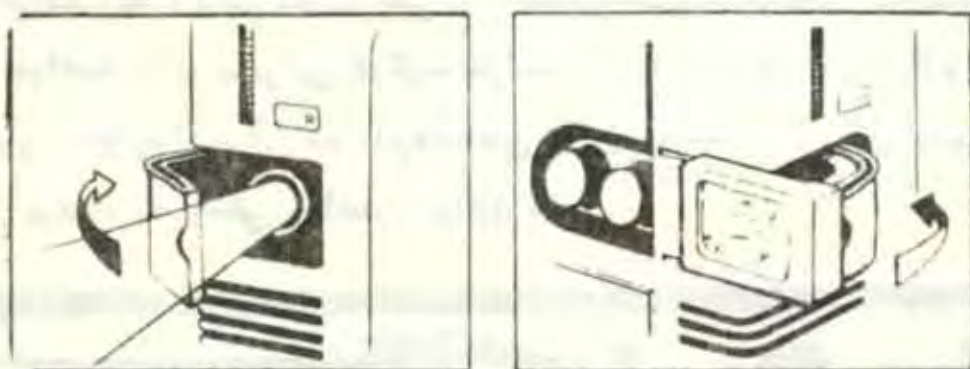


شکل (۱۳ - ۳)

- ۱ - صفحه نشان دهنده فیلم .
 - ۲ - مخازن ، فیلم ، یا بوبین پر ، نوار صدا .
 - ۳ - بلندگو برای پخش .
 - ۴ - دیسک‌های خالی ، برای جمع شدن فیلم ، نوار و صدا .
 - ۵ - کنترل‌های دستی برای چرخش جانبی در موویلا .
 - ۶ - نشان دهنده ذخیره فوتاز فیلم .
- البته توجه داشته باشید که همواره سرعت در اختیار تدوینگر بوده و برای حصول به نتیجه مطلوب می‌تواند از سرعت استاندارد بیشتر و یا کمتر آن را به حرکت درآورد .

ویور

از زمره وسایل دیگری که می‌تواند در بخش آماتوری دارای کارایی باشد، می‌توان از ویور، یا منظره‌یاب‌ها نام برد، که در جلوی لنز پروژکتور نصب و سرانجام فیلم را در روی صفحه کوچک خود به نمایش می‌گذارد. (ش ۱۴ - ۳) البته این وسیله، تنها شما را قادر به دیدن فیلم در روشایی می‌گرداند، و گاهی نیز در مواردی، بشما امکان محدودی را برای اصلاح و برش بخش‌های



شکل (۱۴ - ۳)

نور دیده سفید در فیلم رامی‌دهد، که در آن صورت باید فیلم را پروژکتور خارج، و پس از اصلاح، آن را به روشی اولیه، در داخل پروژکتور قرار داد. هنگامی که برای خرید یک دستگاه ویور برای پروژکتور خود اقدام می‌فرمایید، نخست باید، اطمینان یابید، تا اندازه آن مورد قبول لنز پروژکتور نمایش‌دهنده شما قرار می‌گیرد. بنابراین پیشنهاد می‌کنم، مدلی را انتخاب کنید، که دارای دهانه هم‌سنگ با لنز پروژکتور نمایش‌دهنده شما باشد، و بهم بخورند. چنانچه به پیش نهاد داده شده توجه نکنید، با انتخاب نامناسب، تنها

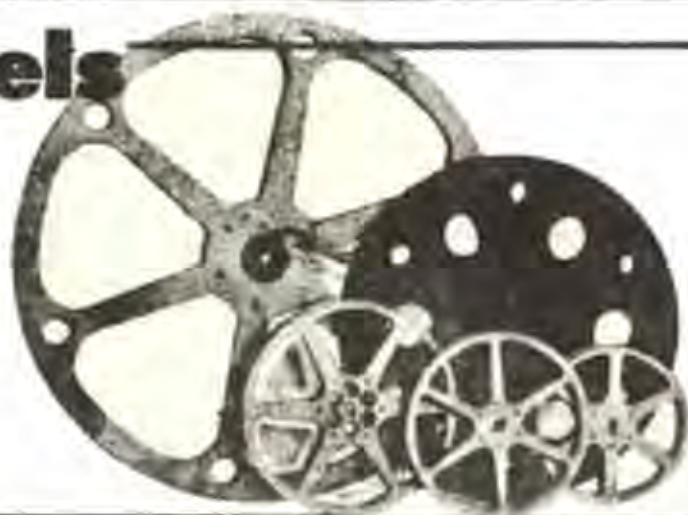
پول خود را بهدر داده، و این دستگاه برایتان غیرقابل استفاده بوده، و بجز زیان چیز دیگری برایتان نخواهد داشت. از جمله مسایل دیگری که می‌باید در هنگام انتخاب این وسیله کوچک بدان توجّه داشته باشید، اندازه صفحه نمایش، و وضوح و شفافیت آن می‌باشد، که بسیار با اهمیت تلقی می‌گردد.

باید گونهای از آن را انتخاب کنید، تا از ایجاد صدمات در هنگام کار جلوگیری کرده، و سبب خستگی در دیدگان شما نگردد.

در انتها، توصیه مفید زیر نیز توجّه فرمایید.

چنانچه در بخش آماتوری فیلمسازی کار می‌کنید، باید بیشتر دقت کنید، چون دارید بر روی فیلم اصلی کار می‌کنید، در اینگونه فیلم‌ها، که از انواع ریبورسال تک نسخه بوده، امکان تهیه نسخه کپی از روی آنها خیلی کم و بندرت پیش خواهد آمد، و در صورت کپی، به مقدار قابل ملاحظه‌ای کیفیتشان را از دست خواهند داد بنابراین هرگونه خراشیدگی یا اشتباهی در هنگام تدوین، که اجبار به قراردادن آن نما، در فیلمتان داشته باشید، در زمان اولین نمایش، بر روی پرده، به روشنی مشاهده خواهد شد.

Film Reels



شکل (۱۵ - ۳)

در انتخاب ریل نیز می باید بسیار دوراندیش باشید ، و هرگز فراموش نکنید ، که این وسیله ساده نقش سازنده و اساسی را در سلامت فیلم و محصولتان ، زمان نگهداری آن ، برای نمایش به عهده خواهد داشت . شکل (۱۵ - ۳) بنا بر این می باید با آگاهی و شناخت ، پس از بازدید ، نوعی را انتخاب کنید که در هنگام گردش بر روی محور پروژکتور لنگی نداشته باشد .

در صورت لنگی ، سبب سایش کناره های جانبی فیلم در هنگام نمایش می گردد . و این امر سبب می شود . تا پس از چند بار نمایش ، به مرور فیلمتان از بهن برود .

در اینگونه موارد ، می توانید با قرار دادن یک مداد گرد درون مرکز حلقه فیلم و با گرداندن آن با دور تند ، در حالیکه آن را به حالت افقی و آزاد دور دست دارید . پی به لنگی آن ببرید .

اسپلایسر



برش فیلم بوسیله دستگاهی به نام اسپلایسر انجام می‌گیرد، تا در هنگام کار، از بروز خسارت و ضایعات پیش‌بینی نشده، جلوگیری شود. کار اسپلایسر به‌گونه‌ای است، که تنها مرز میان دو نوار را برش داده، و از گسترش خسارات احتمالی به درون کادر جلوگیری می‌کند.

شکل (۱۶ - ۳)

اسپلایسر هم‌چنین کار پیوند دو

نمای مختلف برش خورده را نیز می‌تواند انجام دهد.

این دستگاه را می‌توان در زمره وسایل تجهیزاتی تدوین دانست، که هر فیلمساز اجبار به تهیه و استفاده از آن را دارد. بهتر است که، اینکار را با صوابدید دست‌اندرکاران تولید فیلم، که در اینگونه موارد، دارای تجربیات خوبی هستند، انجام داد.

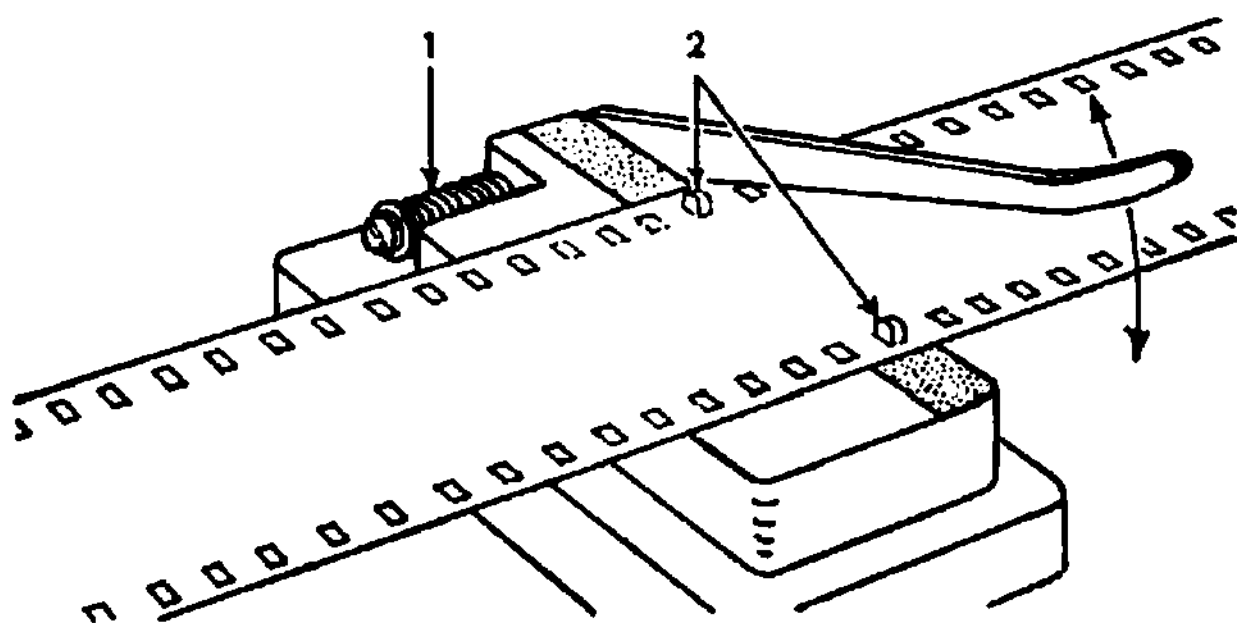
تلاش کنید تا از انواع آن در فروشگاه‌ها، بازدید کرده، و سپس با دیدی

باز و آگاهانه مبادرت به خرید آن نمایید. شکل (۱۶ - ۳).

اسپلایسر‌ها، با مارک‌های گوناگون در ویتترین بیشتر فروشگاه‌های لوازم عکاسی و سینمایی رویهم انباشته شده‌اند، ولی شما باید با کمال دوراندیشی،

باید گونه‌ای از آن را انتخاب نمایید، که هزینه کمتری داشته، و هم اینکه کارآیی آن در حد بالا و درخشانی باشد.

در زمان خرید، بدفکری به نظر نمی‌رسد، چنانچه مقداری فیلم باطله را به همراه خود ببرید، و چند تست آزمایشی در محل انجام دهید. بعضی از اسپلایسرها، تزئینی و به صورت خودکار عمل می‌کنند، که بیشتر افراد ساده لوح و زوداندیش، مبادرت به انتخاب اینگونه اسپلایسرها می‌نمایند، که هیچگونه مزیتی نسبت به دستگاه‌های ارزان قیمت مشابه خود ندارند.



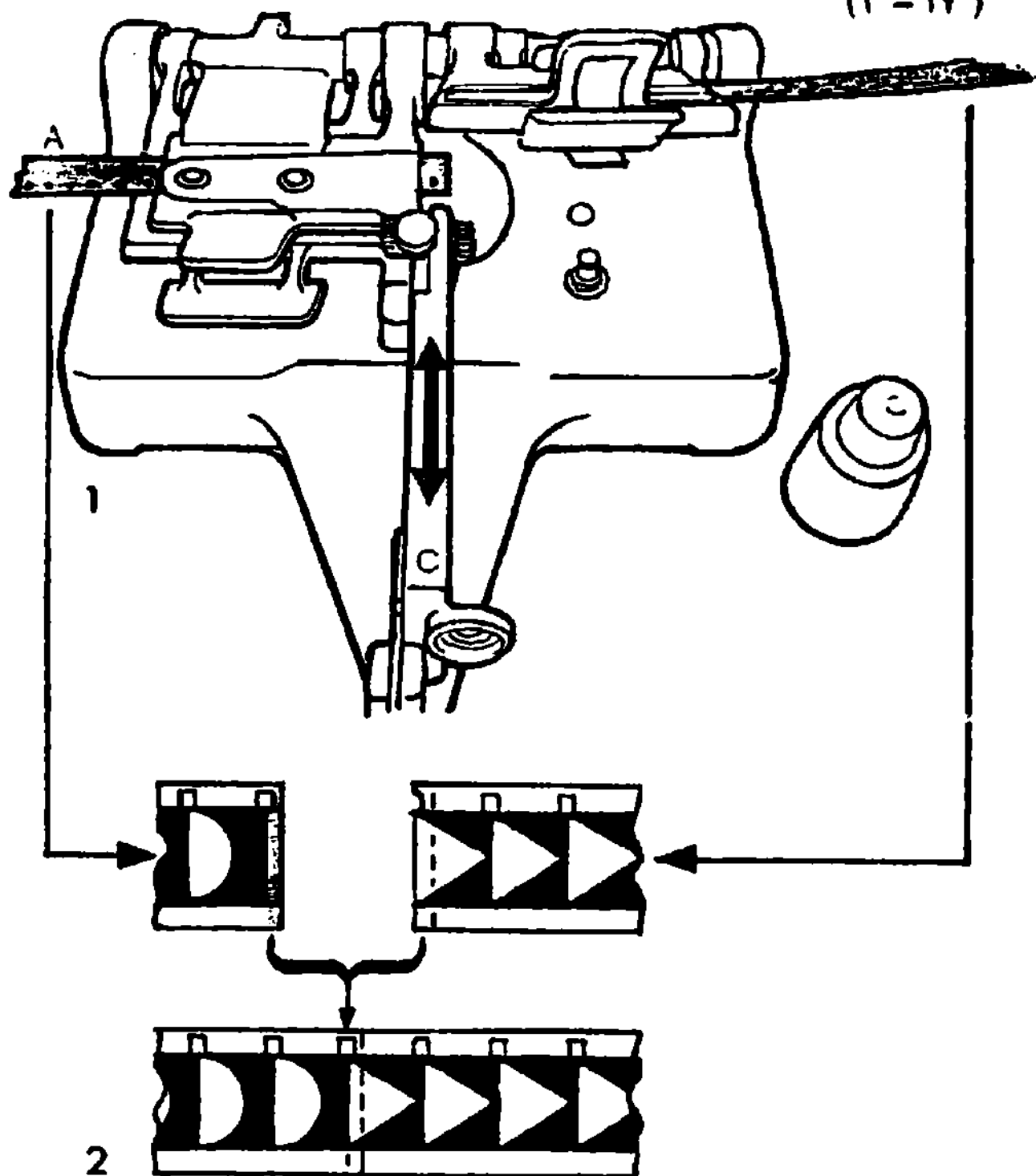
شکل (۱۷-۳)

در پندار اینگونه افراد، این دستگاه دارای کارآیی بالا و درخشانی است. در صورتیکه این وسیله لوکس، تجملی، و تنها حسن آن ارزش مالی بالای آنست، که شما پرداخت نمودماید.

بدبختانه، ارزش، اینگونه دستگاهها، نمی‌تواند ملاک، ارزیابی، برخوردی با بدی آنها باشد. اسپلایسرها در دو نوع برش، چسبی، و برچسبی وجود دارند، و شما در هنگام انتخاب می‌باید گونه‌ای از آن را انتخاب کنید، که برایتان احتمال کار بیشتر، توام با سرعت عمل را داشته باشد.

در نوع چسبی یا خودجوش، که با نام "سمنت اسپلایسر" مشهور است، روش کار بدین ترتیب است، که محل برش را در داخل اسپلایسر قرارداده و دندانهای فیلم را برای اطمینان از جنبش های جانبی، در داخل پین های ویژه قرارداده، سپس گیره های نگهدارنده بر روی آن ثابت می شود، و سرانجام با بستن اسپلایسر، فیلم از مرز جدایی دونه ها، یا خط برش خواهد خورد. شکل

(۱۷-۳)

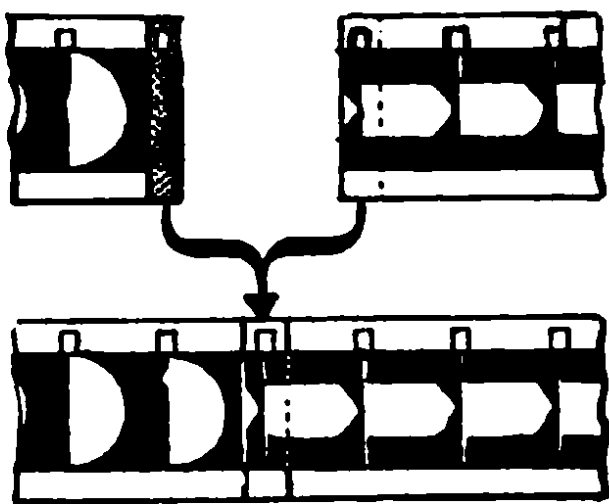


شکل (۱۸-۳)

پس از باز کردن مجدد دستگاه، محل نما به وسیله یک سمباده که برای تراشیدن فیلم در دستگاه بکار رفته، امولسیون رویه فیلم را در بخش چسب دستگاه، با حرکت افقی بر روی سطح آن صیقل و تراش داده می شود، به گونه ای که بخوبی سفید شود، این کار را می باید به روشی انجام داد، تا چنانچه نمای دیگر روی آن قرار گرفت به سادگی تصویر درون نما از پشت بخش سفید شده، دیده شود.

بخش دیگر فیلم، یا تکه دوم را این بار از جهت مخالف امولسیون در دستگاه قرار داده، و بهمان روش آن را تراش می دهیم تا، تنها چربی، و چوک رویه آن گرفته شود، شکل (۱۸ - ۳)، و سپس با قرار دادن دو تکه فیلم و محکم کاری، برای جلوگیری از لغزش فیلم، با چسب مایع فیلم، با قلم مو روی آن کشیده می شود، و سپس اسپلایسر را بسته، و بدین ترتیب دو تکه فیلم را رویهم پرس می کنیم.

پس از یک دقیقه، زمانی که اسپلایسر را باز و فیلم را از آن خارج می سازید، خواهید دید، که خیلی استوار بهم جوش و پیوند شده اند. شکل (۱۹ - ۳)



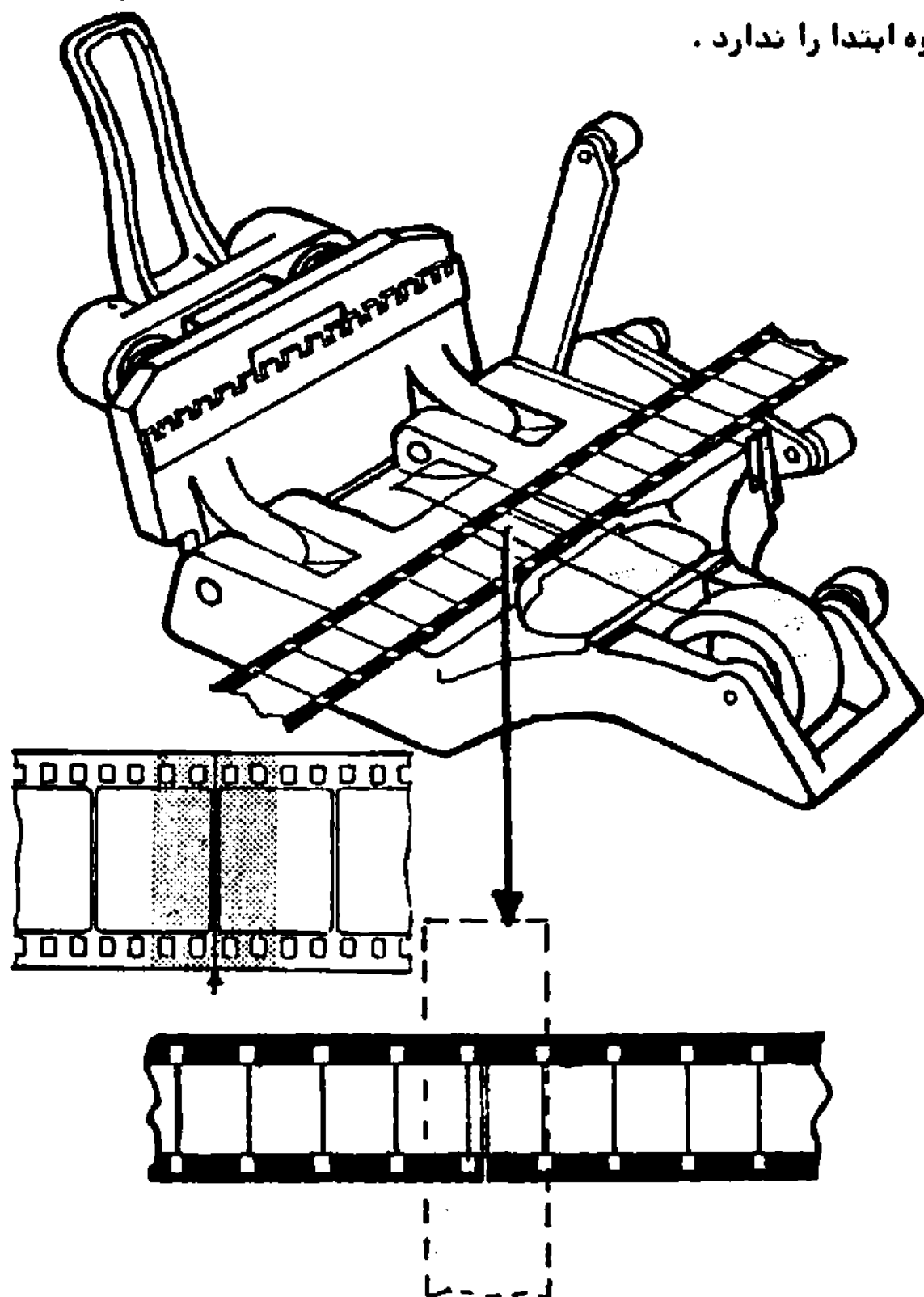
شکل (۱۹ - ۳)

در روش دوم، فیلم پس از قرار گرفتن در دندانهای نگاه دارنده، و بسته شدن گیره، برش خورده، و با صحنه دیگر لب به لب قرار می گیرد. در این زمان نیز زائده های تعبیه شده در دستگاه که درون دندانهای فیلم قرار می گیرد، سبب می شود تا از حرکات جانبی در هنگام کار جلوگیری شود. و سپس از حلقه متصل

به دستگاه نوار چسب را بیرون کشیده و روی دو بخش برش خورده کشیده می شود، و سپس اسپلایسر بسته می شود. اسپلایسر نوار چسب را روی دو بخش مانند شکل

(۲۰-۳) پرس می‌نماید. و مکانی که روی دندانانه فیلم را نیز پوشانده، سوراخ و آن را بدل به دندانانه جدید خواهد ساخت.

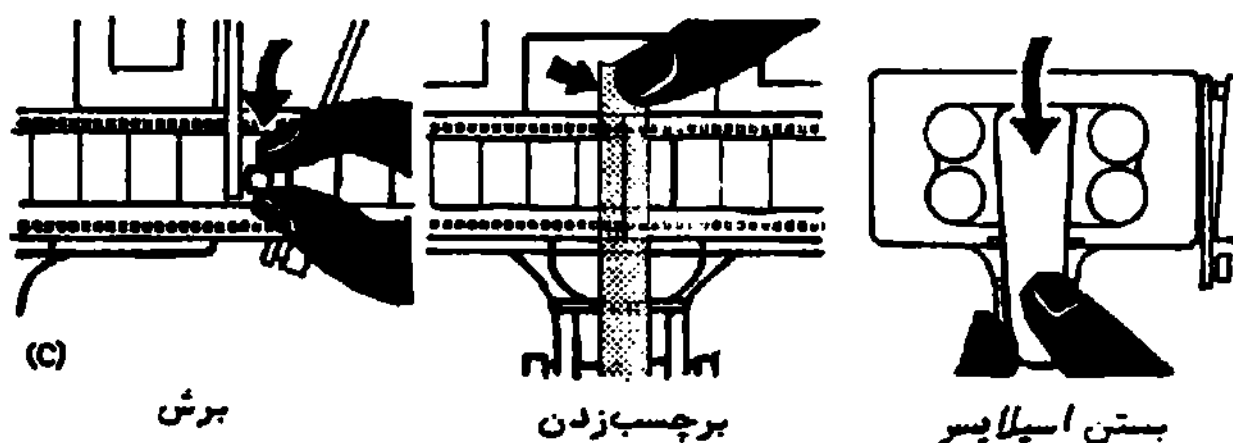
پس از این کار، اسپلایسر را باز و می‌توان فیلم را از آن خارج ساخت. البته این روش ساده‌تر، دارای سرعت عمل بیشتر، اما دوام و استحکام شیوه ابتدا را ندارد.



شکل (۲۰-۳)

در استودیوها، برای برش کپی‌ها و سایر موارد، برای سرعت، از روش برجسیبی به شکل (۲۱ - ۳) استفاده کنند. اسپلایس‌های دیگری نیز وجود دارند که هر دو مقدار را برای استحکام باهم انجام می‌دهند، و در هنگام نمایش، فیلم را دوچسبه می‌کنند.

و شما با بررسی بروشور و راهنمای آن می‌توانید اسپلایسر مورد نیازتان را انتخاب کنید. در مورد فیلم‌های ناطق، که نوار صدا در حاشیه فیلم قرار دارد، با استفاده از روش دوم، بی‌تردید مقداری نوارچسب، روی نوار صدا را خواهد پوشاند، که در زمان نمایش و عبور دو نقطه اتصال، صدا قطع و سپس وصل می‌شود. و سبب آن همان چسبیده شدن نوارچسب بر روی مگنت صدا می‌باشد.



شکل (۲۱ - ۳)

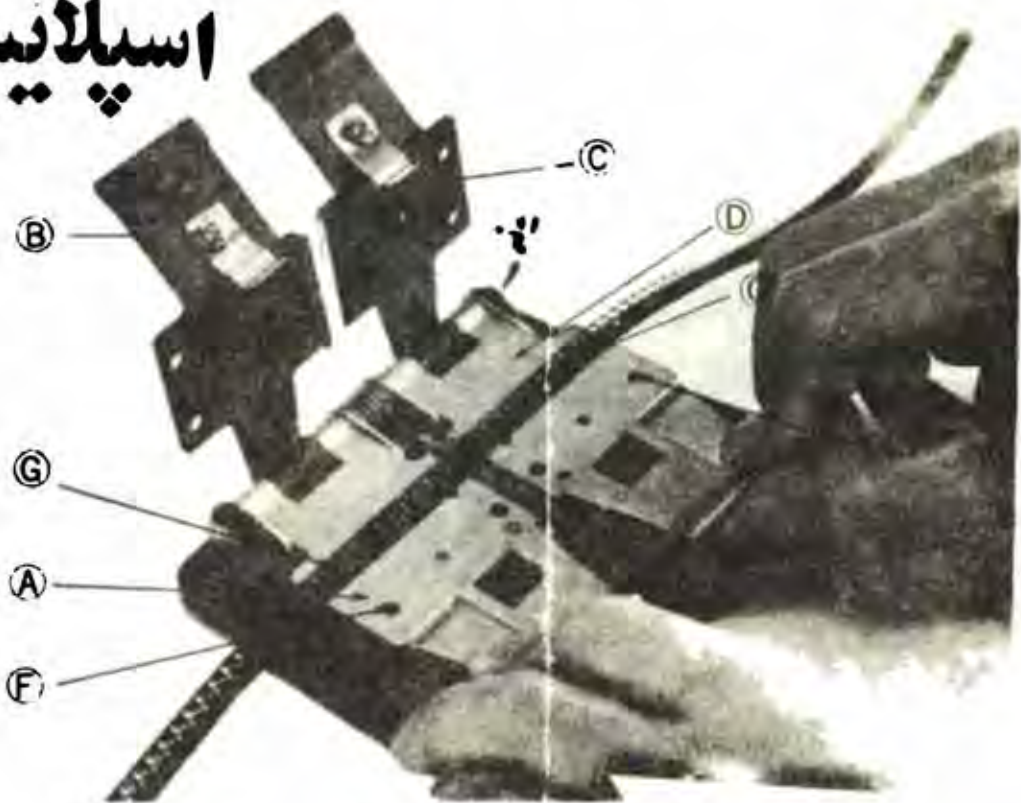
پیشنهاد می‌شود، تا فیلم را بدون نوار در زمان فیلم برداری انتخاب، و پس از سپری شدن دوران تدوین، و حذف اضافات سرانجام آن را برای نوارگذاری، در حاشیه آن به مراکزی که در تخصص شان می‌باشد برده و کونینگ شود، تا براساس مقدار موجودی حاشیه آن قابلیت صدا برداری را پیدا کند.

دستگاه اسپلایسری را که تصویرش را در شکل (۲۲ - ۳) مشاهده می‌کنید، از زمره دستگاه‌های ارزنده‌ایست که می‌تواند در برش و پیوند فیلم‌های سوپر ۸ و ۸ فرمال و ۱۶ میلی‌متر به کمک شما بیاید. این دستگاه می‌تواند در سطح گسترده‌ای کار خود را به شیوای چشم‌گیری به انجام برساند.

به شکل (۲۲ - ۳) نوحه کنید .

در دستگاه سوزن F که نزدیکتر از G به انتهای آن قرار گرفته است برای جای گیری فیلم ۸ معمولی و ۱۶ میلی مری کاربرد داسه ، و سوزن E برای فیلم های سوپر ۸ بیس بینی سده است .
چگونگی کار این دستگاه به روشی که در پی خواهد آمد دارای کارایی می باشد .

اسپلایسر



شکل (۲۲ - ۳)

۱ - رویه های بالا شامل B و C را از روی اسپلایسر را بلند کرده و بخشی از فیلم را که قرار است برش داده شود روی سوزن G قرار می دهیم ، بگونه ای که دندانهای فیلم در حاشیه ، درون این سوزن جا بیفتند . فیلم باید به روشی روی این صفحه قرار بگیرد که سطح امولسیون آن که تیره رنگ تر از بخش شفاف دیگر آنست بسمت بالا و دید قرار بگیرد .

سپس روبه C را پایین آورده و آن را روی پلاک H قرار دهید . با حرکتی کوچک و فشار اندک این دو صفحه و فیلم را بطور ثابت در درون خود نکه می دارد . هرگونه حرکت جانبی را از فیلم سلب می نماید ، سپس این دو بخش را که شامل C و D است بلند کنید .

۲- انتهای دیگر فیلم را در صفحه A قرار داده و تلاش نمایید ، تا دندان فیلم درون سوزن آن جابجفتد ، سپس صفحه B را نیز به روش پیشین . روی آن قرار دهید و هر دو بخش را با هم بلند کرده و در حالیکه صفحه A و B بجای خود برگردانده می شود ، بطور سریع پایین بیاورید تا فیلم از تقاطع خط دو نما برش بخورد .

۳- سپس صفحات A و B را بلند کنید ، و در بخش پایین زائیده لولامانندی مجهز به سمباده کوچک قرار دارد ، که آن را چرخانده و روی لبه بیرون مانده فیلم ، H قرار دهید ، این وسیله می تواند به سادگی رویه فیلم را درنوارباریکی به آرامی تراش دهد . توصیه می شود که ابتدا رویه فیلم قرار گرفته روی صفحه D تراش داده شود . به شکل (۱۸ - ۳) برای آشنایی بیشتر توجه فرمایید .

در زمان تراش و سمباده باید با هوشیاری کار کرد تا تراش روی محور خود در خطی راست روی لبه فیلم با فشار بسیار اندک ، تنها سبب تراش لایه رویه آن شود . و کشیدن را تنها برای ۲ تا ۳ و یا ۴ بار تکرار کنید و سپس اینکار را برای ایمنی در مقابل صدمات احتمالی دیگر متوقف نمایید .

۴- رویه فیلم تراش خورده ، حالا به شیوای سفیدرنگ می باشد و سپس با احتیاط فیلم را از آن خارج و این بار تکه دیگر را که قرار است باین بخش متصل گردد به روش پیشین درون دستگاه قرار دهید . و تمامی عملیات را بر روی آن انجام دهید . ولی این بار توجه داشته باشید که در مورد تکه دوم سطح شفاف فیلم بسمت بالا قرار بگیرد . سایش ، تنها سبب خراشیدگی و کدری لبه آن می گردد . و سپس تکه اول فیلم را در درون صفحات آزاد دیگر دستگاه به روش گفته شده جاسازی ، و آن را هم چنان رو به سمت بالا نگاه دارید .

- ۵- پس از این کار با زدودن گرد و غبار ناشی از تراش، تلاش کنید تا آثاری از این گونه روی فیلم باقی نماند.
- ۶- و حالا با بکار گرفتن چسب، که شرحش رفت با قلم‌موی نازکی قشری از آن را روی سطح H بطور یکنواخت بکشید و بلافاصله صفحات A و B بالا مانده شامل بخش اول فیلم را روی آن بخوابانید و با فشار مختصری اسپلایسر قفل و دو تکه فیلم بر روی هم پرس خواهد شد.
- ۷- برای مدت ۴۵ ثانیه فرصت دهید تا دوبخش برش خورده بر روی هم درون دستگاه قرار گرفته و بهم جوش بخورد، و پس از این زمان می‌توانید آرامی صفحات B و C را با فشار انگشت بلند کرده و سپس با فشار آرام به دولبه تحتانی پایین، فیلم به بیرون پرانده می‌شود.
- چنانچه به داروی چسب فیلم دسترسی نداشتید، می‌توانید با کمی استون که در درون آن فیلم تلخ قدیمی ریخته شده باشد، چسب ویژه برای این منظور را خودتان تهیه، و از آن استفاده کنید.
- حالا فیلم شما با استحکام بی‌نظیری بهم پیوند گردیده، به گونه‌ای که، حتی از بخش برش نخورده آن، بسیار بادوام‌تر خواهد بود.

تلاش کنید تا همواره اسپلایسر را تمیز و مرتب نگاه داشته ، و آن را از دسترس کودکان بدور نگهدارید . تا از ایجاد صدمات پیش بینی نشده ، مانند زمین خوردن و اینگونه موارد در امان بماند .
پس از اتمام هربخش از کار ، آن را پاک و عاری از هرگونه آثار باقیمانده ، ناشی از تراش رویه ژلاتین فیلم نمایید .
میله لولا مانند را که رویه‌های مختلف را بهم پیوند می‌دهد ، همیشه پاک و تمیز نگهدارید .

تلاش کنید تا پس از اتمام کار ، آثاری ناشی از چسب فیلم بر روی رویه و باقی نماند ، به ویژه ، بر روی پین‌های تعبیه شده در دستگاه ، که برای جافتادن آن دندانهای فیلم به کار می‌رود . آن را عاری از هرگونه چربی ، چسب ، و کثافات دیگر نمایید ، که نقش اساسی را در سلامت فیلم شما بازی خواهد کرد .

این چند دستور ساده ، با کمی وقت و تمیزی را می‌توان به مفهوم پیوند ، تدوین ، قابل اعتماد دانست . با تمام این تفصیل ، وسایل سینمایی را ، باید با نهایت دوراندیشی و تجربه انتخاب ، و به روش درستی آنها را به کار برد .
پیش از هرگونه اقدامی در جهت خرید وسایل کم‌ارزش و بدردنخور ، از انواع آن در فروشگاه‌ها بازدید ، و سپس بهترین و مناسب‌ترین آنها را که دارای ارزش مالی ، و هم کارایی بالا و درخشان باشد ، خریداری نمایید .
پیشنهاد می‌کنم ، چنانچه برایتان میسر باشد ، به یکی از سازمان‌ها مراجعه ، و مدتی را با اینگونه دستگاه‌ها کار و تمرین کنید ، و هنگامیکه پی بردید دستگاه بخوبی روان شده است ، با دیدی باز و آگاهانه مبادرت به خرید آن نمایید .

سایر لوازم و ملزومات

همراه با دستگاه اسپلایسر ، چند وسیله ساده ابتدایی دیگر را نیز می باید برای تدوین تهیه کنید .

۱ - یک جفت قیچی کوچک ، برای برش بخش های بلند .

۲ - یک شیشه چسب ، یا یک رول نوار چسب بی رنگ اسکاچ ، (برای اسپلایسهای برجستی) ، جهت چسباندن دوتکه فیلم .

۳ - یک قلم مو کوچک نقاشی ، به شماره ۲ تا ۵/۲ ، اسپلایسر نوع ابتدا ، چنانچه چسب آماده فیلم تهیه نمایید ، در درون خود دارای قلم مو ، متصل بدرپوش آن خواهد بود .

۴ - قلم موی بزرگتر ، برای تمیز کردن اطراف فیلم و دستگاه .

۵ - پارچه نخی ، یا جیر ، برای تمیز کردن ، هنگامیکه دو سر فیلم بهم پیوند گردیدند .

۶ - یک جفت دستکش لاستیکی یا کنفی .

بردباری درباره کار با فیلم های اصلی ، یکی از ارکان مهم و رمز موفقیت می باشد .

بنابراین تلاش کنید ، تا در زمان کار دستکش مناسب پلاستیکی یا کنفی به دست داشته باشید ، تا از آلوده شدن دستانتان به مواد شیمیایی جلوگیری شود ، تا در هنگام کار آثار انگشتانتان بر روی بخش های بهم پیوند شده ، باقی نماند ، که در هنگام نمایش از کیفیت کار شما خواهد کاست .

اینگونه کارهای بی اهمیت ، در زمان نمایش ، به سادگی خود را نشان و سبب از دست رفتن اعتبار کارتان خواهد شد .

لیست کردن شات‌ها

پیش از آنکه به کار تدوین (ادیت و مونتاز) بپردازید ، کمی بر روی فیلم‌های باطله تمرین کنید ، تا دستتان روان شود . تا هم آزمایشی باشد برای دستگاهی که تهیه کرده‌اید ، و هم اینکه خودتان با چگونگی کار آن آشنا شده باشید .

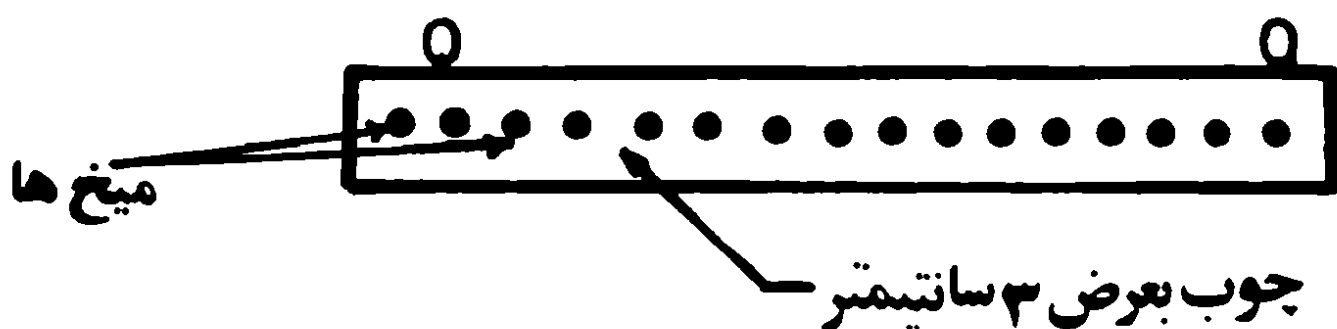
پس از انجام این کار ، بخش‌های لازم را از غیرقابل استفاده جدا کنید . کمی پس از آنکه کارتان را در این مورد آغاز کردید ، درخواست دهید که سطل زباله جلوی‌تان به آرامی انباشته از نماهایی خواهد شد ، که برای‌تان بی‌مصرف ، و غیرقابل استفاده بوده ، و شما هرگز تصویرش را هم نمی‌کردید . چنانچه دقت کنید ، بیشتر این شات‌ها ، شامل اضافات ابتدا و انتهای فیلم ، یا نماهایی خواهد بود ، که از وضوح و روشنی کامل برخوردار نبوده‌اند .

هنگامیکه این کار را انجام دادید ، آنچه که باقی می ماند ، شامل شات های قابل استفاده ایست ، که با لیست کردن و به کار بردن روش ، متدهای ویژه ، می باید آنها را برای کار در مراحل آتی آماده نمایید .

روش های زیادی تاکنون برای این کار ارائه گردیده ، و راهی را که ما اکنون پیشنهاد می کنیم ، شاید یکی از مناسب ترین آنها باشد .

در این روش ، شما با انتخاب یک تکه چوب مناسب به پهنای ۵ سانتی متر ، و درازای مورد نیاز ، به تعداد بردداشت هایتان در هر سکانس بفواصل مشخص روی آن میخ یا پونز که بتوان گیره های فلزی را از آن آویخت ، با فاصلهای برابر ۵ سانتی متر از هم مانند شکل (۱ - ۴) بکوبید .

خود چوب را می توانید به هر نقطه روی دیوار در نزدیک ماشین موویلا نصب نمایید .

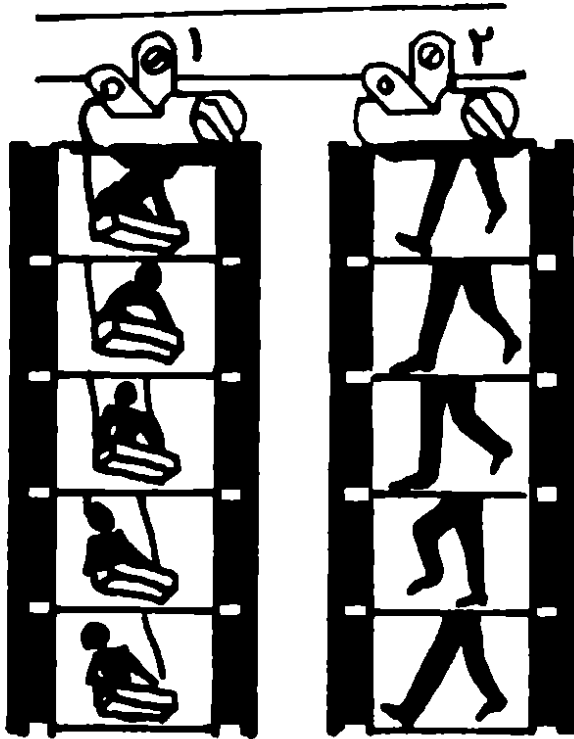


شکل (۱ - ۴)

میخ های پونزی شکل بگونه ای باید انتخاب شوند ، تا بتوانند گیره های کاغذی را به روشی آویخته روی چوب نگهدارند . و این گیره ها را می توانید از فروشگاه های لوازم ، تحریر تهیه کنید ، و بهتر است ، برای این منظور از کوچکترین نوع آن انتخاب شوند .

این گیره ها ، همان ، نگهدارنده دسته کاغذ هستند .

چنانچه دقت کنید ، در انتهای گیره ، سوراخی وجود دارد که از آن می توان برای آویختن فیلم بر روی چوب استفاده کرد .



شکل (۲ - ۴)

سپس هر شات را با چسباندن برجسی از یک کاغذ کوچک مشتمل بر توصیفات داخلی هر نما به انتهای تکه فیلم، و پس از نصب گیره به ابتدای شات، آن را به ترتیب از راست به چپ روی چوب، یا میخ پونزی شکل که پیش تر شماره بندی شده اند بیاویزید. شکل (۲ - ۴) برای بقیه شات ها نیز به همین شیوه عمل کنید.

سرانجام زمانی که، شات ها، به گونه ای مشابه لیست شدند، بخش اساسی کار آغاز می گردد. تلاش کنید تا بلندی نصب چوب از زمین برابر بلندترین تکه یا شات باشد،

و بدینوسیله از تماس با زمین، و آلوده شدن به گرد و غبار جلوگیری شود.

در این جا، تقسیم بندی کار آغاز می شود، هر صحنه را به ترتیب، روی چوب، همراه با گیره جا به جا نمایید، تا ردیفی توجیهی ابتدایی بدست آید. البته می توانید با به کار گرفتن ابتکار، سلیقه، اشکال دیگری را بیابید که همین کار را از جهت سهولت و آسایش کاربرایتان انجام دهد. شکل (۳ - ۴) حالا زمانیکه به ردیف روی چوب نگاه کنید، یک ردیف فیلم یا شات، همراه با برجسب های گوناگون مشاهده خواهید فرمود، که هریک دارای محتوا و برنامه داخلی خود می باشند.

و سرانجام از روی همین ردیف و محتویات داخلی آن، از روی برجسب، قادر به انجام ادیت، و سرانجام تدوین یا مونتاژ خواهید شد. در این مرحله، باید براساس سناریو، و آنچه که مورد نیازتان است، تکه های فیلم را مسلسل وارو پی در پی شماره گذاری، و سپس آن را بر روی یک برگ کاغذ منتقل نمایید.

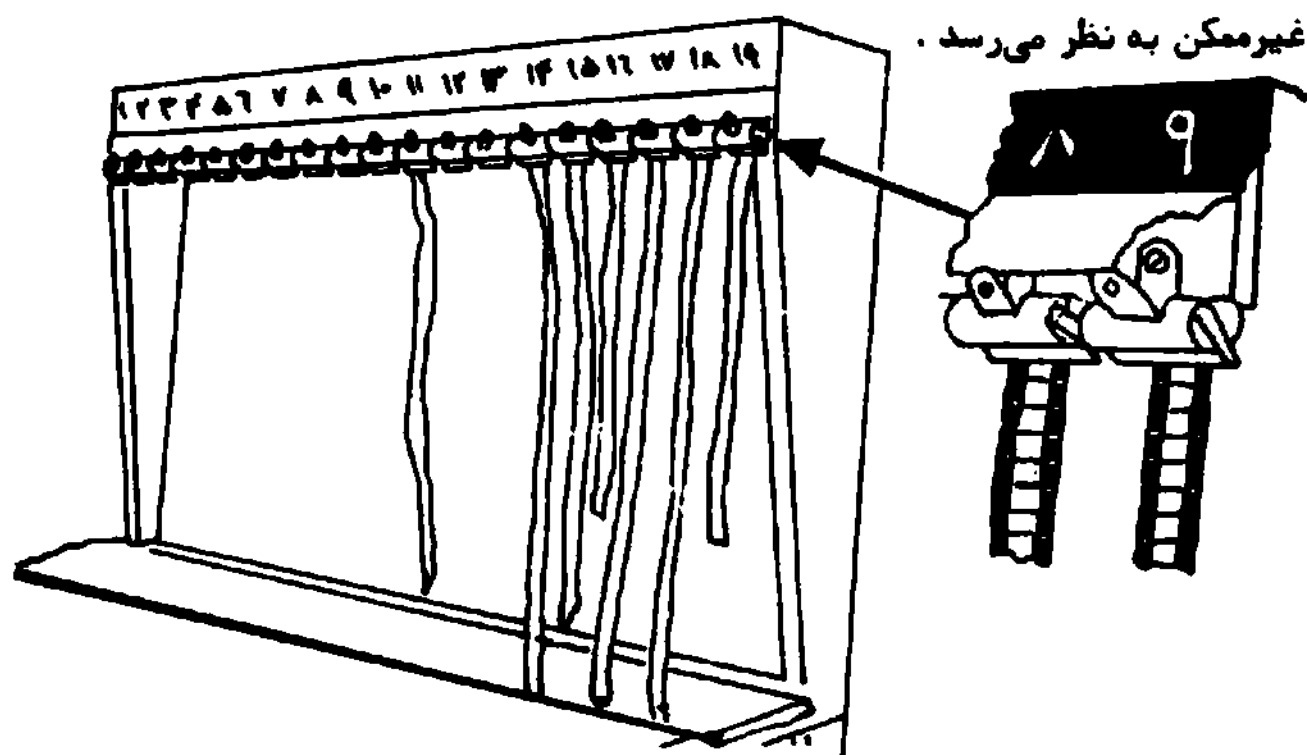
این کار، نه تنها نقش برجستهای را در کار و انتخاب شما بازی خواهد کرد، بلکه نوعی آسایش در کار را برایتان فراهم خواهد آورد. به این ترتیب دسترسی شما به حرکات به سهولت و سادگی میسر خواهد شد.

حال زمانی است که کار را باید آغاز کنید، با انتخاب هر شات و پی - گیری در جهت تداوم آن، به آرامی، از تعداد ردیف روی میخ ها کاسته، و به بوبین خالی روی دیسک افزوده خواهد شد. اما در این جا، یک اشکال دیگر وجود خواهد داشت.....

زمانی که شما یک تکه فیلم را انتخاب و یکسر آن را به شات پیشین پیوند می دهید، دنباله آن را می باید روی زمین بریزید، و این کار سبب ایجاد گرد و خاک و کثافات ناشی از آلودگی زمین بر روی فیلم می گردد، که امکان دارد در ابتدا زیاد چشم گیر نباشد، اما در هنگام نمایش و عبور فیلم از دریچه، یا دالان گذرنده فیلم به نام سالاسکا، پدیدار و به چشم خواهد خورد. که بی تردید از کیفیت کار شما در هنگام نمایش، به نحو بارزی خواهد کاست. پیشنهاد می کنم، برای گریز از این گونه موارد، یک جعبه کوچک بسازید و آن را به کنار میز موویلای خود نصب نمایید، تا بتوانید، دنباله فیلم را در درون آن بریزید، تا هنگامیکه بدنال هم پیوند می شوند، پی در پی بدون آنکه با زمین تماس پیدا کنند، در درون بوبین خالی جمع بشوند. این جعبه تنها دارای اسکلت چهارچوب مانند، و یک کفی برای انباشتن دنباله شات در درون آن خواهد بود، و بلندی آن از ۳ سانتی متر تجاوز نمی کند، چون برایتان دست و پاگیر خواهد شد. چنانچه، دارای اتاقی ویژه برای این کار باشید، می توانید به جای به کاربردن چوب و آویختن هر شات، یک بخش از فضای بالای موویلایی را که با آن کار می کنید، قفسه بندی نموده، و هر شات را به ترتیب درون یکی از چهارچوب های قفسه قرار دهید.

با کمی ابتکار و به کار بردن ، کمی ذوق و سلیقه می‌توانید راه‌حل‌های دیگری را جهت هرچه مطلوب‌تر کار بیابید .

اما هوشیار باشید ، تا از خراشیده شدن فیلم ، در زمان کار ، به ویژه در مورد فیلم‌های تک نسخه ریورسال جلوگیری به عمل آورید چون شما دارید بر روی فیلم اصلی کار می‌کنید ، و چنانچه این کار از دست برود ، تصحیح آن برخلاف فیلم‌های حرفه‌ای نگاتیو ، که می‌توان کپی مجددی از روی آن تهیه کرد ، غیرممکن به نظر می‌رسد .



شکل (۳ - ۴)

بنابراین پیشنهاد می‌کنم ، تا مکانی را برای کار و نصب دستگاه‌های خود در نظر بگیرید .

این مکان می‌تواند ، شامل گوشه‌ای از اتاق ، یا حتی گوشه‌ای از راهروی محل سکونت ، با هر جای دیگری که برای شما آسایش بخصوصی را از جهت سهولت کار به وجود بیاورد ، باشد .

همواره این مطلب را به خاطر بسپارید ، که از لطمه زدن و کثیف شدن ، و ایجاد ضایعات پیش بینی نشده ، در زمان کار ، در این زمان حساس ، بپرهیزید ، و از آن دوری کنید .

۵

مونتاژ ابتدایی

پس از آنکه، برجسب‌ها و لیست شما، از یکدیگر جدا شدند، زمانی است که در پی یکدیگر در سکانس‌های خودشان به ترتیب جای بگیرند، تا مفاهیم اساسی متن فیلمنامه را بازابید.

چنانچه در یک گردش دسته‌جمعی، یا یک تعطیلی به سفر رفتناید، و در همان هنگام از تمام چیزهایی که به نظرتان جالب می‌آمده فیلمبرداری کرده‌اید، حالا زمانش رسیده است، که آن‌ها را به شیوای اساسی در پی هم ردیف کنید، تا شرحی مصور از سفرتان بدست آید، و کارنان دارای مفهوم و اعتبار گردد. چنانچه شما در این سفر، به شیراز یا پاسارگاد و تخت جمشید، برای آگاهی از تاریخ پیشینیان رفتناید، باید تمامی شات‌هایی را که مربوط به آثار باقی‌مانده پرسپولیس و تخت جمشید است، در یکجا، و مکان اقامت و سایر

چیزها را در یک بوبین دیگر متمرکز نمایید . تا در زمان مورد لزوم بتوانید
بسادگی ، شاتی را که لازم دارید ، از میان آنها انتخاب کنید .

نه اینکه بارها ، تمام طول فیلم را برای یافتن یک نمای ساده بالا و پایین
کنید ، و زمان زیادی را که بی تردید ، خستگی و بدورماندن از چشم نتیجه آن
است ، صرف نمایید ، تا به یک شات ساده کوچک دسترسی پیدا کنید .

البته منظور من این نیست که تمامی شات‌هایی را که در زمان و مکان و
روزهای گوناگون در اینیه تاریخی فیلم برداری کرده‌اید ، برای نمایش ، در پی
هم ردیف کنید خیر

چون اگر مبادرت به این کار کنید ، و تمام نماها را یکجا و در داخل یک
سکانس قرار دهید ، این کار نه تنها به فیلم شما اعتبار نه‌بخشیده ، بلکه بمآن
لطمه نیز خواهد زد .

چون این کار نمی‌تواند ، گزارش درستی از چگونگی گذراندن ، و زمان
رویداد به شما بدهد . بلکه این کار را باید تنها برای سهولت دسترسی به شات
مورد نظر در هنگام تدوین انجام داد .

چنانچه ایجاب نماید ، تا چند صحنه از یک محل و مکان را در مدت زمان
طولانی در پی یکدیگر بیاورید ، بهتر است تا شات‌ها را به گونه‌ای گذرنده
انتخاب نمایید . در غیر این صورت ، انگار که خود را در شات‌های آن مکان
منزوی کرده ، و بحر این کار ، به چیز دیگری نپرداخته‌اید .

هدف من این نیست ، که تمام بخش‌های فیلم برداری شده از تخت جمشید
را در یک تکه فیلم متمرکز کنید بلکه نظر من اینست که آنها را در یک جا ، برای
انتخاب مناسب دسته‌بندی نمایید ، و سپس با بازرسی و ردیف تمام شات‌ها ،
سکانس‌ها را از میان آنها به وجود آورید .

در طول یک سکانس شما می‌توانید تصمیم بگیرید که چه دستوری را به‌کار
ببرید .

تمام مسایل جاری دیگر، مربوط به سکانس اصلی، مانند بازار، بازدیدها، مکان اقامت، و غیره... را هم بهتر است به شیوای بهم پیوند دهید، تا ردیفی توجیهی، از نقطه‌گذاری و پی‌گیری زمان را در هنگام نمایش بدنبال داشته باشد. انکار که رویدادها از یک روز روشن آغاز و سرانجام به شب ختم می‌گردد، و سپس یکروز دیگر.

هنگامیکه، تمامی آنها، کم و بیش انتخاب و هم‌نوا گردیدند، قدم دیگر را می‌باید بردارید.

در این جا شما باید توجه تامی، نسبت به استمرار و پی‌گیری عملیات در کل جریان داستان داشته باشید.

این پی‌گیری را می‌باید از اندازه هر شات، عملیات، زمان، کات، وسایر قوانینی که براساس آن، می‌باید در یک سکانس آورده شوند، بخوبی، مورد بررسی و ارزیابی قرار دهید. و سپس به روشی اساسی، مبادرت به پیوند آنها بیکدیگر نمایید، تا بتوانند بسادگی در درون سکانس‌ها حل شوند.

بنابراین در تمام مراحل، می‌باید از استمرار شات‌ها سکانس را، به‌وجود آورده، و سپس سکانس‌ها را به گونه‌ای ردیف کنید، تا درکل لطمه‌ای به بنیان و اساس داستان وارد نسازد.

پیش از هرگونه اقدامی، پیشنهاد می‌کنم، که به بخش کات اوی و کات-این‌ها، در کتاب اول مراجعه کنید، چون در تدوین نیاز مبرمی به شناخت آن پیدا خواهید کرد.

برش زمانی

(فشرده کردن زمان)

زمان و گام در رابطه با فیلم و مونتاژ

چنانچه عملیاتی را که، هر روزه، شامل حرکات، گفتگو، دویدن، گذران های بیهوده، و خیلی از کارهای دیگری را که در سیر روز انجام می دهیم، بدون کم و کاست، صرف نظر از جنبه مالی، بهمان اندازه که فیلمبرداری شده، به نمایش درآوریم، دارای زمانی بس دراز و کسل کننده خواهند شد.

در اولین لحظات نمایش بی تردید سبب بروز بی حوصلگی، و سرانجام کسالت در تماشاگر گردیده، و در صورت ادامه، شاید بدون اغراق موقعیت برای تماشاچی غیر قابل تحمل گردیده و سرانجام فرار را بر قرار ترجیح دهد.

توجه داشته باشید، که هرآنچه را که انجام می دهید، برای تماشاچی است، که آن را بر روی پرده تماشا می کند، و آن را مورد ارزیابی قرار می دهد. بنابراین، همواره می باید عملیات روزمره، بخشی از کار اجرایی باشد.

و در همین زمان است که، باید به اندازه مورد لزوم یک شات انتخاب، و آن را به نمای دیگر پیوند داد، و مابقی را، تحت عنوان نمای غیرقابل استفاده، به دور ریخت.

یک مرد را در حال ریختن آب به داخل رادیاتور اتومبیل در نظر بگیرید. نخست او را مشاهده خواهیم کرد، که با ظرفی آب، قدم زنان پدیدار، و پیش می آید، می ایستد، ظرف را زمین می گذارد، درب کاپوت اتومبیل را پس از زدن چفت و بست آن باز می کند، کمی به داخل موتور خیره شده، و سپس درب رادیاتور را باز کرده، انگشتش را داخل آن جهت سنجش آب موجود کرده، بیرون می آورد، جلوی دیدگانش می گیرد، و سپس انگشتش را با گوشه پیراهن، یا لباسش خشک می کند. خم می شود، ظرف آب را با سنگینی بلند می کند، بالا می آورد، و از لوله آن شروع بر ریختن آب، به داخل رادیاتور می کند. و آنقدر این کار را تکرار می کند، تا آب درون رادیاتور، پر شود. سپس ظرف آب را به کناری نهاده، و به داخل آن خیره می شود، و سرانجام پس از اطمینان، درپوش را سر جایش گذارده و آن را می بندد.

تا اینجا با آمادگی، و زمان های بکاررفته شاید ۵ دقیقه، چنانچه تمام عملیات با سرعت انجام شود، را در بر خواهد گرفت. و اگر کل این عملیات را در یک سکانس بلند نشان دهید بزودی در تماشاگر عوارض کسالت، بدون آنکه خود علنش را دریابد پدیدار خواهد شد.

و اما برای بیشتر مؤثر گرداندن کار و نتیجه گرفتن از این صحنه، می باید این عملیات به شیوهای دیگر از ابتدا نشان داده شود. . . . چگونه؟ . . . بدینگونه که مرد با رسیدن به هدف اصلی خود که همان پرکردن رادیاتور اتومبیل است، کار را آغاز کند. به ترتیب شکل (۱ - ۶) توجه کنید.

با کاب این



شکل (۱-۶)

۱- مرد به اتومبیل رسیده

و درب رادیاتور را برمی دارد و با آب پاچ یا ظرف مورد نظر شروع به ریختن آب به داخل آن می نماید. زمان این شات باید حداکثر ۶ ثانیه طول بکشد.

۲- یک کات این به نمای درشت از آبی که دارد آرام، آرام به داخل رادیاتور ریخته می شود، و اضافات آن از گوشه و کنار بزمین می ریزد، این نما نیز می باید در حدود ۳ ثانیه باشد.

۳- و در پایان شاتی دیگر در حال جدا کردن ظرف آب و اتمام و قرار دادن درب رادیاتور بجای خودش. این نما نیز باید حداکثر ۶ ثانیه طول بکشد.

به چگونگی کار در شکل (۱-۶) توجه کنید.)

حال دو زمان روی داده، و دیگری تدوین شده را با هم ارزیابی کنید.

مدت رویداد بدانگونه که ذکر شد، در حدود ۵ دقیقه بدرازا می کند. اما نتیجه و زمان تدوین شده به ۱۵ ثانیه کاهش یافته است. بنابراین مدت ۴/۴۵ دقیقه در زمان گویایی و هدف صرفه جویی شده، و

این کار را تنها با بکار گرفتن یک کات ساده انجام داده‌اید. و تماشاگر شما نیز هرگز بچیزی مظنون نخواهد شد، حالا چرا؟

برای اینکه شما برای لحظاتی توجه تماشاچی را با بکار گرفتن کات‌اوی یا کات‌این، هرکدام که به هدف نزدیکتر بود، به جای دیگری معطوف کرده‌اید، و بنابراین تماشاگر در اثر سرعت نقل و انتقالات زمان تمرکزش را از دست داده، و عملیات رخ داده، برایش قابل پذیرش خواهد شد.

تصویر نکنید که تنها، می‌توان با این نوع کات‌این به نتیجه کلی رسید، خیر، باروش دیگری نیز می‌توان به این منظور دست یافت، می‌پرسید چگونه؟. خیلی ساده بجای نمای درشت از آب، نمای درشت از مردانی که برای تماشا کارمرد روی اتومبیل خم شده‌اند، را می‌توانید جانشین آن نما کنید.

و یا عابری را که در حال گذراست و کارمرد را زیر نظر دارد جانشین آن کات‌نمایید. توجه دارید که در این صحنه بجای کات‌این مواجه با کات‌اوی خواهیم بود.

با یک شات از حالت نگران مسافری که در انتظار است.

چنانچه طول فیلم رابه دقت بررسی کنید نماهای زیادی را خواهید یافت که می‌تواند برای پیوند جانشین آن گردد که در ابتدای امر خیال می‌کردید، باید آن را دور بریزید.

تمام این شات‌ها می‌توانند زمان را فشرده سازند، و تمام عملیات را در واحدی از زمان به انجام برسانند، و در ذهن تماشاگر توهم زمان حقیقی روی داده را ایجاد نمایند.

بنابراین بابه کاربردن درست کات‌ها، می‌توان زمان رابه روشنی و سادگی تا حد مورد نیاز فشرده نمود. تنها آن نماهایی تولید نگرانی می‌کنند که نمی‌توان آنها را در واحد زمان فشرده کرد، و این گونه نماها حالتی مضحک و تمسخرآمیز را پیدا می‌کنند. و گاهی نیز به ویژه تلاش می‌شود تا آنها را بیشتر از حد ممکن طولانی‌تر جلوه دهند. (منظور از طولانی، یعنی بیش از آنچه که

می‌توان با سرعت بخشیدن در نقل و انتقالات بدان دست یافت .

برای نمونه، ریختن آب بداخل رادیاتور اتومبیل را مجسم کنید که در مدت زمانی دراز رخ دهد . آیا مضحک نمی‌شود ؟ چون ظرفیت رادیاتور تنها گنجایش ۴ لیتر آب را دارد ، اما در زمان نمایش اینطور بنظر می‌رسد که مرد در حدود ۱۰ تا ۱۵ لیتر آب ریخته است و هنوز رادیاتور پر نشده آیا حالتی تعجب‌آمیز به مرد دست نخواهد داد ؟ و هنوز هم در استمرار صحنه دست‌بردار نیست . دلیلی باید وجود داشته باشد ، و سرانجام بازبودن پیچ شیر زیر رادیاتور که بی‌توجه دارد آب را به هدر می‌دهد توجه مرد را جلب می‌نماید .

و یا در صحنه دیگر ، مردانی را در حال ریختن آب بدرون یک استخر خالی ، تصور کنید پرکردن یک استخر خالی آنهم تنها با یک ظرف کوچک چقدر خنده‌دار خواهد شد ، و برای این صحنه چه مقدار مواد خام تا پر شدن استخر باید صرف کرد تا کار بانجام برسد .

اما درکار ، یک شات از نمای افتتاحیه کار مردان در حدود ۳ تا ۴ ثانیه ، سپس با استفاده از روش کات‌اوی یا کات‌این ، و شات اصلی از مردان آب‌بدست . چگونه می‌توان به نتیجه کلی و مورد پسند تماشایی رسید ؟ این کار تنها با پرت کردن حواس تماشاچی و از بین بردن تمرکز او میسر خواهد شد .

و در این روش با بکارگرفتن بیشتر از یک کات‌اوی یا آمیختن کات‌اوی‌ها و کات‌این‌ها می‌توان به سرانجام کار نزدیک شد .

۱- افتتاحیه از مرد با ظرفی کوچک در حال نزدیک شدن به استخر و سرانجام ریختن آب .

۲- کات‌اوی به ساعت .

۳- برش به مردان آب‌پاچ بدست .

۴- کات‌این ، به آبی که به دامنه استخر پاچیده می‌شود .

۵- برش به بچه‌های منتظر .

۶- برش، به نمای درشت مردان سطل بدست.

۷- کات به آب درون استخر که حالا تا نیمه آن پر شده است.

۸- کات‌اوی به ساعت پیش رفته.

۹- کات‌اوی، به چیزهای دیگر و یا وسایلی که در ارتباط با محیط بچشم می‌خورد و رابطه محکمی نیز با صحنه دارد مثل حرکت اردک یا غاز یا مرغابی و امثال آن.

۱۰- تکرار کات‌اوی از بچه‌های مشتاق در کنار استخر.

۱۱- و حالا، برش به مردان که در حال بازگشت هستند، اما در صحنه

استخر را نیز داریم که حالا پر شده است و ساعت.

این راهی است که با نقابی که شما به صورت تماشاچی زده‌اید او را وادار به زندگی با افراد یا عوامل داخل صحنه‌ای که هم‌اکنون دارند آن را تماشا می‌کنند کرده‌اید. شاید این عملیات در مدت زمان بیش از چند ساعت به‌انجام برسد. اما شما با استفاده از تکنیک‌های بصری آن را در حدود ۳۰ تا ۴۵ ثانیه فشرده ساخته‌اید و بهمان نتیجه مطلوب مورد نظر نیز دست یافته‌اید.

۷

کنش و واکنش

زمانی که ما داریم داستانی را تعریف می‌کنیم ، به شیوه‌ای ناخودآگاه میل داریم دو چیز را بدانیم .
نخست اینکه ، چگونه کار به پیش می‌رود .
دوم آنکه ، پاسخ و واکنش تماشاچی به آن کار چیست ؟
چنانچه یک گویندهٔ داستانی را بیان کند ، و در خط سیر داستان ، نتواند آنچه را که می‌خواهد به تماشاچی منتقل سازد ، یا او را قانع نساخته ، و یا اینکه در کمترین شرایط او را گیج خواهد ساخت .
و این کار بسبب کافی نبودن مطلب می‌باشد .
چنانچه شما شخصیت‌های داستانی خود را معرفی ، و در پندار خود همین قدر را کافی دانستید . اما آنچه را که درباره شخصیت‌ها گفت‌هاید ، تماشاچی

را قانع نکرده باشد. در زمان رویداد، ناگهان از شما درباره آن امر و حقایق مفقود سده سؤال کند، جد خواهید کرد؟

بی تردید شما در این جا می باید بدان با بازگشت به پس تر پاسخ قانع کننده بدهید. و این کار در بیان داستان به صورت گفتار شاید مبسر باشد. اما در بیان داستان بر روی برده، گوینده به گونه ای نامریی داستان و شخصیت های آن رانسان می دهد، و داستان را به صورتی بصری تعریف می کند. در این زمان شما حضور ندارید، تابنوانید به پرسشهای آنان، در رابطه با آنچه که دارند آن را تماشا می کنند پاسخ دهید. و چنانچه بخواهید این کار را بکنید، دیگر دیر شده و تماشاچی وجود شما را در روی پرده نخواهد پذیرفت. بنابراین، فیلم و آنچه را که دارد در روی پرده نشان داده می شود. پیش تر ساخته شده، و چنانچه در این زمان، بعضی از چیزها را فراموش کنید، نخواهید توانست فیلم را متوقف، و آن اطلاعات از دست رفته، و مورد پرسش تماشاچی را پاسخ دهید.

بیشتر فیلم، مشتمل بر کنش و واکنش هایی هستند که در طول هر شات جریان دارد.

گواه من می تواند دوستانی باشد، که می باید برای تدوین در پی هم پیوند شوند.

شات ۱ - یک پسر بچه بازیگوش و شیطان را مجسم کنید، که ناگهان ماشی را بدهان انداخته، و نی یابد نه خودکاری را بدهان می گذارد، و از سمت راست به چپ تصویر به آرامی می چرخد، نشانه می رود، و فوت می کند.

شات ۲ - یک عابر خسته از کار روزانه، خمیده در حال گذر، ناگهان ماش به گردنش می خورد، دردش می گیرد، و برمی گردد و حالت حملد بخود می گیرد.

در شات ۱ آنچه را که شما نشان داده اید پسر ماش بدهان ریخته و نی یا لوله خودکار بدهان می گیرد یک کنش و سرانجام زمانیکه ماش را فوت می کند

(یک واکنش) خواهد بود .

در سب ۲ نیز ، گذر عابر حسنه و بی حال در هوای گرم و در سایه (یک کنش) و زمانی که ماش به گردن می خورد و از جا می جهد و برمی گردد (یک واکنش) می باشد .

چنانچه ما شات ۱ و ۲ را بدون دسته بندی و پرورش در کنش و واکنش ها نشان دهیم ، مفاهیم آنچه را که قصد داریم به نماشاگر برسانیم ، درست برآورده نمی شود . و اگر هم بشود ، آنچنان که باید کارگر نخواهد انباد . و حالا برای چاره این متگل به ترتیب زیر توجه نمایید .

در این روش ما کنش ها را در یک جا دسته بندی ، و واکنش ها را نیز در بخشی دیگر می آوریم ، حال چگونه ؟
(کنش)

شات ۱ - پسربچه به جایی خیره می شود .

شات ۲ - یک عابر خسته ، با بی حالی در گرمای روز ، درپناه سایه دیوار در حال گذراست .
(واکنش)

شات ۱ - پسربچه ، به تندی یک ماش به دهان انداخته و پس از هدف - گیری آن را فوت می کند .

شات ۲ - ماش به گردن عابر خورده ، و از جا می پرد و برمی گردد
با آنچه که آمد ، تصور نمی کنید ، خیلی گویاتر از پیوند دوشات پیشین باشد ؟

و آیا خیال نمی کنید در این حال ، قابلیت خود را برای نشان دادن نتیجه بهتر و قابل درک تری ، به کار گرفتاید ؟

به مثال دیگری که گویای آنچه که آمد می پردازیم .

دوشات در دست داریم که در آن ، شکارچی یک پرنده را در آسمان شکار می کند .

شات ۱ - شکارچی تفنگش را از یک سو به سمت دیگر گردش می‌دهد ، و سرانجام پس از نشانه ، آن را آتش می‌کند .

شات ۲ - یک پرنده ، در آسمان پروازکنان پیش می‌رود ، و ناگهان پیچ می‌خورد ، و بزمین می‌افتد .

در این جا نیز در شات ۱ هدف گرفتن شکارچی (یک کنش) و زمانیکه آتش می‌کند ، می‌تواند یک (واکنش) باشد .

در شات ۲ نیز ، پرواز پرنده بی‌خیال در آسمان (یک کنش) و زمان سقوط ناگهانی او یک (واکنش) می‌تواند باشد . و چنانچه ما در استمرار شات‌ها ، و بدون توجه به دسته‌بندی و پرورش هرکنش و واکنش ، آن را نشان‌دهیم ، مفاهیم ، از آنچه که بر روی پرده جریان دارد ، درست برآورده نمی‌شود . و نمی‌تواند در تماشاگر کارگر افتد .

و حال به روشی که گفته شد آن را دسته‌بندی و نتیجه را بر روی پرده ارزیابی کنیم .

کنش‌ها

شات ۱ - شکارچی تفنگش را از یک سمت به سو دیگر پرده می‌چرخاند و نشانه می‌رود .

شات ۲ - یک پرنده در آسمان ، پروازکنان دور می‌شود .

(واکنش‌ها)

شات ۱ - شکارچی تفنگش را آتش می‌کند .

شات ۲ - تیر به پرنده خورده ، و سرانجام سقوط می‌کند .

با توجه به آنچه که آورده شد ، ما ابتدا می‌باید اطلاعاتمان را در شات‌ها دسته‌بندی ، و آنها را در دو گروه کنش و واکنش بیاوریم . و نتیجه کار ، قابل درک‌تر ساختن آنچه که می‌خواهیم به تماشاچی تفهیم نماییم ، خواهد بود . این تناوب در شات‌ها ، مانند نمای ابتدا - شات دوم ، شات ابتدا - نمای دوم می‌تواند راهنما و هدایت‌گر ، ما به روشی مونتاژ به موازات تم باشد ،

که تنها یکی از فرم‌های نمایشی تدوین در این زمینه است، که براساس آنچه که آورده شد، می‌باید با خط سیر و عملیات منتهی به آن توجه کرد.

اما توجه داشته باشید که خط سیرهای به کار رفته، بسبب نیاز می‌تواند به موقعیت‌های مختلفی نیز گسترش یابند.

اینگونه دسته‌بندی کنش، و واکنش‌ها، می‌تواند در زیربنای فیلم نفوذ کند، و از آن در جهت اتحاد دوشات، تصویری درخشان بیافزیند، که سرانجام مفهوم دقیق هر سکانس را ارائه داده، و از ادغام آنها به شیوهای که گذشت داستان و زیربنای آن را بطور دقیق تصویر نماید.

پیشنهاد می‌کنم، پیش از ورود و ادامه کتاب به فیلمهایی که تا به حال چه خانوادگی و چه داستانی گرفته‌اید بازگشت و براساس آنچه که تا به حال به آن آشنا شده‌اید، دوباره آنها را ردیف و تدوین نمایید. به شیوهای که در هر شات کنش و واکنش آنها به طور کامل برایتان مشخص شده باشد و سپس در نمایش به بینید که نا چه حد کارتان دارای ارزش گردیده است.



Trevor Howard and Marlon Brando

حرکت بموازات عملیات

این روش زمانی مورد استفاده قرار می گیرد که مقصود نشان دادن دو رویداد عملیاتی در یک زمان باشد .

در این روش بخشی از عملیات اولین تم انتخاب و سپس به بخشی دیگر از عملیات تداوم دار موضوع دیگر پیوند داده می شود . و این کار ادامه خواهد یافت تا اینکه هر دو تم با هم به نقطه اوج خود برسند .

اهمیت این روش را می توان در نقطه اوج وجدایی آنها ، از یکدیگر دانست . در غیر این صورت شما با ندانم کاری سبب اختشاش و پریشانی و حواس پرتی تماشاچی در زمان نمایش خواهید شد . به پیش تر بازمی گردیم ، به شرح سکانس مردان و کارشان که پرکردن استخر است ، و درست در همین هنگام دختری در خود آمادگی شنا را دراستخر ، درست زمانی که دارد پر می شود ، بوجود می آورد . که هر دو در یک مدت زمان باید نشان داده شوند .

- به وسیله حرکت بد موازات عملیات ، و بهم رساندن زمان ، در مرحله دویین می توان به روس زیر شات را انتخاب و بهم پیوند کرد .
- ۱ - افتتاحیه با مردانی ، در حال پرکردن استخر .
 - ۲ - یکدختر به دنبال وسایل شنا می گردد .
 - ۳ - نمای درشت از مردی که ناکتهان نگاهش متوجه اتاق و پنجره از دودرست می شود .
 - ۴ - دختر از میان لباسها مایوی خود را پیدا می کند . حوله را بجارختی داخل اتاق آویزان می کند .
 - ۵ - مرد سطل را تا نیمه پر می کند .
 - ۶ - دختر در داخل اتاق به آرامی برای شنا آماده می شود .
 - ۷ - نمای درشت به سطل که حالا دیگر پر شده است .
 - ۸ - نمای درشت از مرد که بطور بسته و گریخته و پنهانی به پنجره خانه نگاه می کند .
 - ۹ - دختر با لباس شنا از خانه خارج و بطرف استخر می رود .
 - ۱۰ - مرد سطل بدست در همین زمان به استخر رسیده و آب را برای آخرین بار توی استخر که پر شده است خالی می کند .
 - ۱۱ - و سرانجام دختر که با یک شیرجه بداخل استخر پر از آب می پرد .
- این روشی است که با برشهای زمانی ، و از بین بردن تمرکز تماشاچی ، موفق می شویم تا هر دو تم شامل ، عملیات مرد ، و تم دوم عملیات دختر را بموازات هم به نتیجه برسانیم .
- در این صحنه ما با استفاده از عملیات دختر ، توجه تماشاچی را بطور موقت با استفاده از کات او و کات اینها به نقطه دیگری منحرف و سپس پیشرفت زمانی در آن لحظات شده ایم .

در نتیجه تماشاچی احساس خواهد کرد که هر دو عملیاتی را که روی داده است، هر دو برایش از یکنوع اهمیت برخوردار بوده و با هم بوقوع پیوسته است. و هر دو تم را در واحد زمان و همزمان با هم با دو دید مختلف که سرانجام بهم ارتباط پیدا کرده تعقیب می‌کند، و مورد پذیرش قرار خواهد گرفت.

این روشی است که با استفاده از آن می‌توان با فشردن و یا برش زمانی در صحنه‌های بلند، همراه با حرکت بموازات تم داستانی، عملیات رخ داده شده را با هم در واحد زمان نشان داد و در این مورد نیز موفق شد.

۸

کاربرد فواصل مکانی و زمانی

کاربرد فواصل مکانی و زمانی در تدوین .

در حقیقت می‌توان ، با مقداری استعداد ، هویت مکان و زمان را به نحو قابل‌قبولی ، از دیدگاه تماشاچی ساخته ، و آن را برای حصول به نتیجه به‌روی پرده منتقل نمود . اما باید توجه داشت که این کار باید با استادی و تجربه‌کافی صورت بگیرد . چند روش ساده ، برای اجتناب از اشتباهات احتمالی وجود دارد ، که باید آنها را به کار بست .

یکی از روش‌های مهم که کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد ، جهت‌نگاه‌می‌باشد ، که در طی آن یک سات از دیدگاه شخصیت فیلم ، محل مورد نظر نشان داده می‌سود ، و تماشاگر نیز هر مکانی را که شما انتخاب کنید ، از دیدگاه شخصیت فیلم خواهد پذیرفت .

برای روشن شدن مطلب به مثال زیر توجه کنید .

شات ۱ - مردی از سمت راست کادر، وارد می شود، جلو می آید و به دوردستها خیره می شود .

(این صحنه در یک زمان و موقعیت مکانی، گرفته شده است) .

شات ۲ - در دوردست یک فضای بزرگ مثل جنگل انبوه به چشم می خورد .

(این صحنه نیز مستقل و در زمان و مکانی دیگر فیلم برداری شده است) .

شات ۳ - مرد به حرکت درمی آید، از کنار دوربین گذشته و سرانجام از کادر خارج می شود .

(این صحنه نیز در زمان و مکان و موقعیت شات اول گرفته شده است)

شات ۴ - صحنه بعدی، حرکت مرد از پشت سر گرفته می شود در حالیکه در دوردست، جنگل و بیشه هم دیده می شود .

(این صحنه نیز در زمان فیلم برداری شات دوم مبادرت به تهیه آن گردیده) .

و سرانجام با پی گیری و تدوین صحنه ها بصورت ۴ گانه، تماشاچی همراه با متن داستان خواهد پذیرفت که، مرد دارد بسوی جنگل پیش می رود، و بنابراین با حذف موقعیت محلی و شبیه بودن مکان و نگاه باور خواهد کرد که تمام رویداد در مکانی جدید و ممتد اتفاق افتاده است .

البته شما باید مقداری از صحنه های گویاتر دیگری را بسته به نوع ذوق و سلیقه انتخاب و به صحنه اصلی پیوند دهید، مانند شات های قدم زدن و یا نمای درشت دیگری که دارای مفاهیم گویاتری باشند .

در صحنه ای که تشریح شد، نمای درشت از یک شیر در باغ وحش که دارد به دوربین نگاه می کند، و ناگهانی چنین صحنه ای را شما در باغ وحش دریکروز تعطیلی گرفتارید، که در آن شیر دارد به دوربین یا شما بعنوان تماشاچی نگاه کرده، و سپس حرکت می کند . وقتی این بخش ها درست بهم پیوند شوند، نتیجه بر روی پرده اینطور بنظر می رسد، که در داخل جنگل یک شیر با دقت حرکات مرد را در دوردستها زیر نظر دارد، (گویا اینکه هر صحنه بطور اتفاقی در محل و زمانی مختلف تهیه شده است) و مرد ناگهان متوجه نگاه شیر شده،

و با تعجیل وترس راه خودش را عوض، و برای دوری از خطر براهی دیگری رود. البته این صحنه نیز در یک محل یا موقعیت دیگر تهیه می‌شود، که در مرحله تدوین براساس نوع فکر و داستان در پی هم ردیف می‌شوند. و تماشاچی تمامی این عملیات را ممتد و بدنبال هم تصور خواهد کرد، و اینطور خیال می‌کند که شخصیت داستان شما با قصد قبلی به سمت یک جنگل یا بیشه‌زار حرکت، و ناگهان با شیر از دور مواجه شده، و از ترس جان با هراس می‌گریزد و خود را از خطر می‌رهاند.

در صورتیکه شما در اصل در شخصیت داستانی خود در یکی از باغات خارج شهر و یا احتمالا "در جنگل‌های سبز شام بحر خزر فیلمبرداری کرده‌اید. اما از دیدگاه تماشاگر، این طور بنظر می‌رسد که او در حال سفر به منطقه پیش-بینی نشده خطرناکی می‌باشد.

در پایان این بخش به تنها چیزی که باید اشاره کنم، توجه به کار و زمینه مورد نظر است، و این صحنه‌ها را باید از میان کل فیلم با دقت و هوشیاری و از زوایای مختلف انتخاب، و برای بکار بردن آنها می‌باید جزئیات بیشتری را در این زمینه در نظر گرفت. در عمل درخواهید یافت که این کار تنها با در نظر گرفتن موقعیت‌های نوری مناسب امکان‌پذیر خواهد بود. و تماشاچی به سادگی و سهولت متوجه منظور شما شده و آن را درخواهید یافت.

و زمانی که شما با تکنیک‌های ویژه شروع به ادیت می‌کنید، نوعی احساس هیجان شدید برای رسیدن به نتیجه مطلوب در خود حس خواهید کرد. و در این زمان است که اجر و پاداش شما می‌تواند یک کار فوق العاده یا برعکس جز وقت‌گذرانی، و کار بد و غیرقابل تحمل، ثمر دیگری در پی نداشته باشد.

زمانی که کارتان درست انجام بگیرد و عملیات شما، با روانی و زیبایی از ابتدا تا انتها به انجام برسد مواجه با احساس رضایت درونی خواهید شد که حاکی از موفقیت در برنامه جاری کارتان خواهد بود.

اما برای رسیدن به نتیجه، می‌باید با تکنیک‌های موجود در این زمینه

آشنا و سپس مبادرت به تمرینات برای بکار بردن روش نمایید .
 اخطار !



هرگز تماشاچی را نا آگاه
 نپندارید ، بلکه آنها را معیار
 قضاوت‌گری بشمار آورید که همواره
 ناظر بر عملیات شما می‌باشند . و
 آنها هستند که شمارا از روی محتوای
 فیلمتان داوری خو غهند کرد ، پس
 بنابراین اگر دربرش‌های شما لرزش
 وجود داشته باشد و یا عملیات شما
 در اثر نا آگاهی دارای نوعی جهش
 (که این کار بیشتر در هنگام قطع
 و برش اشتباه پیش می‌آید) مانند ،
 کات‌پرشی ، تمام آنها بوسیله تماشاگر
 کشف و احساس خواهند شد ، که
 بی‌تردید از ارزش کار شما بشدت
 خواهند کاست .

یک مرد با یک پتک در حال
 انجام کار روزانه‌اش مشاهده می‌شود ،
 و بنا بر ضرورت با یک پتک بر روی
 تیر چوبی می‌کوبد ، و با هر برخورد
 پتک ، کسی از تیر چوبی به

شکل (۱ - ۸)

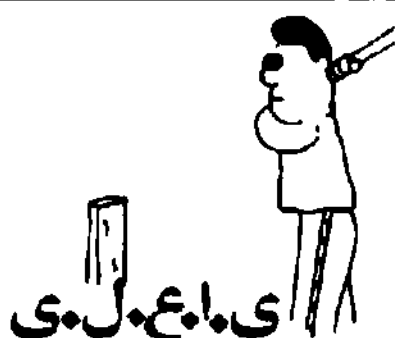
زمین فرو می‌رود . مرد ، بنا بر چگونگی زندگی و جامعهای که در رابطه با آن
 زندگی می‌کند ، برای قدرت بیشتر از قدرتی ماورالطبیعه مثل جمله یا علی . . .
 در زمان بالا بردن و کوفتن پتک استفاده می‌کند ، و این حرف قدرت او را از
 جهت روحی استحکام می‌بخشد ، و سبب می‌شود تا ریتم او را در جهت بلند-
 کردن پتک کامل کند ، و سرانجام صدایی ماحصل از کوفته شدن پتک به
 چوب بامب و یا مشابه آن به گوش خواهد رسید .

حال سه‌صحنه از این عملیات

را در نظر بگیرید. یکی از آنها مشتمل بر بلند کردن و کوفتن در دورنما، به صورت صحنه اصلی، و نمای دیگر شامل، نمای میانه شکل (۲-۸) از همین عملیات و سر-انجام نماهای درشت مورد نظر و مهم از عملیات و هدفی که در آن نهفته، شما تصمیم به ادغام منطقی آنها در یک سکانس دارید. اما توجه داشته باشید که ریتم را باید در ارتباط با خودفیلم همواره در دست داشته باشید. در ابتدا باید به بینندگان که آیا این سه‌صحنه از جهت زوایای انتخابی بهم قابلیت پیوند پذیری را دارند یا خیر. آیا در زمانی که بهم پیوند شدند، در زمان نمایش در روی موویلا پرش بوجود نخواهند آورد؟

پس از این مرحله، نوبت به حفظ موازنه ریتم می‌رسد که باید مورد توجه قرار بگیرد.

در چند صحنه پیاپی، و تکرار کوفتن همواره کمی از ارتفاع چوب‌کاسته و تیر به زمین فرو خواهند رفت. که می‌باید گاهی به آن بازگشت و نشان داده شود.



شکل (۲-۸)

در چنین مواردی بهتر است ، بهر تعداد که از ماسترسین یا صحنه اصلی دور نما (لانگشات) بریده و حذف می کنید بهمان تعداد کادر از حرکت اصلی صحنه دیگر را که دارای حرکت هم سنگ با آن می باشد جایگزین آن نمایید . البته باید امتداد حرکت نیز دارای موازنه درست با صحنه اصلی را داشته باشد ، در چنین مواردی چنانچه مرد پتک را در نیمه راه بلند کردن است ، صحنه برش و پیوند نمای میانه در آن به انجام برسد ، این صحنه بکار رفته را برای جایگزینی باید از بخشی انتخاب کنید که دستان مرد در نیمه راه بلند کردن پتک باشد . و این نما را می باید از زاویه دیگری برای حفظ موازنه با صحنه اصلی انتخاب کرده باشید .

در اینگونه موارد کات اوی و کات این ها از زمره شات هایی هستند که برای تغییر مکان و حرکت در روی پرده برای جلب توجه تماشاچی به نقطه دیگری به کار برده می شوند . و بدین ترتیب با کات کردن روی عملیات ، بوسیله تماشاچی بسادگی پذیرفته خواهند شد .

از حرکات و جنبش و تغییر مکان های سکتهدار و مشکل در داخل یک سکانس از شاتی به شات دیگر بپرهیزید ، و راه چاره را در همان بخش جستجو ، و برای آن راه چاره مناسب به فراخور حال پیدا کنید ، توجه داشته باشید که ریتم دارای اهمیت ویژه ای در بافت فیلم بوده ، و باید با دقت و هوشیاری به آن پرداخت .

چنانچه در پایان ، استفاده از نمای درشت برای ارتباط ، مورد لزوم بود ، مانند تیرچوبی و حرکت آن ، مقدار نمای درشت را هم باید به انتهای آن پیوند ، و سپس به صحنه ابتدا که همان دورنمای اولیه از عملیات می باشد ، برای تکرار مجدد بازگشت . (به شرح مصور با دقت توجه کنید) .

چنانچه شما رعایت این قانون را نکنید به بینیم چه چیزی در روی پرده پدیدار ، خواهد شد .

چنانچه تکه فیلمی را که برای جای‌گزینی کات در نظر گرفتاید کمتر از مقدار حذف شده از صحنه اصلی باشد ریتم فیلم باین شکل بر روی پرده پدیدار خواهد شد .

یا ع ترقی و تماشاچی به‌کمبود درون صحنه پی خواهد برد ، و تکرار کار با این شیوه ، برایش دیگر غیرقابل مفهوم خواهد گشت .
و اما اگر مقدار انتخابی کات بیش از اندازه باشد ، ریتم فیلم دارای این مشخصه خواهد شد ی / ع ل ع ی
تر ر ق

که اینهم آن ریتم در پی آمده نخواهد بود ، و همان اشکال صحنه پیشین را خواهد داشت با این اختلاف‌که در این حالت شما کمی جا برای برش خواهید داشت .

این روش را باید یک کار اساسی برای موازنه حرکت و ریتم در تدوین همواره بکار برد . بسیار نیز مؤثر بنظر می‌رسد .

توصیه می‌نمایم تا ابتدا بطور آزمایشی مبادرت به تمرینات اولیه نموده و سرانجام به کار ، بر روی فیلم اصلی به‌پردازید .

و پیشنهاد می‌کنم که این تمرینات را از عملیاتی ساده‌آغاز و سپس آرام ، آرام به سایر جنبش و تغییرات مشکل و پیچیده دیگر به‌پردازید .
البته مثال مصوری که آورده شد ، از کارهای روزانه و پیش پا افتاده ساده می‌باشد .

این ردیف کات‌های جای‌گزینی ، همگی باید در هنگام فیلمبرداری گرفته شده ، و موجودی فیلم نیز باید بیش از اندازه مورد تقاضای ادیتور یا مونتوژ باشد ، و این کار ، جز با تکرار و برداشت‌های مختلف عملی نخواهد بود .
چنانچه شما در پایان ، دوره فیلمبرداری یک صحنه پیش از ساختن به صحنه و پلان بعدی ، مقداری از جزییات شات پیشین را فیلم‌برداری کنید و سپس به ادامه شات به‌پردازید در زمان تدوین و در پشت میز موویلا دچار کمبود

ریتم نخواهید شد، و در آن هنگام می‌توانید بهر مقدار مورد دلخواه، صحنه مورد نظر را جلو یا عقب کشیده و سرانجام از آن کم و در مورد آن شات تصمیم بگیرید. که چگونه و از چه بخشی این کات را ببرید تا مناسب‌تر برای حفظ مترادف ریتم باشد.

یک‌شات و سرانجام کات، یا برش خوب مستلزم دقت کافی بر روی عملیات



Eddie Woods and James Cagney

شکل (۳-۸)

خواهد بود. و بنابراین در این گونه موارد پیشنهاد می‌کنم تا از تعجیل در کار اجتناب و با آرامش کامل چندین بار شات مورد نظر را ببینید و خوب در برش آن فکر کنید، تا در پایان مواجه با کمبود نما نگردید. و در پایان... زمانی که نتیجه کار خود را روی صفحه مویلا دارید ارزیابی می‌کنید، پاسخ تمام مسایل و زحمات خود را در آنجا خواهید یافت.

البته در کارهای حرفه‌ای، آنها استادانه و با آگاهی دست به این کار می‌زنند، و به تاء ثیرات حفظ ریتم توجه کامل داشته، و همواره حرکات و برنامه‌هایشان را از پیش، پیش بینی می‌کنند، و شما نیز باید چنین باشید، و تلاش کنید تا پلان‌ها را بسیار با ظرافت و با ریتم بریده، و سرانجام آنها را بهم پیوند دهید.

بنابراین تلاش کنید تا در فیلمتان از پلان‌های بلند و غیرقابل استفاده به ویژه در تدوین کمتر استفاده کنید، چون در آن صورت حفظ ریتم، برایتان مشکل خواهد شد.

برای مفهوم شدن آنچه که آمد، بهتر است تا مدتی از وقت خود را در کنار تلویزیون، و یا دیدن فیلم در سینما بگذرانید و فیلمی را که دارید تماشا می‌کنید همزمان با آن شروع به شمارش کات‌ها و به خاطر سپردن آن کنید، و برای آسایش بیشتر این کار را در هر سکانس تکرار کنید.

با اطمینان به شما یادآور می‌شوم که هرگز موفق به شمارش کامل آن پلان‌ها و محتوایشان در جمع نخواهید شد. چون این پلان‌ها کوتاه و با ریتم ویژه‌ای تهیه و جانشین یکدیگر شده‌اند.

البته بجز کات اوی و کات این‌های شوکانگیز که بسبب ضرورت و تاء ثیرات ویژماش که همواره در خاطر باقی خواهند ماند.

در بخش تدوین و آفرینندگی کات‌ها، دوباره به ریتم و گام‌بندی به سبب اهمیت پرداخته خواهد شد، و برای تعادل و عدم گمراهی، این بخش تا همین جا اکتفا در فرصتی دیگر در گام‌بندی به آن باز خواهیم گشت.

در بخش آینده این کتاب — به تکنیک‌های تدوین و اهمیت تئوری‌های آن در رابطه با کار فیلم‌سازی پرداخته می‌شود. تا اندیشه و تفکر شما آمادگی پذیرفتن آنچه را که خواهد آمد، بطور کامل داشته باشد.

تکنیک‌های تدوین

روش‌های تدوین را می‌توان به سه بخش اساسی زیر ساده کرد :

۱ - تدوین به روش روایتی

۲ - تدوین به روش احساسی

۳ - تدوین به روش سمبلیک

در این بخش تا آنجا که فرصت ایجاب کند ، بطور اختصار به ذکر این روش‌ها پرداخته خواهد شد ، ولی بی‌تردید داشتن اطلاعاتی ولو اندک نیز گاهی می‌تواند نقشی فعال و سازنده‌ای را در خدمت به فیلم در پی داشته‌باشد .

روایتی

این روش را می‌توان از اساسی و رایج‌ترین اشکال داستانی دانست، که بافت و پیوند شات‌ها به یکدیگر در آن کمی پیچیده و مشکل می‌باشد.

در این روش همواره در بیان داستان و نمایش، از تفاوت‌های اساسی مابین واقعیت و آنچه که مورد نظر در داستان اصلی می‌باشد به صورت نوعی تغییرات سینمایی بهره‌برداری می‌شود.

در این روش می‌توان داستان نمایش را در کل با نتیجه در پی آمده در کتاب متفاوت یافت و رویداد در فیلم نیز بگونه‌ای خارج از دید کتاب به پایان می‌رسد، ولی همان نتیجه را بدست می‌دهد.

در این روش هم‌چنین می‌توان با استناد به بیان افسانه، مانند کارتون‌های کمیک که شخص را علاقمند به نوعی حقیقت‌تغییری و تفسیری می‌نماید، داستان را بیان نمود.



در این روش، زمان ثابت، و
تغییرات و اشارات همواره در طول فیلم،
به صورت روایتی به کار گرفته می‌شود،
البته قابل دگر است که، اینگونه
تغییرات و اشارات، همواره با مکالمات
و گفتگو مابین بازیگران در زمان بازی،
بیشتر همراه با به کار گرفتن پرس‌های
زمانی در فیلم به طور نمونه نشان داده
می‌شوند.

شکل (۱-۱۰)

در این روش حتی بیان شفاهی
نیز مجاز خواهد بود. (شکل ۱-۱۰)
و (شکل ۲-۱۰) در یک کار (سورآل)
یا ماورای حقیقی افسانه‌ای، فیلمساز
در تلاش است تا توجهات خود را به
تم‌های موحود، میان یک‌تغییر و تفسیر
حقیقی، ولو اینکه ناشی از هوس باشد
گسترش، و آن را به سیوهای ویژه قابل
نمایش گرداند.



شکل (۲-۱۰)

احساسی

در بخش های پیشین موارد اساسی را که در مونتاز یک کارگردان و مونتور را قادر به حذف بخش های زیاد و ملال آور می نمود ، آشنا شدید . در اینجا به روش های دیگری پرداخته می شود که "فیلم سازان برای مؤثر گرداندن هر چه بیشتر کار را آن استفاده می کنند . این کونروش های به کار رفته ، بیشتر برای کنترل کاربرد داشته ، و بنا بر این محدود و منحصر به فرد نمی باشند . با استفاده از این روش ها هر مونتور و کارگردانی می تواند از همراه شدن تماشاچی خود جلوگیری کند . در چنین حالاتی است که هر دو نفر باید همواره نگران ادامه خط سیر داستان در آینده باشند ، و پیش بینی های لازم را برای فرار از مشکلات کاری مد نظر داشته باشند .

روش‌هایی نیز توسط کارگردانانی بزرگ و برجسته مانند **abel Gence** و دی. دبلیو. گریفیث **D.W. Griffith** و پادوگین **Pudovkin** و ایزنشتاین **Eisenstein** به سبب نیاز ابداع گردید. که امروزه نیز با وجود گذشت و تکامل سینما هنوز هم به اندازه کافی برجسته و جالب بنظر می‌آیند. این گونه تکنیک‌ها، هنوز هم در سینما برای رهبری تماشاچی در سیر داستان تحت عنوان تمرین استاندارد کاربرد داشته، و با اندازه کافی نیز بر روی تماشاچی تاثیر خود را باقی می‌گذارد.

در مونتاژ بمشوش احساسی **Expereressive** همواره با نام‌های مشهوری مواجه می‌شویم. زمانی که سینما در آغاز حرکت اولیه خود بود و فیلم با روشی دورنما و تاتری ساخته می‌شد، آنها شیوه‌های تازه‌ای را برای بیان داستان و درک آن برای تماشاچی ابداع کردند.

شیوه احساسی در مساحت بزرگ، با هدف ویژه، برای القا به تماشاچی بکار می‌رود، و در آن از کار برجسته و روابط مابین شات‌ها بطور مؤثری بهره‌برداری می‌شود.

بعنوان مثال، زمانی که مابین دوشات پیاپی، نمای جدیدی اضافه گردد، در تماشاچی تولید نوعی احساس و هیجان می‌کند.

حالت زنانی را در دوشات پیاپی مجسم کنید که بی‌تابانه بسر و روی خود می‌گویند، چنانچه دقت کنید، هیچ چیز برای گفتن وجود ندارد. چرا زنان اینگونه رفتار می‌کنند؟ جریان چیست؟ نامفهوم است... اما حالا میان این دو شات ناگهان یک صحنه حمل جسد با تابوت به آن اضافه شود. نتیجه در روی پرده دارای احساس هیجان، حاکی از رنج و مصیبت خواهد شد، اینطور نیست؟

چنانچه دقت کنید هر شات یا تصاویر بصورت انفرادی گویا نمی‌باشند، اما هنگامی که بهم پیوند گردیدند، بگونه‌ای می‌توانند برای برانگیختن احساس در تماشاچی بکار روند.

شات جسد را مجسم کنید ، و سپس نمای حمل آن ، زنانی که به سروسینه می‌زنند . در این صحنه بدون آنکه پیش تر در مورد آن گفتگویی شده باشد ، اینطور استنباط می‌شود که گویا رویداد ویژه رخ داده است .

و این کار میسر نخواهد شد بجز شیوه القاء آن به روشی درست در تماشاچی . پس بنابراین براساس آنچه که گفته شد ، در این روش هر شات بخودی خود دارای معنا و مفهوم نبوده ، ولی در جمع و پس از پیوند ، بنحو بارزی مفهوم خود را جهت تحریک احساس آشکار خواهد ساخت .

تمام شات‌های بکار رفته انفرادی بوده که در تدوین به منظور خاصی در پی یکدیگر ردیف و پیوند می‌شوند و پس از گذر از این مرحله دارای مفهومی اساسی و نو خواهند شد .

این روش را بیشتر برانگیختن احساس و حالتی که در تماشاچی ایجاد می‌گردد ، مونتاز به روش احساسی می‌نامند .



سمبلک

سمبل‌ها بیشتر به قصد و مفاهیم ویژه تحت عنوان نشانه بکار می‌روند. یک شاخه می‌تواند خود گویا و نشانهای از یک درخت باشد، و یا یک پنجره می‌تواند مفهوم یک خانه یا یک اتاق را برای شما تجسم نماید. سمبل‌ها، در زبان‌های بین‌المللی برای مفاهیم مشخصی بکار گرفته می‌شوند، اما در تصاویر بانگ‌رشی عمیق به مفاهیم آن، برای تاءکید بر روی جریان ویژه‌ای بکار گرفته می‌شوند. این‌گونه سمبل‌ها شامل ارزشهایی از مفاهیم زندگی، راه زندگی، و هر آنچه که در اطراف ما می‌گذرد می‌باشد، که مورد قبول قرار گرفته، و بدون توجه به زبان و فرهنگ می‌توانند به کار روند.

در تعبیرات مابین فرهنگ‌ها، همواره مسایلی وجود دارند که دارای یک مفهوم و احساس مشترک بوده و صرف‌نظر از زبان و ملیت می‌تواند منظور و مفهوم را بخوبی به تماشاگر القاء نماید.

یک اسکلت مانند شکل (۱ - ۱۲) می تواند گویای سمبل مرک باشد .
 برای مثال : همواره مارها و عنکبوتها موجوداتی زشت و نفرت آور بنظر
 می رسند ، و این احساس در غالب کشورهای جهان و ملت های آن بیکسان بچشم
 می خورد ، و یا پرندگان کوچک و گل های معطر ، زیبا و دوست داشتنی به نظر
 می رسند ، و این حس در تمام جهان بیکسان وجود دارد .



شکل (۱ - ۱۲)

در مثالی که در ابتدای
 راه کتاب آورده شد ، سفری را
 که آن مرد آغاز می کند و سر -
 انجام به تصادف ترن می گردد
 صحنه نزدیک به پایان فیلم ،
 قهرمان رامجسم کنید ، که دارد
 با موجود مرموزی که در تعقیب
 او می باشد (شکل ۲ - ۱۲)
 رخ به رخ مواجه شود ، و سرانجام
 مبارزه برای بقا و تسلیم نشدن ،
 چیزی که برای ساخت این نما
 مورد لزوم است ، تلاش مرد برای
 نجات زندگیش ، و سرانجام

پذیرش فلسفه مرک و تسلیم شدن به آن می باشد .

می توان مرک را از زاویه های دیگری تصویر نمود ، بدینگونه که مردان رادر
 میان بازوانش کشیده و بزمین یا درون خود فرومی برد . اما در این جا با انتخاب
 و به کار بردن سمبل مرک ، می توان اینگونه صحنه را توجیه کرد ، که آن قهرمان
 با توسل به این سمبل ، مرک را پذیرفته و تن به قضا و قدر سپرده است ، حال
 چگونه ؟

مرد تا مرز مرگ می رود ، یک لحظه تسلیم می شود ، و باز ناگهان به زندگی باز می گردد ، و این کار در صحنه ای که ناگهان گروه امدادگران سر می رسند و او را بلند می کنند و روی برانکارد می گذارند ، و از محل رویداد دورش می کنند ، بچشم می خورد که ناگهان مرد یک لحظه بخود می آید .



شکل (۲ - ۱۲)

در این حالت یک کاسه یا چراغ قدیمی که شعله اش بخاموشی می گراید ، می تواند سمبلی از مرگ باشد که ، صحنه روی آن متوقف می شود ، حال چنانچه ناگهان از درون آن شعله از کم نوری بهروشنی کامل درآید ، می تواند گویای باز - گشت مرد به زندگی باشد .

برای گویایی بیشتر ، شاتی دیگر از مرد نشان داده می شود ، که حرکتی به خود در زیر آوار می دهد . و پس از این حرکت است که ، افراد او را شناسایی ، و از محل رویداد و ماجرا دورش می کنند .

صحنه کاسه گلین ، یا شمع می تواند ، نمونه ای از این تذکر باشد ، و با

کات های پیاپی به لاشه ترن ، و کاسه گلین برای نمونه ، و حالات مرد ، نوعی ارتباط پنهان را مابین آنها می توان نشان داد ، که هدف زندگی در آن مطرح باشد .

برای نمونه ، گرایش تاریکی به روشنی ، مرگ است که دارد در این مبارزه پیروز می شود ، و چنانچه ناگهان ، شعله پس از چند شات از حالات مرد ، از

کم‌نوری به روشنی کامل گرایش یابد ، می‌تواند ، با ارتباط با شات‌های گوناگون از حالات مرد ، گویای این حقیقت باشد ، که مرد در مبارزه با زندگی برنده شده ، و مرک را شکست داده است .

درنظر داشته باشید ، چنانچه از این سمبل (شعله) به گونه‌ای قراردادی در صحنه‌ای استفاده کرده باشید ، و در تشریح توسط تعاشاچی درک و پذیرفته شده باشد ، در سکانس‌های آتی ، بدون نیاز به برگشت و تکرار صحنه‌های مفهوم‌کننده ، می‌تواند یادآور این نکته به تعاشاچی باشد ، که در این جا ، باز هم مسئله‌ای تحت عنوان زندگی مطرح است .

سمبل‌های جامع

در طبیعت و زندگی روزمره، سمبل‌هایی وجود دارند که مورد قبول توده مردم قرار گرفته و با دیدن آن مآجرا یا رویدادی در نظرشان مجسم می‌شود. یک بخش از شلواری که پاچه آن پیچیده و در درون چکمه‌ای تا زیر زانو قرار گرفته باشد در اذهان عمومی نمودار سمبلی از اختناق نازیسم در اثر تکرار اینگونه صحنه‌ها، می‌باشد، و این تصور، به سبب نمایش بیش از حد فیلم‌هایی از این گونه، با طرز تفکر و جلوه دادن آلمانها تحت عنوان ملتی مقلوب در جنگ جهانی، توسط فیلمسازانی از ملل غالب بتوصیه تهیه کننده صورت گرفته است. که به سبب تکرار بوسیله تماشاچی پذیرفته شده است.

در پی شاتی از سمبل چکمه، که می‌تواند نموداری از زورگویی فنودال در ده باشد، نمای درشت از فردی در حال انجام کار در ارتباط با صحنه بطور کامل می‌تواند علت را مشخص کند.

یک سمبل شناخته شده را بارها کارگردانان خلاق در زمینه فیلم ویژه می‌توانند بکار ببرند، البتة این مسئله زمانی مصداق پیدا می‌کند که در اولین نشان، نوع ارائه آن مشخص شده باشد.

در فیلم سفر، چراغ گلین یکی از سمبل‌هایی است که پیش‌تر یکبار نشان داده شده، و بنابراین تماشاچی با آن و منظور اساسی آشنایی پیدا کرده است، احتمال خیلی کمی وجود دارد که در صورت تکرار درک و مفهوم نشود. مونتاژ سمبولیک می‌تواند در پیوند و دگرگونی فیلم، نقش اساسی داشته باشد. و در کاربرد آن باید دارای تجربه پذیرفته شده پیشین بود. در فیلم‌های آماتوری بدلیل عدم تجربه، بیشتر در موقعیت‌های کمیک می‌توان از آن استفاده کرد.

تصور کنید مردی در حال گاز زدن یک ساندویچ در کنار یک کیوسک اغذیه - فروشی در حاشیه یک خیابان باشد، حالت خوردن او ابتدا کمی غیرعادی بنظر می‌رسد. چنانچه این بخش را فیلم بگیرید، با کمی فکر درخواهید یافت، که این کار او بی‌شبهت به شپانزهای که مدتی پیش آن را در باغ وحش دیدماید، نیست.

حال با توجه به شبهت این دو، این دو بخش را پیایی، به کار ببرید، خواهید دید که دارای نوعی صحنه سمبلیک و کمیک و خنده‌دار خواهید شد. اما در فیلم‌های درام، این سمبل‌ها همراه با محدودیت‌هایی به کار خواهند رفت.

در کار ایزاین اشتاین، کارگردان معروف شاتی وجود دارد که در آن ناگهان کارگران به گلوله بسته می‌شوند، و این شات با صحنای از گاوهایی که در حال قصابی شدن هستند برش داده می‌شود، این بخش از فیلم در نظر بسیار پرمفهوم و پر قدرت می‌آید، و انتخاب گاو یا گاومیش نه توسط مونتاژ و مشورت با کارگردان می‌تواند سمبلی از یک حیوان زحمتکش باشد که بی‌تردید به عمق و مفهوم فیلم خواهد افزود.

در کاربرد سمبل‌ها نباید تعجیل نشان داد، و آن را بی‌دلیل بکاربرد، چون در این صورت، بجای سازندگی اغتشاش و بی‌ربطی در کار را بوجود خواهد آورد. بیشتر سمبل‌های رایج که در فیلم‌های بزرگ نشان داده شده‌اند، با آگاهی و تجربه قبلی بکار گرفته شده‌اند.

و در صحنای دیگر ماجراهایی را که کوره‌پزخانه‌ها، و یا آجرپزی رخ می‌دهد در نظر بگیرید. و به آن بیندیشید، در سکانسهای آخری حالت کار بی‌وقفه در شرایط سخت توسط کارگران نشان، و سپس بلافاصله به یک شات از اسبان و حیوانات که در حال حمل بار، و یا رودخانه‌ای متلاطم و گل‌آلود در حال حرکت کات کنید، و با دقت نتیجه را واریسی نمایید.

اسب ناگهان اقدام به فرار می‌کند، و سپس در نمای دیگر یک کارگر که در اثر زور و ظلم از دست صاحب کوره‌پزخانه یاغی شده، فرار می‌کند و در پی او ستم‌گران... کارهای بشر را همواره می‌توان با نوعی اختناق تواءم دانست. چنانچه در طول فیلم دقت کنید فرار اسب شات نیرومندی می‌تواند باشد، ولی بواسطه مشکل بودن مفاهیم سمبل، درک نگردیده، و در صورت مفهوم شدن نیز بزودی به دست فراموشی سپرده خواهند شد.

بنابراین در هنگام تدوین باید موضوع را بخش بندی، و سپس هر تکه را به بخش‌های کوچکتر تبدیل نمود. البته این کار شامل فیلمی که تدوینش امکان بخش بندی را ندارد، نمی‌شود. فیلمسازان بزرگ روش‌های تدوین رازیر عناوین و تقسیم‌بندیهای فرعی بکار می‌برند که از بحث این کتاب خارج است، و در این میان شما نیز باید لاجرم با تئوری‌های مونتاژ و ادیت و کاربرد درست آن، آگاه، و سپس مبادرت به کاربرد آن در فیلم نمایید.

بنابراین باید با دقت و هوشیاری مباحث و تئوری‌های ویژه را مطالعه و پارهای از موضوعاتی را که می‌توانند روشنگر باشند در نظر گرفت و بتمرین آنها پرداخت. شباهت‌های زیادی در زندگی روزمره ما، با کاری که در حال انجام آن هستیم وجود دارد که با کمی دقت می‌توان به آن پی برد. پارهای از این

سمبل‌ها را همواره می‌توان در زندگی روزمره مردم یافت ، و آن‌ها همواره تابعی از گرفتاری‌های عمومی و شایع هر روزه ماست که در آن غوطه‌وریم . این افکار فیلمسازانه پیش ازاینکه درعالم رویا شروع شوند ، باید با مباحث کلی تدوین در هنگام کار آمیخته شوند تا با کمک آن بتوان مبادرت بخلق و ایجاد یک اثر خوب نمود .



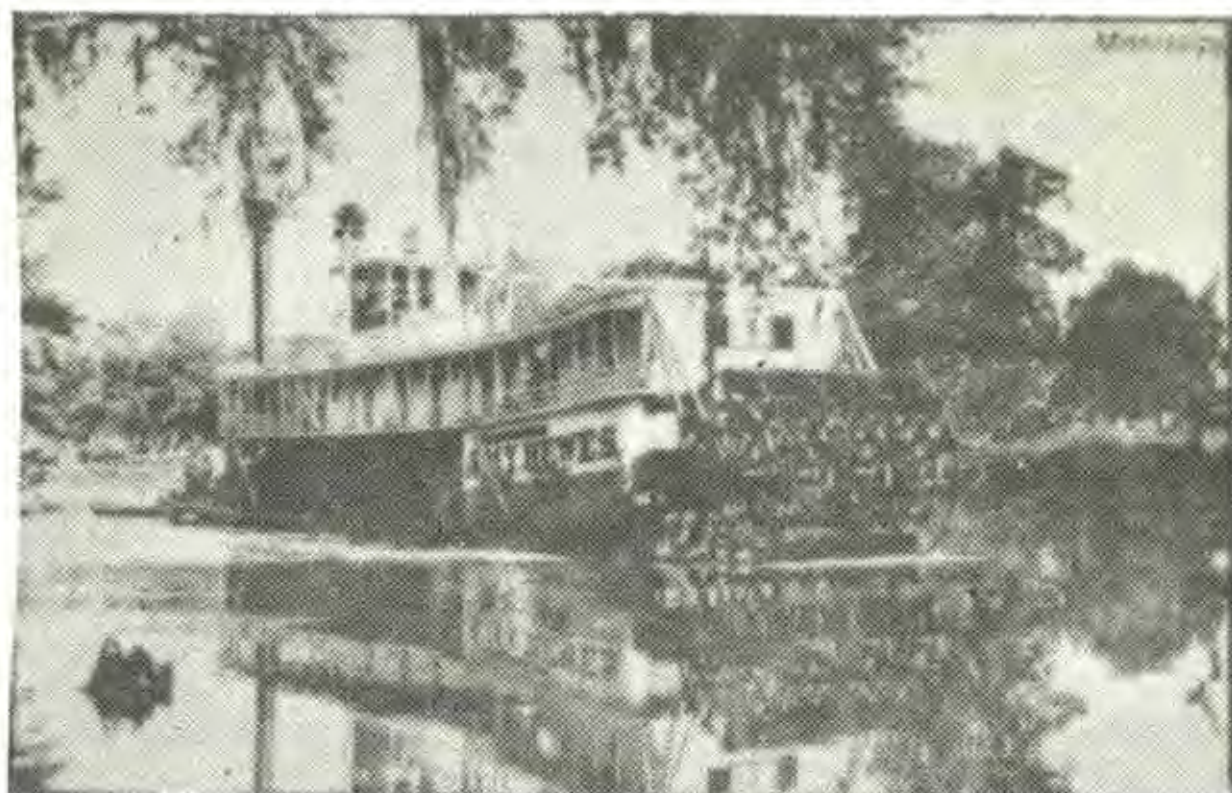
اندازه تصویر

مساحت و برنامه‌ای را که در تدوین، می‌باید در کادر گنجانند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و همواره باید آن مقدار صحنه‌ای را در کادر جایگزین نمود، که برای بیان مطلب و مقصود مورد نظر، کامل و کافی باشد. شکل (۱-۱۴) و این کار مدت‌های مدید وقت و فکر هرفیلمسازی را بخود مشغول خواهد ساخت. به همین دلیل، همواره در هنگام فیلمبرداری در برداشت‌های ابتدا مبادرت به تهیه یک صحنه دورنما شامل تمام رویدادها و هرآنچه را که در رابطه با آن است می‌کنند.

این صحنه را مادر صحنه، یا "ماسترسین" صحنه اصلی می‌نامند. و سپس در برداشت‌های بعدی، کادر را محدود به حالات و ادواتی که در رابطه با آن موضوع در همان لحظه در جریان می‌باشد می‌نمایند، و آنگاه این شات را می‌توان جایگزین همان مقدار از دورنما نمود.

سها مسئله مهم روی مطلبی است که واکنش آن را می توان در سوی مقابل یافت . بنابراین صحنه یا شات مورد نظر را می توان محدود به کادری نمود که در ارتباط لحظه ای با آن مسئله باشد .

توجه کنید امکان دارد درون این اتاق وسایل زیادی وجود داشته باشد که پیش تر در دورنما یا لانگشات اولیه نشان داده شده باشد . اما در این لحظه هیچیک از آنها بحر تصویر مشاهده شده دارای اهمیت نمی باشد .



شکل (۱ - ۱۴)

بنابراین در اینگونه موارد ، نمای میانه (مدیوم شات) یا هر صحنه مورد نظر دیگری را بنا بر ضرورت می توان به کار برد که محدود به آن بخش ماجرا گردد .

در اینجا تاءکید بر روی هر مسئله دیگری که سبب انحراف و جلب توجه تماشاچی شود بی مورد خواهد بود ، مانند تلفن یا هر وسیله دیگر که در اتاق یا محل فیلم برداری در دورنما دیده شده باشد .

با توجه به شکل (۲ - ۱۴) در این جا تنها مسئله روی آن بخشی که واکنش آن رامی توان در صورت نفر بسته پاسپورت بدست دیگر مشاهده می شود متمرکز نمود .



شکل (۲ - ۱۴)

و این عامل است که در این لحظه برای تماشای باید دارای اهمیت باشد ، نه چیز دیگری و باید کادر شما نیز به همان بخش محدود شود .

ترس مرد از نفر ایستاده ، و وسیله قتالهای که در دستان اوست . . . در این جا دیگر نیازی به نشان دادن تمامی بدن مرد ایستاده در کادر ، و آوردن اشیاء دیگر نمی باشد ، بلکه حالت مرد ، در رابطه با وسیله ای که در دست فرد دیگر است برای تماشای مهم می باشد ، و بنابراین کادر بهمان حد محدود گردیده است .



بنابراین با جایگزین نمودن این شات در دورنمای اصلی ، تمرکز تماشای محدود به رویداد و اتفاق مهم در همان لحظه می گردد . و این جایگزینی در هر زمان بسته به مورد نیاز ، می تواند با در نظر گرفتن قوانین اساسی در تدوین ، جایگزین یکدیگر گردند ، و بدین ترتیب به مسایل داخلی متن پرداخت .

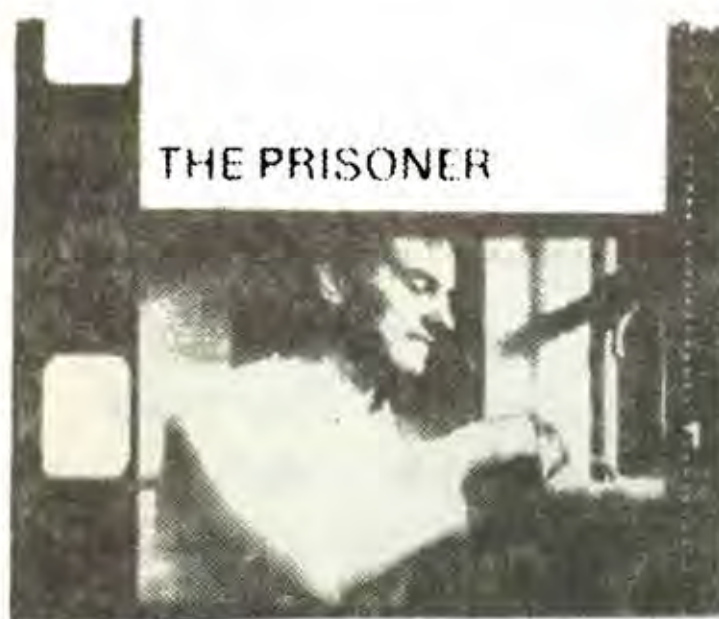
شکل (۳-۱۴)

در انتخاب هر شات از فیلم باید دقت و وسواس نشان داد و به این مسئله توجه داشت که هر شات می تواند برای بیان و مفهوم خاصی بکار رود که پیش تر روی آن بقدر کافی تاء مل شده باشد .

چنانچه دقت کنید ، در جامعه ، تمام یا بخشی از جملات و حالات شخصیت اصلی فیلم را که در رابطه با موضوع به کار رفته است ، بعدها در زندگی روزمره مردم کوچه و بازار می توان مشاهده کرد و پی به رسوخ آن در درون جامعه برد ، که باب روز گردیده است . مانند سیگار کشیدن یا عوامل و تکیه کلام های ویژه ، این مطلب گویای تاء ثیر فیلم در انتخاب اندازه تصویر بر روی بیننده در زمان

نمایش می باشد .

بنابراین نباید در کاربرد آن شتاب بخرج داد . از دیگر مسایلی که در هنگام تدوین باید به آن توجه داشت ، با توجه به (شکل ۳ - ۱۴) در این شات جایگزینی به بخشی محدود گردیده است که در همین لحظه از نظر حسی بسیار باارزش می باشد ، و بدین ترتیب احساس زندانی را در رابطه با موضوع در تدوین به روش احساسی می توان به تماشاگر القاء گرداند . و از سایر عوامل



شکل (۴ - ۱۴)

دست اندر کار بوجود آورنده صحنه در حاشیه برای تمرکز کامل تماشاچی در این لحظه روی حالات زندانی احتراز گردیده است .

رابطه ابعاد تصویر نیز با مساحتی از پرده نمایش در زمان تدوین به یک اندازه از اهمیت برخوردار بود و چنانچه دقت کنید ، هرگز بکاربردن کلوژ آپ های بزرگ در تولید برنامه های تلویزیون عمومیت ندارد .

اما این گونه نماهای درشت را می توان به سادگی در بخشی از فیلم های درام برای القاء منظور خاصی بکار گرفت . که شیوه ای مؤثر برای رهبری توجه تماشاچی در آن لحظه به محتوای درون فیلم باشد .



شکل (۵ - ۱۴)

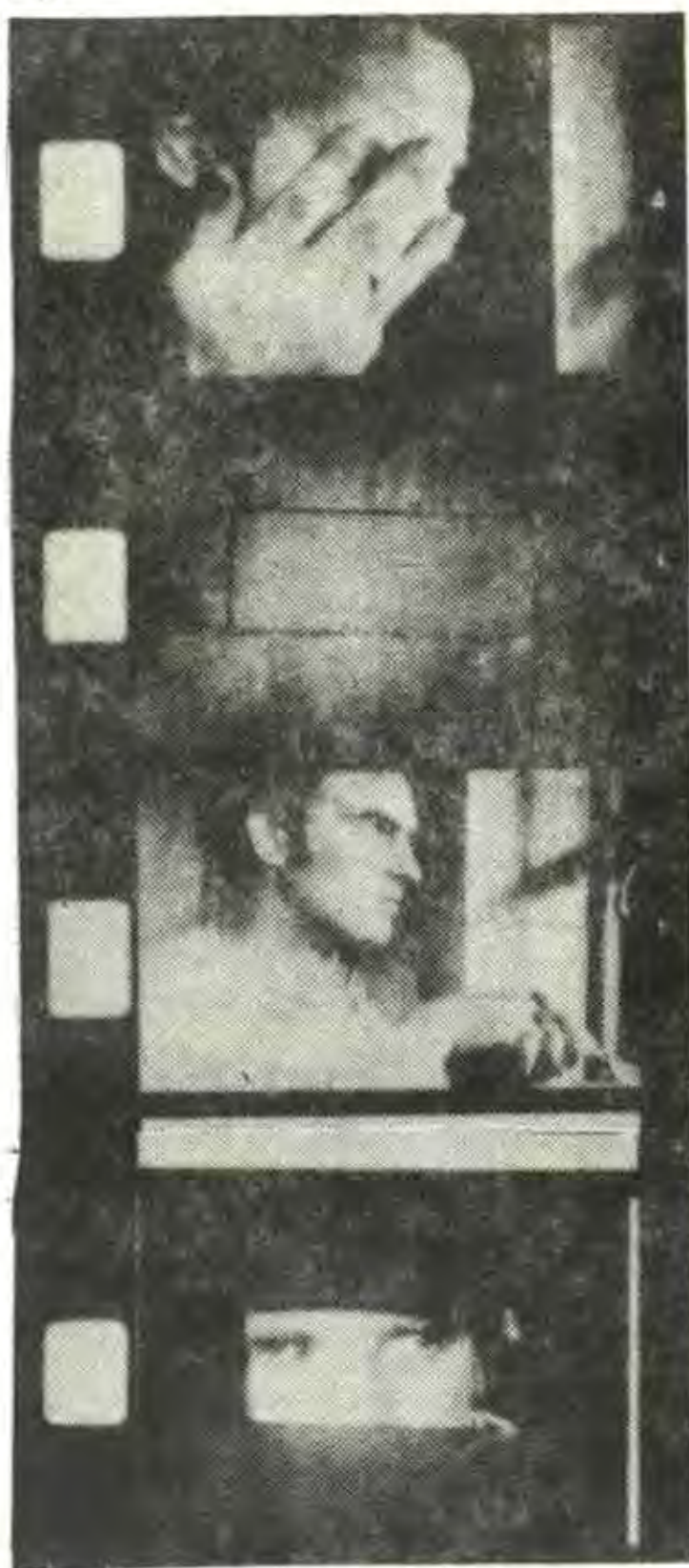
هر فیلمسازی علاقمند است تا داستانش سرحد امکان بابه کاربردنما- های میانه (مدیوم شات) M.S و نواحی درشت (کلوزآپ) C.U غنی ترسازد، و تا حد امکان از بکار بردن کلوزآپ- های خیلی بزرگ بپرهیزد، و تنها این شات را برای لحظات پراهمیت دراماتیکی برای خود نگهدارد.

برای تفهیم بیشتر مطلب به سکانس مصور زندان و زندانی در رابطه با مطالب این بخش در شکل (۴-۱۴) توجه فرمایید.

این صحنه تنها از جهت گسترش و افزایش کادر به شات های مختلف اهمیت دارد.

در این صحنه تلاش می گردد تا بتماشاجی گفته شود، که این جوان در اثر کار و خستگی همواره به فرار می اندیشد و فکر آزادی لحظهای او را رهانمی سازد، و به همین جهت است که تلاش می کند تا بگونه ای خاص و قابل اجرا خود را از این بند برهاند، و آزادی را صرف نظر از خطرات ممکنه، بدست بیاورد.

و این کار میسر نخواهد شد، مگر با بکار بردن روش تدوین احساسی که



شکل (۶-۱۴)

در بخش پیشین بدان اشاره شد. بنا-
براین هنگامیکه مردم شروع باحساس
افکار او می‌کنند، وظایف‌نماهای درشت
دگرگون می‌شود، و وظیفه
جدا کردن نقش را بنحوی‌گویا در روی
پرده به عهده می‌گیرد.

مفهوم یک نمای درشت‌تنها این
نیست که در رابطه با آنچه که در کادر
وجود دارد خلاصه شود، بلکه برای
دادن نوعی توجه به احساس و رفتار
بازیگر باید بکار برده شود.

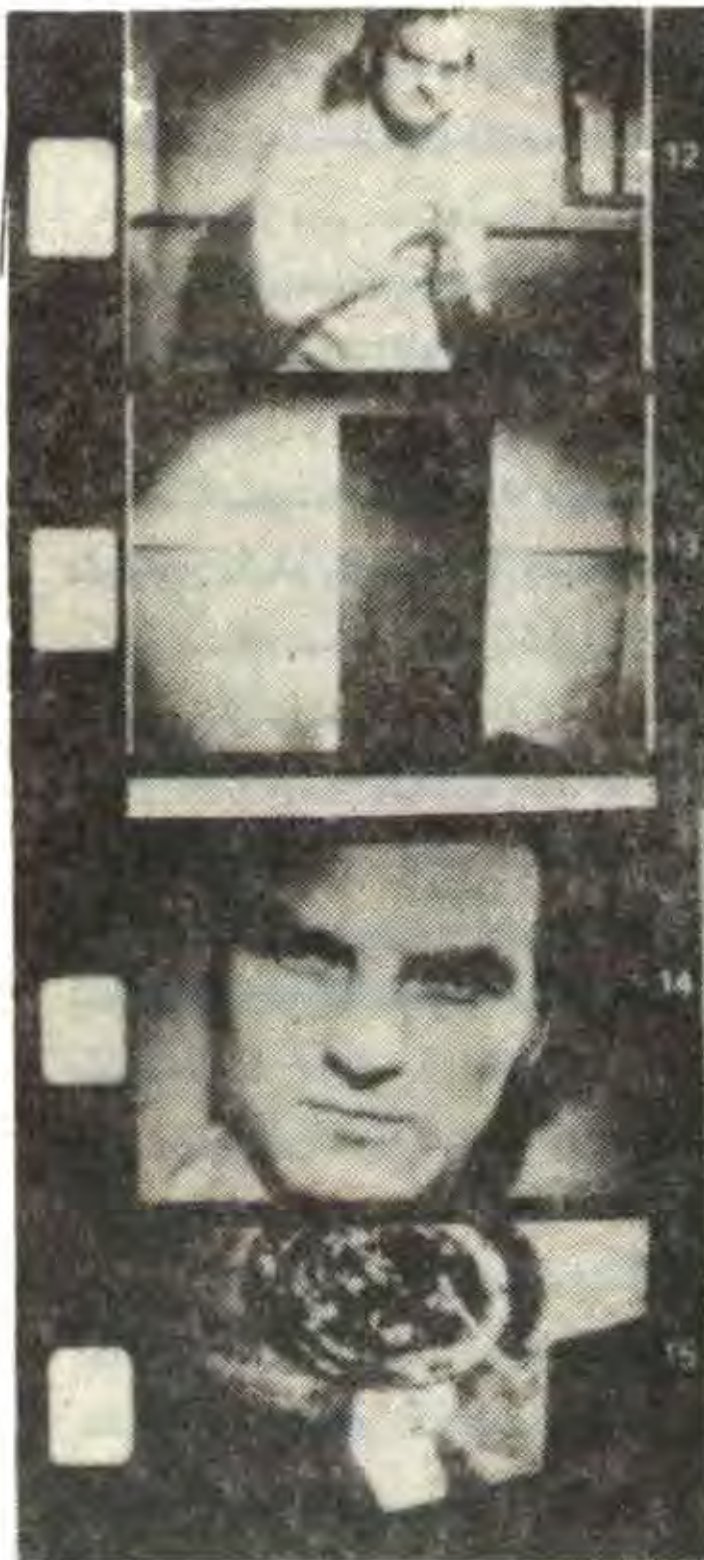
زمانیکه ادیتور، کلوزشات را برای
وضعیت و موقعیت دراماتیکی به فیلم
می‌افزاید، تماشاچی احساس می‌کند که
می‌تواند، بیم و تشویش جاری در صحنه
را حس کند.

البته احساس تماشاچی تنها به
شگفت‌زدگی از اینکه قهرمان می‌خواهد
فرار کند محدود نمی‌گردد، بلکه این
احساس، گسترش و آنها را علاقمند به
پی‌گیری جریان فیلم می‌نماید، که در
طی آن مسایلی مانند، درجه مرحله‌ای
در آینده مرد به هدف خود خواهد
رسید؟ و یا در پی این صحنه چه چیزی
یا خطری بازیگر فیلم را تهدید می‌کند؟...
برایش پیش خواهد آورد که علاقه به



شکل (۷-۱۴)

زندگی و حرکت در مسیر داستان فیلم
را پیدا خواهد کرد؟



در این سکانس از صوت و اصوات
طبیعی نیز برای القای احساس بیشتر
به تماشاچی بهره‌برداری می‌شود، بنابراین
براین سر و صدای زندانیهای دیگر بدون
اینکه نشان داده شوند، می‌تواند در
صحنه‌بگوش برسد، و این عمل رami توان
بگونه‌ای، سمبلی از صدا تصور کرد، که
استفاده آن، گویای این احساس در
تماشاچی خواهد شد، که در این مکان،
تنها محدود به یک زندانی نمی‌باشد،
بلکه تعداد این سلولهای شمار و تماشاچی
در می‌یابد که مرد برای چه و چرا خیال
فرار را در سر می‌پروراند، و دلایل او
برای این کار چیست؟

با درک این مسایل از فیلم،
تماشاچی بیشتر با او و داستان و جریان
فیلم علاقمند خواهد شد، اما هنوز هم
آگاهی ندارد که در آینده چه مخاطراتی
این بازیگر را تهدید می‌کند، و واکنش
بازیگر در مقابل مخاطرات پیش‌بینی
نشده چه خواهد بود؟

وظیفه مونتور در اینجا اینست که
اجازه ندهد دستش رو بشود و تماشاچی
صحنه بعدی را پیش‌بینی کند، و اگر

شکل (۸-۱۴)

چنین شد، آمادگی مقابله با حادثه‌ای را که فرار است اتفاق بیفتد در خود بوجود می‌آورد. و در آن صورت به سبب آینده‌نگری فیلم کشش و حاذبه خودش را برای او از دست خواهد داد.

و این مسایل جریان دارد، تا زمانیکه دریچه سلول باز و غذای زندانی بداخل سلول رانده شود. حال در این صحنه ادیتور با بکار بردن شات‌های گوناگون مانند کلوزشات و کلوزآپ‌ها می‌تواند با مشوش کردن ذهن و فکر تماشاچی با او بازی، وهم چنان او را تشنه نگهدارد، تا زمان موعود فرا برسد و بتواند شوک اصلی را در اوج قضیه درست در زمانیکه تماشاچی هرگز انتظارش را ندارد وارد کند.

و با این کار تماشاچی را بطور کامل در اختیار خود بگیرد. ادیتور می‌تواند، با بکار بردن نماهای درشت، حالات ترس و وحشت را بنا بر نیاز داستان در صحنه تشدید، و آن را بیشتر از حد معمول و خارج از انتظار تماشاچی جلوه دهد.



به تصاویر بدقت توجه کنید.

اما باید باین نکته نیز توجه داشته باشد که این حالت نباید از حد منطقی خود بیشتر شود .

در داستان ، خطری را که قهرمان را هدف قرار داده باید مشخص شود ، و ادیتور با بکاربردن کلوزآپ ها و دادن توجه به مسئله و کلوزشات ها می تواند به عمق قضیه با دید بهتری به پردازد .

در حالتی دیگر ، ادیتور تمام حرکات و اعمال را می تواند با ابتکار خود به تاریکی سوق دهد ، و این برای تماشاچی که چه حادثهای در این گونه موارد رخ خواهد داد باید پنهان بماند .

.... و ادیتور باید با ابتکاراتش تا لحظه ظهور یا حمله شخصیت اصلی ، مانند کنت دراکولا در فیلم خون آشام و یا غول در داستان های تخیلی ، تا سرحد امکان آینده را پنهان نگاه داشته ، و تماشاچی را تا لحظه موعود که حس می کند رویداد باید به انجام برسد تشنه نگاه دارد .

مهارت ادیتور فیلم در یافتن زمان مناسب برای دادن شوک از جمله مسائل ضروری در جریان فیلم بشمار می آید .

و همین طور پس از این مرحله باید بگونه ای ، تماشاچی را پس از این حالت اوج کماکان در اختیار داشته باشد ، و اجازه ندهد تا تماشاچی به سبب نقطه اوج و شوک در ادامه فیلم احساسات مختلف خود را از دست بدهد ، بلکه باید با شات ها و پیوندهای مستحکم ، هم چنان و هم زمان تماشاچی را به پیش براند ، و در انتها نتیجه مورد نظر را با و القاء نماید .

چنانچه تماشاچی نتیجه را در اواسط فیلم از پیش پیش بینی کند ، دیگر هیچگونه تمایلی به پی گیری قضایا و دیدن ادامه فیلم نخواهد داشت ، و فیلم دیگر آن جاذبه و کشش را برای او در پی نخواهد داشت . بطور آشکار ، بیشتر مسایل دنیوی را می توان با نماهای درشت بهتر نشان داد . و این گونه صحنه ها دارای مفاهیم بزرگتر و دراماتیکتری نسبت به سایر صحنه ها می باشند .

توجه: سکانس فرار زندانی از جهت روایتی به صورت زیر در پی هم

خواهد آمد .

لطفاً " به تصاویر مصور به دقت توجه نمایید .

این صحنه پس از مدت زمانی است که زندانی تصمیم به فرار گرفته، تمایل خود را با یافتن یک وسیله بی جان فلزی آشکار می‌سازد، و سپس به تراشیدن محل مورد نظر با آن وسیله مثل خالی کردن اطراف میله‌های نگهدارنده سلول در پنجره می‌پردازد . و تلاش می‌کند تا روزنهای برای نجات به بیرون در دیوار ایجاد کند .

در شات شماره ۳ اوناگهان متوجه سر و صدا در نزدیکی سلول محل اقامت خود می‌شود، با سرعت به عقب باز می‌گردد و تلاش می‌کند تا وسیله مورد نظر را پنهان کند .

در شات شماره ۴ عرق پیشانی‌اش را از روی گونه و چشمانش پاک می‌کند، و این طور بنظر می‌رسد که دچار التهاب شدیدی است .

با کار کردن روی شات شماره ۶ او متوجه باز شدن دریچه سلول می‌شود، و این‌طور بنظر می‌رسد که زندانبان می‌تواند به صدا یا چیزی مشکوک شده باشد . در این حالت زندانی تلاش می‌کند تا حالتی عادی بخود بگیرد، تا شخص بازدیدکننده متوجه تغییرات و نیت باطنی او نگردد، و خود را با دیدن از داخل سلول به خارج بی‌اعتنا نشان می‌دهد .

دریچه پس از بازدید سوءظن برانگیز زندانبان دوباره بسته و صدای پا دور می‌شود .

شات شماره ۹ - پس از اطمینان از دور شدن زندانبان پشت در می‌آید لختی گوش فرا می‌دهد و سپس با اطمینان از دور شدن آن شخص وسیله را برمی‌دارد و با عجله و هوشیاری مشغول کار می‌شود .

شات ۱۲ - درب سلول بسته است اما سر و صدای زندانی‌های دیگر از آن سوی سلول که در حال فریاد و جلب توجه هستند بگوش می‌رسد. این سروصدا و درگیریها ادامه می‌یابد تا درشات شماره ۱۷ به نقطه‌اوج خود برسد. و درشات شماره ۱۸ تصویری از زندانی که با حالتی مشوش و نگران‌کننده بدنبال راه چاره دیده می‌شود.

در اینجا با کار کردن روی صداهای متن همانگونه که اشاره شد می‌توان به صحنه اعتبار و اهمیت ویژهای بخشید.

و در برای زمان اولین بازشدن و بازدید از درچه که می‌توان آن را نوعی صحنه آرام و راکت دانست، با موزیکی که دارای تم هیجان انگیز و شوک انگیز باشد می‌تواند تواءم گردد.

طپش صدای قلب زندانی نیز می‌تواند همواره در متن قرار داشته باشد. و این طپش باید از شات شماره ۱۲ به بعد دائما " در متن فیلم برای بالا بردن التهاب و قصد زندانی بکار برده شود.

زمان و گام در فیلم

زمان و گام در فیلم همواره در ارتباط با یکدیگرند. چنانچه در یک صحنه، تعدادی از شات‌ها بصورت کوتاه و زیاد در واحد زمان در پی هم آورده شوند گام فیلم نیز به تبعیت از آن دارای ریتم تندى خواهد شد. گام را می‌توان همواره در رابطه با طول فیلم و زمان فیلمبرداری دانست. زمان‌بندی عملیات با فیلمبرداری شات‌هایی مثل کلوزآپ یا نمای درشت و مدیوم شات یا نمای میانه M.S و لانگ شات یا دورنما L.S اندازه‌گیری می‌شود.

صحنه‌هایی که با عملیات تند و نماهای درشت منطقی ترکیب و آمیخته شده باشند، قادر خواهند بود تا سریع‌ترین گام‌بندی را در طول فیلم در دست داشته باشند.

هر فیلم در زمان نمایش باید دارای گام و ریتم حقیقی به تبعیت از خط سیر داستان باشد، و این کار توسط ادیتور و مونتور در هنگام تدوین باید انجام پذیرد، و اوست که با انتخاب صحنه همراه با در نظر گرفتن حالات ذهنی متغیر می تواند به آن خلایق و جاذبه مورد نظر را به فیلم بخشد.

مونتور با برش های خود می تواند از محتوای درون فیلم با قدرت کامل حمایت کند، و یا می تواند اثر را از بین برده و آن را ضایع سازد. یکی از بهترین قطعات فیلم، اتمسفر درون آنست که همواره باید با خلایق در زمان نمایش بر روی پرده دیده و حس شود. برای مثال می توان از کار ژوزف لوزی در فیلم تصادف نام برد که می تواند معرف این مدعا قرار گیرد. بیش از یک سوم فیلم نشان دهنده زندگی روزمره مردم می باشد که در جمع یک گروه از معلمین که در یک شهرک صنعتی دانشگاهی زندگی می کنند می گذرد، نتایج حاصل از فیلم را می توان بسیار زیبا و هنرمندانه توصیف کرد، این اثر با بهره گیری از یک محیط خفقان آور، بسیار خوب و قابل نفوذ بر روی تماشاگر برنامه ریزی و ساخته شده است.

موجودیت فیلم با دقت تمام در زمان، با حفظ ریتم و گام بندی قابل نمایش گشته است.

در کل محتوای فیلم، می توان به این حقیقت ملموس دست یافت، که دستهای هنرمندانه ادیتور و مونتور در آفرینش این اثر نقش اساسی داشته، و بکرات می توان رد استادانه آنها را مشاهده نمود.

هنگامی که تدوین فیلم را بدون توجه به گام شروع می کنید، کار را خیلی سهل و ساده و آسان می پندارید، تا زمانی که ناگهان به یک برش ناهموار برخورد کنید. در این بخش است که درمانده متوقف خواهید شد. حال سبب چیست؟... پاسخ اینست که شما تمام توجه خود را به برش های اولیه در فیلم معطوف داشتاید، و همین امر سبب شده، با آینده نگری را از دست داده و حالا ناگهان در این

جا متوجه اشتباهات خود بشوید. و این مطلب حاکی از عدم توجه شما به صحنه‌هایی که می‌باید دارای ریتم اجتناب‌ناپذیر باشند بوده است.

شاید از نظر شما در اولین دیدار زیاد مهم بنظر نرسند، اما بیادتان می‌آورد که در همان صحنه تصادف که در بخش‌های پیشین با آن اشاره شد، چنانچه ادیتور و یا مونتور آگاهانه و با هوشیاری قبلی دست به کار نشده، و از پیش دلایل و تصمیماتشان را در جهت هموار ساختن فیلم پیش بینی و رعایت نکند، آن بخش با شکست مواجه و بهیچ جا نخواهد رسید.

مونتور همیشه باید از پیش لیستی از تصمیمات خود را تهیه و تدارک دیده باشد، و این کار در مرحله ادیت و تدوین حتی اگر خط سیر فیلم و روند حوادث جاری آن را نداند، با اهمیت تلقی می‌شود.

برای ارزیابی در فیلم، باید به‌چگونگی ادیت روی آن توجه داشت، و برای حصول به نتیجه عالی، می‌باید آن را در دستگاه موویلای نمایش دید و خطاهای موجود در آن را با آسایشی که این دستگاه از جهت پیش بردن و برگرداندن فیلم در اختیار می‌گذارد، ارزیابی کرد.

اما ذکر این نکته بی‌مورد به نظر نمی‌رسد که موویلاهای دستی قادر به ارائه ارزیابی مؤثر و حقیقی به علت عدم سرعت استاندارد نخواهند بود، و ریتم فیلم در اینگونه موارد برعکس موویلاهای حرفه‌ای که دارای سرعت ثابت مانند مرحله نمایش می‌باشد بطور کامل بدست نخواهد آمد.

از مهم‌ترین مخاطراتی که ممکن است پیش بیاید، در این گونه وسایل اهمیت زمان نیز امکان دارد از دست برود که بی‌تردید لطمه‌ای اجتناب‌ناپذیر به بافت و پیوند فیلم وارد خواهد ساخت.

در یک‌نما لازم است دارای شخصیت‌متفکری باشیم در اینجا است که اهمیت کار ادیتور مشخص می‌گردد.

ادیتور می‌تواند با انتخاب مناسب تصاویر، از عهده آن برآمده و بمقدار مورد لزوم از شات یا صحنه موجود انتخاب، و برحسب نوع روش، و دلیل و تصمیم‌گیری، آن را، به فیلم پیوند دهد. و در این هنگام، احساس شخصیت فیلم را با تکنیکی که بکار می‌برد به تماشاچی القا کند.



گذر از یک سمت سالن به سمت
 دیگر از اهمیت کمی برخوردار نیست ،
 در داستان چنانچه بازیگر به آرامی
 عرض سالن را طی کند و دوربین به آرامی
 او را از بالا نشان بدهد ، و ادیتور آن
 را در فیلمش بکار ببرد ، با این کار
 صحنه دیگر دارای آن قوه و کشش و
 هیجان را نخواهد داشت . و این
 می‌رساند که فیلم‌ساز و ادیتور آگاهانه
 مبادرت به بکار بردن این شات نکرده
 است و حداقل هنوز بدرستی تکنیک
 کاربرد زوایای دوربینی را نمی‌دانند .
 در اینجا بجاست که بلافاصله به
 کتاب اول فیلم برداری و کارگردانی
 مراجعه و بخش های مختلف آن را بدقت
 مطالعه کند . چون این صحنه باین ترتیب
 بکار ادیتور و تدوینگر نخواهد خورد ، و
 تنها سطل زباله جلوی او را انباشته
 خواهد نمود .

ادیتور با انتخاب و ناء مل روی یک صحنه می‌نواند بارتایی از محتوای عاطفی یک صحنه را در دست داسنه باشد، وهم چنین باید قادر باشد تا با به تصویر درآوردن آن همراه با بهره‌گیری از گام‌بندی درکات‌ها، بهترین خدمات را در سیری منطقی و سیال و روان با حالتی معادل به حالات ذهنی و روحی بازیگر در خدمت به فیلم به انجام برساند.

تصور کنید که شخصیت فیلم تما ناگهان خود را در اتاقی حس کند، که در آن یک بمب ساعتی قرار دارد که از دید او پنهان مانده. بمب در شرف انفجار است، اما تماشاچی فیلم این مطلب را از پیش می‌داند، و بنا بر این دارای هیجان و التهاب خواهد شد.

مونتور در این بخش باید بداند که چگونه، باید صحنه‌ها را تنظیم، و آن شرایط ویژه نمایشی را جهت ارائه این گونه صحنه‌ها فراهم آورد. او می‌تواند با انجام برش‌های تند و موءثر، ریتم فیلم را بالا و سرانجام به آن هیجان مورد لزوم دست یابد.

حال چنانچه از این کار آگاهی نداشته باشد، و ریتم فیلم را در این حالت به‌کندی بکشاند، فیلم آن اتمسفر خاص، یا احساس عصبی مربوط به درون صحنه را با ندانم‌کاری به هدر خواهد داد. و از کیفیت آن صحنه بونمای بارز خواهد کاست.

البته در زمان‌های حقیقی، شات‌ها در زمان ادیت ساخته نمی‌شوند اما با بهره‌گیری از چگونگی کار، در زمان نمایش شات‌ها، قادر خواهد بود که به آن ریتم تند یا کند بر حسب نوع مورد درخواست به بخشد. و با این‌کار سبب شود تا گام‌بندی فیلم نزول یا برعکس صعود نماید.

در گام‌بندی صحنه‌ای که راجع به بمب اشاره شد، چنانچه ریتم فیلم کند شود، بازیگر را در حد بیشتری نسبت به صحنه تفریحی و کمیک خواهد ساخت، و شروع به حرص و آزار دادن تماشاچی خواهد کرد، و تماشاچی را در میان التهابی از زمان انفجار بمب رها خواهد کرد.

زمانی که مرد از اتاق عبور می‌کند، کار برش می‌تواند تاءکیدش بر این مطلب باشد، و بجای اینکه با سرعت از آن بگذرد و زمینه التهاب را از بین ببرد، کار مناسب‌تری را نسبت به برخورد با این صحنه جالب که کمتر دارای حالات نمایشی حاد را دارد ارائه نماید.

نحسم کنید، ادیتور سه شات از این صحنه در دست دارد که با استفاده بها از آن قادر خواهد بود که این صحنه را با تمام عواملش بوجود بیاورد. این سه صحنه به این ترتیب‌اند.

۱- مدیوم شات از مردی که در سمت چپ اتاق ایستاده و به اطراف نگاه می‌کند، و سپس قدم‌زنان به سوی راست صحنه رفته و از کادر خارج می‌شود، و دوربین نیز بدون تغییر جهت، هم‌چنان از دیدگاه ثابت، موقعیت خود را حفظ می‌کند و بهمان روش کادر خالی را حفظ می‌نماید.

۲- یک شات پان از مرد که در عرض اتاق قدم می‌زند، این شات می‌تواند مدیوم انتخاب شود.

۳- مدیوم شات از سمت و زاویه دیگری از اتاق، مرد داخل کادر می‌شود (از سمت چپ) و قدم‌زنان پیش می‌آید و سپس در مرکز شات می‌ایستد. چنانچه ادیتور بخواهد تنها عبور دادن مرد را بنحوی ساده‌القاء کند، تنها نیازمند به شات شماره یک و سه خواهد بود.

شات شماره یک می‌تواند برشی باشد از بازیگری که کادر را ترک می‌کند، و شات شماره سه می‌تواند تکه کوچکی حدود یک ثانیه پیش از ورود او به کادر انتخاب شود.

با این روش می‌توان عبور مرد را در حال قدم‌زدن در صحنه اتاق ساخت، بدون آنکه تماشاچی افکار و تمرکز حواسش را از دست بدهد.

در این مرحله پس از تدوین و نمایش آن با دیدن فیلم احساس می‌کنید که می‌باید یکجای کار نقص داشته باشد. درست است. و این همان گام و ریتم فیلم است که در این بخش بی‌تردید از دست رفته است. و چنانچه در کار خوب دقیق شوید در خواهید یافت که این مسئله همان گم شدن و حذف کات شماره ۲

می باشد . در شات شماره ۳ ، تکه کوچکی حدود یک ثانیه پیش از ورود شخصیت فیلم و خالی ماندن صحنه ، پیش از اینکه مرد بنظر برسد ، برای کمک به تخیل تماشاچی کافی بنظر می رسد و می تواند جهت جایگزینی شات دیگری براساس نوع مورد نیاز بکار رود .

این فضایی است که می توان هر شاتی را به سادگی درون آن جای داد . همان بخش از عملیاتی را که از دید تماشاچی پنهان مانده است .

حال می توان پذیرفت که بمب با این شات که جای گزین می گردد ، در بخشی از مبلمان اتاق درست درست راست که از دید پنهان مانده جاسازی شده ، و تنها چند دقیقه ای به انفجار آن باقی نمانده و قهرمان فیلم نیز بدون آگاهی از خطری که تهدیدش می کند در حال عبور از عرض اتاق است ، و حالا بطور تصادفی به آن برخورد و ناگهان پی به آن راز مرگ آور می برد .

ادیتور با سه شات مختلف تحت عنوان شات های اصلی می تواند به سادگی این صحنه را ساخته و از آن در جهت ارائه مطلوب این صحنه استفاده کند . در صورت کاربرد اصلی ، با کار کردن با شات شماره ۲ و قراردادن شات

شماره ۱ که حرکت بعد رابه عهده دارد

که نشان می دهد مرد دارد از کادر خارج می شود ، می توان عبور از عرض سالن یا اتاق را تا حدود زیادی گسترده حال در پایان چنانچه نهای درشت عجیب و غریب از بمب ساعتی در حال کار ، یا ساعتی که به بمب متصل است در فیلم قرار داده شود ، ادیتور به سادگی می تواند با جانشین ساختن در شات های اصلی ، سبب شود تا تماشاچی از شدت هیجان به صندلیهایشان میخکوب شوند .

و این کار بستگی تام به مهارت ، شرایط ، اطلاعات ، بینش و سرانجام تجربه ادیتور و تدوینگر دارد . در بخش جدید لاجرم به مطلبی جدید در رابطه با تدوین پرداخته خواهد شد . که همان تروکاژهای جاری در فیلم است که خود می توان بدون نیاز به لایه های اقرار اقدام به ساخت و تولید آن نمود که رابطه مستقیمی با کار تدوین را دارد .

با آرزوی توفیق و موفقیت برای شما

تدوین نمونه

تدوین آزمایشی و تمرینی

در این جا ، براساس آنچه که تا به حال گفته شده است توجه شما را به یک برنامه تدوینی تصویری ، کارگاهی که بوسیله جان استال به انجام رسیده جلب می نمایم .

در تصاویر به کار رفته ، جان به شیوه ای ویژه شرح یک رویداد ورزشی را ارائه می کند .

در این روش از شرح رویداد به گونه ای داستانی استفاده شده است . خواننده می باید با توجه به شرح هر تصویر که نماینده یک نما می باشد ، رویداد را در پندار خود پی گیری نموده ، و پی به هدف گروه فیلمبرداری و تدوینگر ببرد .

این شیوه تدوین، می‌تواند یک راهنما برای موارد گزارشی این چنین باشد، که برای اثر بیشتر بر روی بیننده، رویداد گزارشی خشک با داستان توأم گردیده، و تماشاچی را مشتاق به پی‌گیری عملیات درکل برای آگاهی از نتیجه‌کاری گرداند. و برای این منظور به ناچار پاره‌ای از نماها خارج از رویداد بازسازی و به آن متصل شده‌است.

در این گزارش داستان گونه، نماها و شیوه تدوین، در ادامه راه از دیدگاه پسر جوانی تعقیب می‌شود که تصمیم دارد، در یک مسابقه قایق‌رانی حرفه‌ای محلی شرکت جوید. این پسر جوان نامش اندرو می‌باشد، و مادر سرتاسر چگونگی تدوین، در این بخش اورا بهمین نام خواهیم خواند.

در تشریح نماهای این گزارش داستان گونه، به ناچار می‌باید توضیحاتی برای درک بیشتر ارائه گردد، و با امید اینکه این گونه راهنمایی‌ها، سلسله پیوند فکری شمارا از هم نگسلد، به آن پرداخته می‌شود.

نمای ۱ - اندرو تصمیم به شرکت در مسابقات محلی سالیانه می‌گیرد، و این گونه مسابقات ویژه قایقهای مسابقه‌ای رودخانه‌ای می‌باشد.

سرانجام اندرو به انباری که وسایل و تجهیزاتش در آن قرار دارد، روانه می‌شود. و در همین جا به بازرسی قایق و وسایلی که می‌باید با آنها در مسابقه شرکت جوید می‌پردازد. این انبار و درون آن تاریک است. و تنها نوری که فیلمبرداری را در پرتو آن امکان پذیر می‌سازد، هالهایست که از تنها انبار یا پنجره آن بدرون انبار می‌تابد. و مقداری نیز بوسیله بازتاب نور آینه بخش‌هایی از انبار را روشن می‌سازد.

نمای ۲ - برای حمل وسایل ویژه، بر روی سقف اتومبیل باربندی ویژه نصب می‌شود. (در این جا استفاده از یک لنز واید انگل می‌تواند، قدرت و جاذبه لازم را به این شات بیافزاید).

نمای ۳ - پیش از حرکت و رفتن به سوی محل مسابقه، افرادی که تصمیم به شرکت در مسابقه را دارند، نقشه مسیر رودخانه و چگونگی مشکلات را مورد بررسی قرار می دهند. (این بخش هم، شاتی می باشد که در هنگام فیلمبرداری برای ارائه هدف برایش صحنه آرایی گردیده است. بی تردید هدف از گرفتن و بازسازی این نما، این خواسته باید باشد که در هنگام برخورد شخصیت مورد نظر با سایر عوامل دست اندرکار، درافتاحیه، پیوندی منطقی ایجاد کند.)

نمای ۴ - یک نما، از محل برگزاری مسابقه، و گردهم آیی مسابقه دهندگان و تماشاگران.

(یک چنین شاتی را می توان، با دیالوگ از نمایا شات پیشین به این صحنه، به انجام رساند.

چنانچه دسترسی به دیالوگ برای احتراز و صرفه جویی در وقت نباشد، می توان یک نمای بررسی نقشه را، به صحنه مشابه از آن کات نمود.)

نمای ۵ - بخشی از محل گردهمایی در کنار رودخانه، که در دوردست و زمینه، یک قلعه یا منظره، یا چیزی که به نظر جالب سیاید بچشم می خورد. این گونه مناظر می توانند بسیار پرتاثیر باشند.

نمای ۶ - برش به نمای درشت یک نفر از اداره کنندگان مسابقه، در حال انجام کار. این کار می تواند، نصب یا نقاشی و یا درج شماره قایق برای شناسایی در مسابقه باشد.

(این چنین نمایی می تواند به آرامی بر جاذبه جریان فیلم بیافزاید.)

نمای ۷ - یکی از مسابقه دهندگان یا شخصیت مورد نظر، که با دقت زمان و مسیر رودخانه متلاطم و خروشان را مورد ارزیابی قرار می دهد.

(این نمایی تواند برای پیوند بخش های مورد لزوم و دیدگاه او به روش تمرینی، به کمک بیاید.)

نمای ۸ - ورود شرکت کنندگان به مسابقه، و به چادری که اداره کنندگان مسابقه برپا کرده اند، و نام نویسی برای شرکت در مسابقه.





11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30

نمای ۹ - یک نما ، یا کات‌اوی ، که می‌تواند برای پیوند صحنه یا نماهای بی‌ارتباط به یکدیگر به کار رود .

واین نما از هرچیزی در رابطه با متن می‌تواند انتخاب شود ، مانند یک مرد در حال نوشیدن یک نوشابه با یکنی ، که در طی آن به ساعت و شروع مسابقه نگاه می‌کند و به دوردست‌ها خیره می‌شود .
در همان حال قایق‌ها بوسیله افراد شرکت‌کننده مورد بررسی و آزمایش قرار می‌گیرد .

نمای ۱۰ - شرکت‌کنندگان در مسابقه به کنار رودخانه ، جایی که قایق‌ها به ترتیب قرار داده شده‌اند می‌آیند .

آخرین بررسی‌ها در این بخش انجام می‌گیرد . واین کار را از راه نشان دادن نفری که در جلو تمام برای بررسی قایق چمپاته زده است ، برای پیوند درست به این . . ، می‌توان نشان داد .

نمای ۱۱ - این نمایی است که در تصویر ۱۰ شرحش رفت . و در عمل می‌توان ، نمایی را که با حرکت آرام پان ، به صف قایق‌ها کشانده می‌شود ، و سپس کار در یک نقطه دور نما مانند نمای ۱۰ متوقف ، و سپس برای نشان دادن چگونگی بررسی‌ها ، و جلب نظر و تمرکز تماشاگر به نفر چمپاته زده زوم کرد . و کادر را تنها به او و کاری که انجام می‌دهد منحصر نمود . در این جا به سبب توقف کادر ثابت ، می‌توان نمای دیگر را به آن طبق روال تدوین نمود .
نمای ۱۲ - نمای ، دو قایق‌رانی که در پوشیدن لباس ویژه ضد آب ، به یاری یکدیگر می‌آیند .

توجه داشته باشید ، که از این پس باید به سبب شروع مسابقه و هیجان ، به آرامی ریتم و گام‌بندی فیلم سرعت پیدا کند .

نمای ۱۳ - نمای نفرات برگزارکنندگان مسابقه .

نمای ۱۴ - اداره‌کنندگان مسابقه که برای بررسی مشکلات گرد هم آمده‌اند .

نمای ۱۵ - یک نما از رییس مسابقه ، که افراد را بر شنیدن توضیحات ضروری ، امر به سکوت می‌دهد .

نمای ۱۶ - برای آنکه تداوم رویداد و شخصیت‌های مورد نظر از دست نرود ، ناچار به مراجعه به آنها هستیم ، بنابراین ، دوربین در این حالت روی شخص مورد نظر متمرکز می‌شود .

و این نما را طوری باید انتخاب کرد ، که هم چنانکه اندرو در مرکز تصویر قرار دارد ، بنظر برسد که سخن رانی ادامه دارد .

نمای ۱۷ - کام به قایق رانان که حالا حرکتشان را برای شروع مسابقه آغاز کرده‌اند ، و برای این کار مبادرت به ایجاد فاصله مناسب از یکدیگر می‌کنند .

نمای ۱۸ - در این نما ، فرد مورد نظر ، یعنی اندرو و همکارش ، لباس ویژه ضد آب را برتن می‌کنند ، و این لباس بگونه‌ای است که سبب می‌شود ، تا آنها به گونه‌ای محکم و استوار در قایق قرار بگیرند .

نمای ۱۹ - یک نما ، از اندرو ، که در حال نشستن و مستقر شدن در قایق خودش می‌باشد ، و سپس

نمای ۲۰ - یک نما از زاویه دیگر از شخصیت‌های مورد نظر ، که حالا هوشمندانه در حالت یافتن محلی که آسان بتوانند مسابقه را آغاز می‌کنند ، مشغول جستجو می‌باشند .

نمای ۲۱ - این نما نیز در پی نمای قبلی تدوین گردیده ، و در آن ، تیم رکورد گیران زمانی و داوران را نشان می‌دهد ، که انگار قایق‌ها را به صف آرایی برای شروع مسابقه فرا می‌خوانند .

نمای ۲۲ - یک شات دور نما ، برای تداوم تدوین ، از جمعیتی که در ساحل گرد آمده‌اند ، و با هیجان جریان را پی‌گیری می‌کنند .

نمای ۲۳ - شخصیت مورد نظر ، به روشی خوشایند ، قایق خودش را در خط انتخابی جا می‌دهد .

نمای ۲۴ - در میان هیجان شدید ، مسابقه شروع می‌شود .

(در این جا می‌توان با تندتر کردن بیش از پیش ریتم ، نماهای درشتی از چهره تماشاگران ، و یا مسابقه دهندگان را در میان شات‌های مسابقه گنجانید . که این کار سبب بالا بردن هیجان و التهاب مسابقه می‌شود .)

نمای ۲۵ - در این جا ، به سبب واژگون شدن یک قایق ، نمایی از یک رویداد پیش‌بینی نشده .

(علت این رویداد که برای شخصیت‌های اصلی فیلم اتفاق می‌افتد ، شاید به دلیل کمی جاو یا برخورد به پایه‌های لاستیکی درون آب ، و یا هرچیز دیگری می‌تواند باشد ، که با تکیه به آن می‌توان به عمق تدوین افزود) . قایق واژگون می‌شود ، آب بر روی آنها وقایقشان شناور می‌شود . و آنها تلاش می‌کنند تا خودشان را به ساحل برسانند .

در همین حال در یک نمای اضافی ، می‌توان مسابقه‌دهندگان را در دور دست مشاهده کرد ، که دارند دور می‌شوند . و این نما می‌تواند از دیدگاه اندرو و یارش باشد . در این جا نقش یک فیلمبردار کمتی را می‌توان بسیار پرارزش دانست ، که در حال فیلمبرداری از چگونه رساندن آن دونفر به ساحل باشد .

اما دیدگاه دوربین اصلی ، بر روی آب ثابت مانده است .

نمای ۲۶ - نمایی از چگونگی حرکت مجدد و رکوردگیری و آغاز مسابقه .

نمای ۲۷ - نما ، از قایق‌هایی که پی‌درپی از نخستین پیچ‌وخم گاهی رودخانه می‌گذرند .

نمای ۲۸ - نمای درشت‌تراز شات‌پیشین ، که در طی آن قایق‌های به‌صف کشیده در حال گذر هستند .

(در این بخش فیلمبردار ناچار به تغییر مکان برای ادامه فیلمبرداری می‌باشد . و پیش از اینکه این کار را بکند ، می‌باید دوربین را بر روی سطح رودخانه بگرداند ، یا اینکه تصویر را با یک زاویه مشابه در موقعیت جدیدی قطع بکند . و آن جایی باید باشد که بتواند محلی را در روی رودخانه بیابد تا بتواند پیش از رسیدن قایق‌ها در آنجا مستقر شود . تا نماهای فیلمبرداری شده به‌کار تدوین به‌خورد .)

نمای ۲۹ - برای چاره‌جویی ، یک نما که در آن اندرو و همکارش به دورن‌گادر می‌آیند ، و در این نما که ناچار می‌باید کمی به‌دراز بکشد ، بالنزوم می‌باید

آنها را تادور دست برای موقعیت مشابه تعقیب کرد .

نمای ۳۰ - این نما تغییر محل فیلمبردار است . که در آن می تواند صحنه های پایانی مراسم را بگیرد .

این نما چنانچه دقت شود ، دورنمای گسترده از پل می باشد ، که در حقیقت خط پایانی مسابقه را تشکیل می دهد .

(این نما می تواند همان صحنه مطلوب برای پیوند در تدوین باشد .)

نمای ۳۱ - یک نمای تلفتوی قوی ، از تماشاگران .

نمای ۳۲ - یک نما ، از چگونگی ورود شرکت کنندگان در مسابقه ، با فواصل زمانی ، که به مرور وارد می شوند ، و مورد استقبال تماشاگران قرار می گیرند .

و در این نما ، دونفر بیش از بقیه مورد تشویق قرار می گیرند ، و آنها همان شخصیت های فیلم ، اندرو و همراهش می باشد ، که در برابر حیرت مردم ، در حالیکه قایقشان پراز آب شده ، به سختی در حال پارو زدن و پیش آمدن هستند .

این نما می تواند هیجان زیادی به متن فیلم در تدوین ببخشد .

نمای ۳۳ - یک نمای درشت تر ، برای تداوم تدوین که افزایش دید را از زاویه دیگری برای دوربین میسر می سازد .

نمای ۳۴ - در این جا می توان چندشات از قایق هایی را که به موانع شناور داخل آب می خورند ، وهم چنین امواج متلاطم رودخانه را در متن فیلم ، در تدوین گنجانید .

نمای ۳۵ - یک نما از چگونگی فرو رفتن و سقوط قایق در آب و بیرون افتادن دوفرد مسابقه دهنده .

سبب این رویداد ، برخورد به یکی از سکوهای شناور لاستیکی درون آب بوده است .

نمای ۳۶ - نمایی از سکوی مورد گفتگو ، و برخورد آن و ریختن آب به داخل قایق . و یا هر نما مشابه دیگری که بتواند در هنگام تدوین هیجان مورد لزوم را در فیلم افزایش دهد :

نمای ۳۷ - یک نما ، از بیرون کشیدن قایق از آب بوسیله اندرو و همراهش .

نمای ۳۸ - نمای آخری ، که در پایان مسابقه ، چند نفر بانگرانی بدوردستها خیره هستند ، و منتظر جامانده ها می باشند .

نمای ۳۹ - یک فالو شات در پی نمای پیشین از دونفر شرکت کننده مورد نظر در مسابقه خسته ، در حالیکه دارند قایق پراز آبشان را بیرون می کشند .

نمای ۴۰ - یک نمای داخلی ، برای پایان فیلم ، چنانچه دقت کنید ، درخواست یافت که این نما به سبب کمبود نور روز ، صحنه آرایشی گردیده ، و از منابع ویژه نورپردازی داخلی است .

و این نما ، مقامات برگزار کننده مسابقه را در حال بررسی و جمع بندی نتایج نشان می دهد . در پی این نمای توان ، نمایی از شرکت کنندگان در مسابقه ، و تماشاچیان که در انتظار برندگان هستند ، به دنبال آن صحنه پیوند نمود .

نمای ۴۱ - و سرانجام در این نما ، معرفی ، و اعلام نام نفرات برنده ، و چگونگی تقدیم جوایز .

نمای ۴۲ - و سرانجام ، عاقبت کار شخصیت های مورد نظر در فیلم ، که علیرغم توقف کوتاه ، و واژگون شدن در انتهای مسابقه ، با تخفیفی کمی دهند ، آنها را هم در ردیف خودشان سوم می شناسند .

و باین ترتیب این فیلم و تدوین آن به پایان می رسد ، چنانچه دقت کنید ، جستجو در میان شات ها و موارد مشابه ، می توان فیلم دل چسبی را ساخت ، که دارای داستان جالب نیز باشد .

می توان با به وگو شش انسانی ، سروه قضیه را با نتایج مورد نظر و انتظار تماشاگر به پایان رساند ، و هم اینکه ارتباط منطقی تصاویر را از جهت تعادل روابط مدنظر داشت . و بدینگونه آن را به پایان روان و منطقی نزدیک ساخت .

خوب ، مگر ما بهتر از این چه می خواهیم .

تیتراژ

(انتخاب نام ، تیتراژ ، و تروکاژ برای فیلم و چگونگی ساخت و ایجاد آن بر روی انواع فیلم‌های رینورسال رنگی تک نسخه و نگاتیو ، بدون نیاز به وسایل لابراتواری ، به کمک تدوین) .

تا اینجا بخش‌های تولید یک فیلم را برایتان بازگونمودم و اینک پا به مرحله‌ای نو و پایان کار می‌گذاریم ، که همان تیتراژ و تروکاژهای ابتدا و پایانی فیلم می‌باشد . بدبختانه معدودی از آماتوران به این جریان توجه کمی دارند ، اما توجه تام به این نکته از جمله ضروریات در کار فیلمسازی به شمار می‌آید . بنابراین این بخش را باید بسیار پرارزش و ویژه بشمار آورد .

توجه داشته باشید که این بخش ، زبان شناسایی کلیه تولید شما خواهد بود . بنابراین ، نام و نام‌گذاری در تیتراژ را می‌توان بگونه‌ای تروکاژ در تدوین بشمار آورد ، که باید در مرحله‌ای نو و پراهمیت قرار بگیرد .

در زمان نمایش، این روش باید بگونه‌ای برنامه‌ریزی شود تا از ایجاد مسایل پیچیده و غیرضروری جلوگیری کرده و در این گونه موارد نه‌باید در مورد آن مبالغه کرده، و نه اینکه از اعتبار آن کاست.

برای درک بیشتر سخن بی‌مورد نیست که ساعنی چند را به دیدن برنامه‌های جاری تلویزیون به‌گذرانید.

با وجودی که برنامه بسیار جدی دنبال می‌شود، ببینید که چگونه و تا چه اندازه انباشته از تیتراهای پراهمیت و جذاب برای جلب توجه بیننده هستند؟. و اکنون فیلمی را که چندی پیش دیدم‌اید به خاطر بیاورید که دارای نام سست، و یا تیترا جالبی نبوده، درخواست می‌کنم که آن تاءثیر لازم را بر شما باقی‌نگذارده است، و اینک فیلمی را بیاد بیاورید که دارای نام قوی و پرکشی بوده، و هنوز هم پس از گذشت سالها، در خاطرتان مانده است.

بنابراین چنانچه هر فیلمسازی مقداری از زمان و انرژی و پول خود را مصروف این نکته ضروری بنماید، نه تنها زیانی متوجه او نمی‌گردد، بلکه بی‌تردید بر کیفیت فیلمش نیز افزوده خواهد شد.

وسایل اولیه

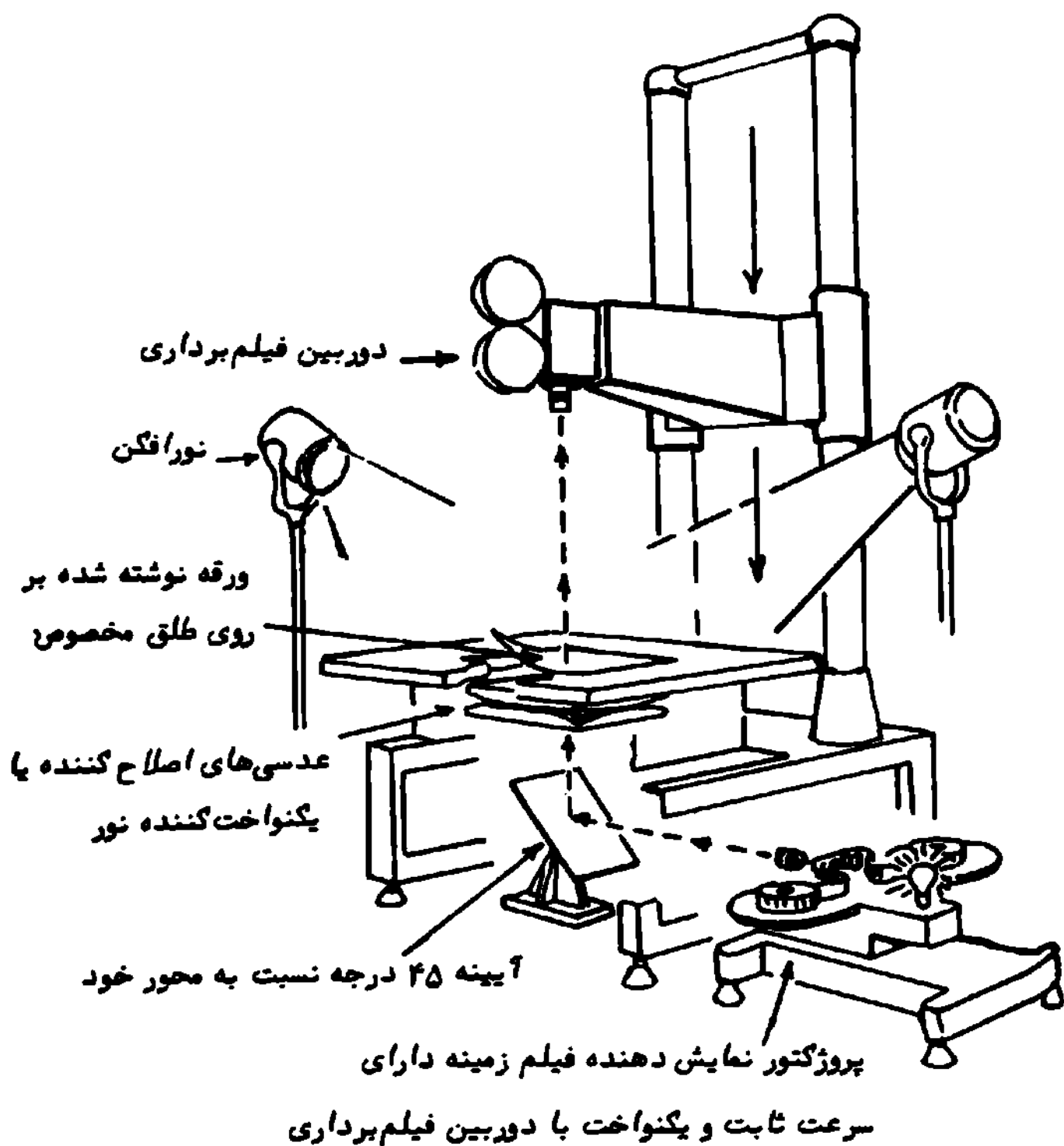
در استودیو ولا براتوارهای مجهز از دستگاهی به شکل (۱ - ۱۶) برای تیتراژ گذاری یا تروکاژ استفاده می کنند .

و برای این کار نوشته ها ، بر روی ورقه های شیشای شفاف به نام "سلز" برگردان شده و بر روی بخش نمایش دهنده قرار می گیرد . و سرانجام هم زمان با نمایش فیلم در دستگاه پروژکتور مبادرت به فیلم برداری از روی آن می شود .

چون این دستگاه پرارزش بوده و تهیه آن برای هر فیلم ساز آماتوری میسر نمی باشد ، خود می باید با دستیابی به وسایل ابتدایی ساده مبادرت به ساخت آن نماید .

چگونگی کار این دستگاه را در شکل (۱ - ۱۶) مشاهده می فرمائید که در ساخت و بافت فیلم و تروکاژهای فیلم نقش سازنده و اساسی داشته و وجودش در هر استودیویی به آن اعتبار و ویژهای می بخشد .

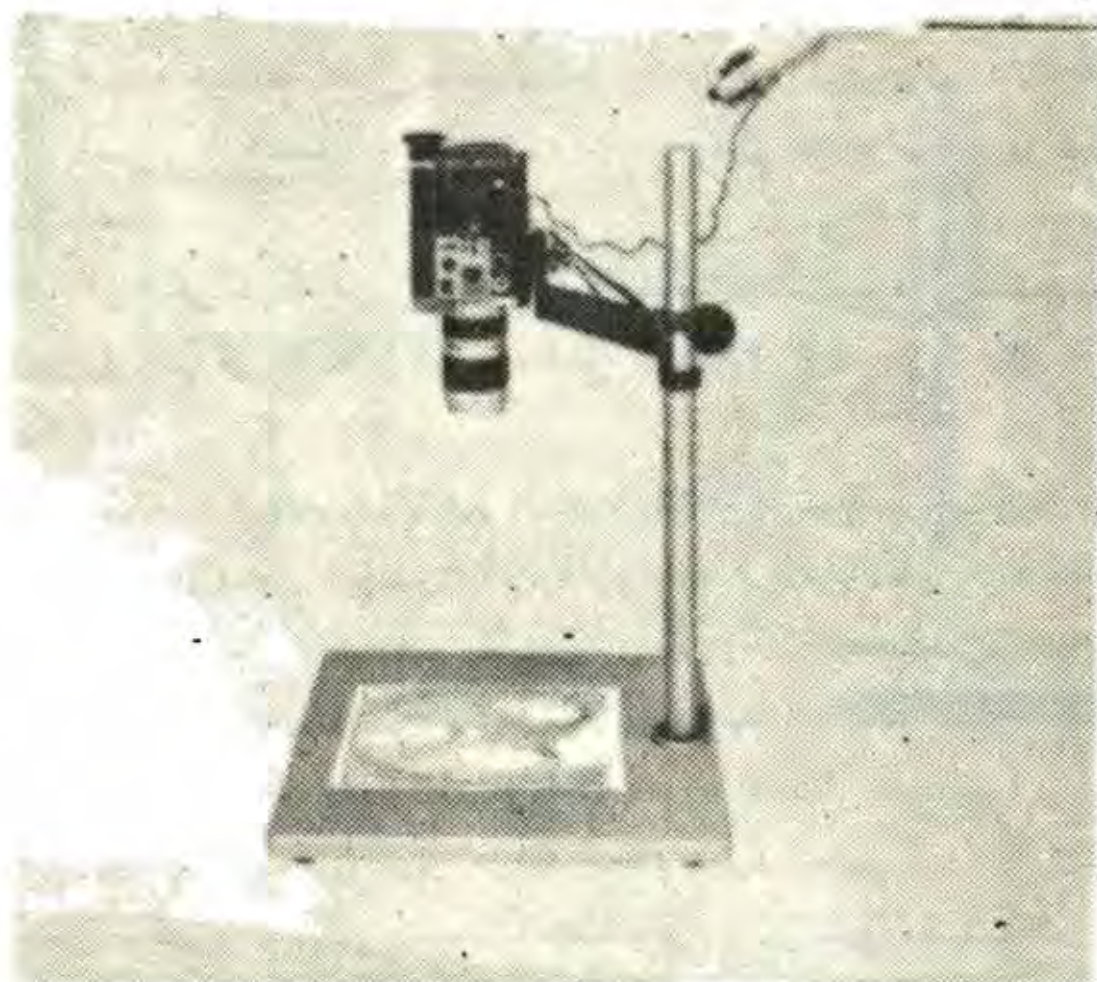
از کارهای قابل اجرای دیگر این دستگاه ، ساخت کارتون یا نقاشی های متحرک



شکل (۱ - ۱۶)

را می‌توان نام برد . که با توجه به شکل و چگونگی استقرار آن ، پی به روش کار آن خواهید برد .

دوربین فیلم برداری می‌باید در این بخش نسبت به رویه یا صفحه کادر تیتراژ دارای زاویه ۹۰ درجه ، با محور خود باشد .
واینگ ، باروشی که در پی می‌آید ، خود قادر به ساخت آن ، با وسایلی ساده بوده ، و سرانجام می‌توانید از نتایج درخشان آن در سطحی مورد قبول بهره‌مند گردید .



شکل (۲ - ۱۶)

ساختن دستگاهی را که می‌خواهید بسازید ابتدائی ، ولی اساسی می‌باشد ، و در عمل خواهید دید که موارد استفاده بی‌شماری را برای آن خواهید یافت .

برای حصول به نتیجه، نخستین وسیله مورد نیاز، یک صفحه یا رویه به نام کفی می باشد، که می باید آن را از هر وسیله صاف قابل دسترسی، بدست آورید، و ما در ساخت آزمایشی خود، از تکه های چوب صاف نئوپان پرس شده استفاده کردیم، این صفحه باید به گونهای مستقر گردد تا بتوان تمام یا بخشی از تصاویر مورد نیاز را بر روی آن به سادگی ثابت نمود.

این صفحه را از این پس کادر تیتراژ خواهیم خواند.

موقعیت این کادر باید به گونهای انتخاب شود تا بتوان در حاشیه آن لولهای را عمود بر صفحه با زاویه ۹۰ درجه نصب کرد، تا دوربین بر روی آن دارای حرکتی از بالا به پایین و یا بالعکس برای ایجاد وضوح و روشنی تصویر بوده و بر مرکز کادر نیز مسلط باشد.

"یادآوری می کنم که نور را هم نباید از خاطر برد. آماده این وسیله ساده را نیز می توان از اکثر فروشگاه های لوازم عکاسی خریداری کرد. (به شکل ۲-۱۶ توجه کنید).

این وسیله زیاد پیچیده و ناجور نیست، بلکه تنها شرط مورد پذیرش آن این است که کادر تیتراژ و محور دوربین فیلم برداری باید در یک راستای زاویه ۹۰ درجه نسبت بهم قرار گیرند. و دوربین فیلم برداری موازی با صفحه نشان دهنده برای نشان دادن حرکات و جزئیات کامل روی سلولوئید فیلم، باشد.

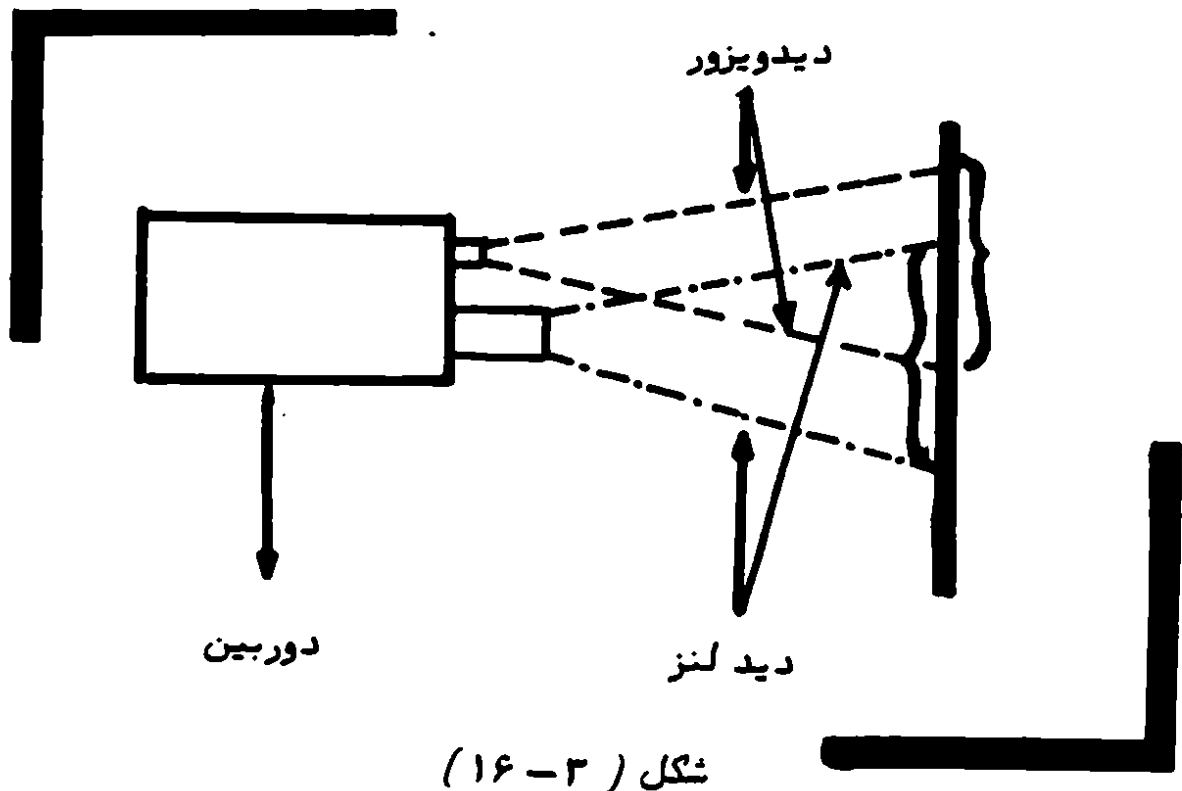
کادر آن را نیز باید به گونهای انتخاب نمود، تا بتوان تصاویر را بر روی آن جابجا، و آن را بسته به نوع کاری که باید انجام بگیرد تنظیم کرد.

اولین مشکل را می توان در زمان استفاده از دوربین هایی دانست که رفلکس نبوده و دارای دیدگاه جدا از عدسی ثبت کننده بر روی فیلم می باشد.

با توجه به شکل (۳-۱۶) در اینگونه موارد، همواره اختلاف دیدی ما بین آنچه که دیده می شود و آنچه را که لنز ثبت می کند وجود خواهد داشت، که باید با هوشیاری کامل مورد توجه قرار گیرد.

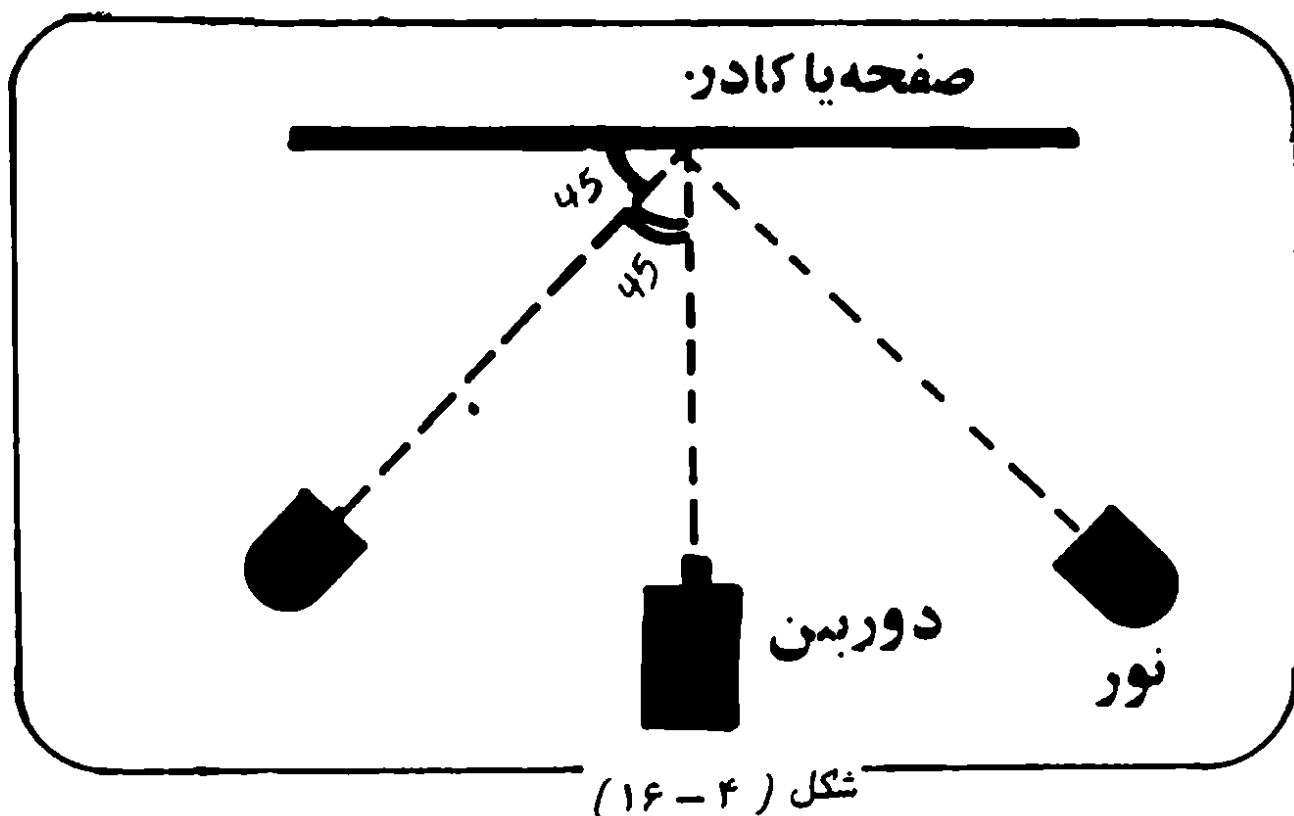
چنانچه در کار، دوربین را از انواع رفلکس انتخاب کنید، بروز این گونه مشکلات را به حداقل خواهید رساند.

دوربین باید به‌گونه‌ای روی کادر میزان شود که در چهارچوب فیلم قرار گرفته و تصویر حاصل از صفحه را توسط دیور پر کند، و برای رسیدن به نتیجه بهتر، باید فواصل بگونه‌ای تنظیم گردد تا حرکت زوم ZOOM دارای حدفاصلی مابین وایدانگل (زاویه باز) و تله (درشت‌نمایی) قرار بگیرد، تا بهراندازه مورد دلخواه بتوان به چهارچوب فضای مورد نیاز زوم و یا از آن بازگشت نمود. و باین ترتیب بتوان آن را میزان‌بندی و تصحیح کرد.



در این جا، دوربین نیز باید قادر باشد تا در این فاصله فکوس یا وضوح کامل را انجام داده، و در فاصله تیترا کمی جا برای ایجاد روشنی و وضوح و تاری را در دست داشته باشد، چنانچه در بعضی از انواع دوربین‌ها بخاطر عدسی بکار رفته در آن وضوح کامل تصویر در طول فاصله مورد استفاده میسر نگردد، می‌توان با انتخاب لنز ویژم‌ای و مکمل به نام مایکرو، دوربین را به آن مجهز و باین ترتیب این کار مهم را به انجام رساند.

این لنز به نام مایکرو لنز **macarolense** در اکثر فروشگاه‌های فیلم برداری و عکاسی بوفور یافت می‌شود که بسته به نوع و فاصله مورد نیاز از ۵ تا ۵۰ سانتی متر را می‌تواند در وضوح کامل قرار دهد. با بکار بردن این لنز می‌توان حداقل میان صفحه نمایش تا دید را حداقل ممکنه کاهش داده و بدین ترتیب از بلندی لوله مورد نیاز که دوربین بر روی آن نصب می‌گردد، کم نمود. در انتها باید در دوست کادر تیتراژ برای داشتن روشنایی نیز تدبیری اندیشید.

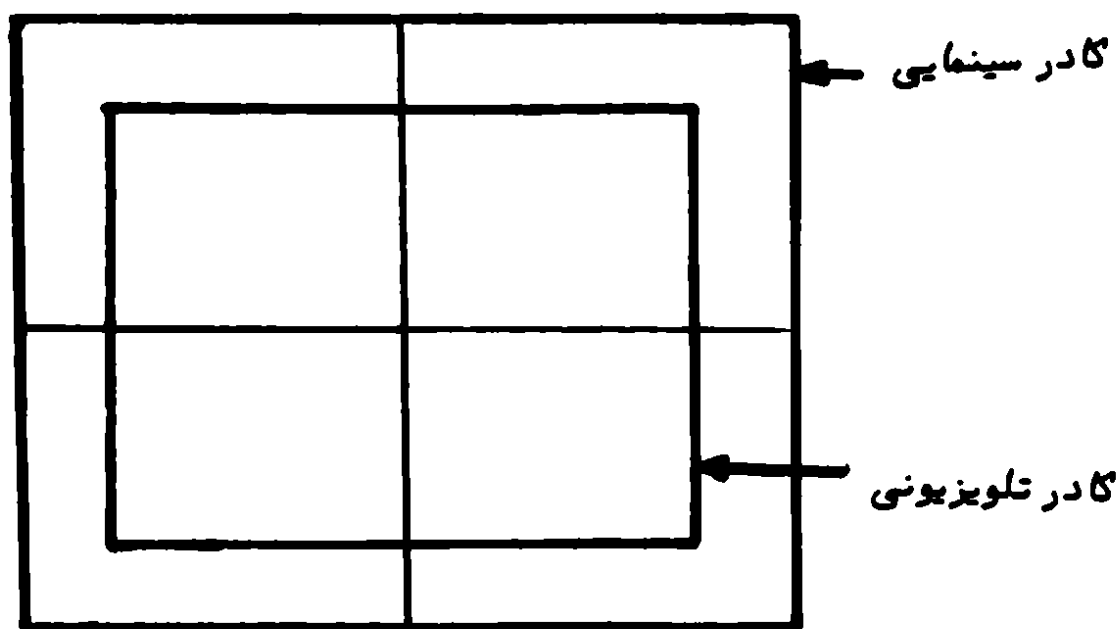


و برای این منظور پیش نهاد می‌شود تا با استفاده از دو چراغ مطالعه با لامپ مناسب که درون کاسه بازتاب دهنده نوری قرار گرفته شد، نور کادر را در حد مورد نیاز تأمین نمود. این چراغها باید با راستای عمود بر سطح دارای زاویه ۴۵ درجه باشند (شکل ۴ - ۱۶).

کادر تیتراژ را می‌توان بر اساس ذوق و سلیقه، خط کشی و با این کار استفاده از آن را آسان تر نمود.

کادربندی را که در شکل (۵-۱۶) ملاحظه می‌فرمایید بدوگونه برایتان کاربرد خواهد داشت.

کادر مستطیل بیرونی براساس نوع تصویر و ابعاد آن که در بخش دوربین‌ها تشریح گردیده، برای نمایش بر روی پرده، و به نام کادر سینمایی شهرت دارد. ولی چنانچه مقصود ارائه و نمایش آن برای تلویزیون باشد، به سبب محدودیت در نمایش دهنده تلویزیونی، کمی از تصاویر به سبب چگونگی استقرار لامپ تصویر حذف می‌شود. و بنابراین تصویر قابل ارائه، می‌باید در داخل کادر داخلی قرار گرفته و تمام شرایط تصویری را در آن محدوده به انجام رساند.



شکل (۵-۱۶)

باید توجه داشت که در بسیاری از دوربین‌ها، لنز حوضه و بیشتری را نسبت به آنچه که دیده می‌شود فیلمبرداری می‌کند.

این اختلاف را شاید بتوان در فیلم‌های بزرگ سینمایی مفید دانست، اما در تیتراژی نوعی نقص در هنگام کار بشمار می‌آید، و سبب از دست رفتن مقداری از تصاویر یا حروف به کار رفته در کادر می‌شود، که به مقدار قابل ملاحظه‌ای از

کیفیت کار خواهد کاست .

در برنامه‌ریزی‌های اصولی ، همواره اندازه کادر در چهارچوب استاندارد 4×5 اینچ و یا 8×10 با ضرایب مورد نظر انتخاب می‌شود ، و نسبت بزرگ‌نمایی را می‌توان در درازا و پهنای داده شده که عددی ثابت است ضرب کرده برای کادر تیتراژ ۴ برابر اعداد

پهنای جدید = پهنای نخست $\times 4$

طول جدید = درازای نخست $\times 4$

که در این جا $4 \times 4 = 16$ و $4 \times 5 = 20$ و کادر مورد نظر دارای ۱۶ اینچ پهنای و ۲۰ اینچ درازا خواهد بود . می‌توان بجای اینچ از سانتی‌متر در محاسبات نیز استفاده کرد .



حروف تیتراژ

نما، یا زاویهای که می باید حروف بر روی آنها قرار بگیرد، دارای اهمیت بوده، می باید محدود مسایلی را برای داشتن کیفیت مطلوب همواره به خاطر سپرد. دو روش در اینگونه موارد پیش نهاد شود.

۱- جملات را روی یک مقوای سیاه رنگ نوشته و آنرا روی دیوار در یک رویه هموار نصب و مبادرت به فیلم برداری از روی آن نمایید.

۲- یا نوشته ها را به روشی که خواهد آمد، روی ورقه های شفاف ترانسپارانت برگردان، و سپس با قرار دادن زمینه در پشت آن بگونه ای که منظره و هم نوشته روی آن مشخص باشد، از روی آن فیلم برداری کنید.

در صورت استفاده از کادر ثابت، چگونگی فیلم برداری باید با دقت انجام بگیرد، و در این گونه موارد باید از بکاربردن حروف رنگی خودداری نمود.

روشنایی رویه یا نما، نیز باید بگونه‌ای تاءمین گردد تا از بازتاب ناخواسته نوری بر روی رویه یا نما، به‌وسیله ممکن، جلوگیری شود.

گاهی نیز برای دستیابی به این منظور، می‌توان از روشهای دیگر استفاده نمود، که یکی از آنها را می‌توان بکاربردن حروف پلاستیکی قابل جابجایی برای کلمات و جملات دانست. که در ساختمان پرواز فرودگاه مهرآباد برای تعیین ساعات ورود و خروج هواپیماهای زمینه مخملی نصب می‌گردد.

اینگونه حروف دارای خاری در پشت خود می‌باشند که درون شکافی بسیار باریک فرومی‌روند، و قابلیت جابجایی را نیز در صورت لزوم پیدا خواهند کرد.

از دیگر وسایل جمله‌سازی در تیتراژ، می‌توان استفاده از حروف مگنت‌دار را نام برد. اینگونه حروف که در پشت آن قطعات آهن‌ربا تعبیه گردیده است که قابلیت چسبندگی بر روی صفحه سیاه رنگ فلزی را در هنگام کار به وجود می‌آورد. و از طریق آنها می‌توان مبادرت به ساخت و خلق جملات و کلمات مورد نظر نمود. شاید بتوان بارزترین و شاخص‌ترین انواع آنها را استفاده از حروف لتراست یا حروف برگردان دانست، که دارای خاصیت برگردان بوده، و در بیشتر فروشگاههای لوازم مهندسی و نقشه‌کشی در انواع زبان‌های رایج دنیا و همچنین فارسی (شکل ۱- ۱۷) می‌توان آن را خریداری نمود.

حروف روی و ورقه شفاف قرار گرفته و برای استفاده و برگردان می‌توان آن را بر روی محل مورد نیاز قرار داده و سپس با کشیدن یک مداد یا خودکار به پشت حروف آن را به کادر تیتراژ انتقال داد، در این روش، کشیدن مداد به پشت کاغذ متداول‌تر است.

بدون شک این روش را می‌توان دارای بالاترین نتایج از جهت بازده اقتصادی همراه با زیبایی دانست. یک ورقه بزرگ لتراست دارای حروف، تکراری زیاد بوده و ارزشی مابین ۱۰۰ تا ۱۵۰ ریال دارد، که در اندازه‌های مختلف با دیدن آلبوم آن در فروشگاه می‌توان مبادرت به انتخاب و خریداری آن نمود.

در هنگام استفاده فواصل میان حروف را از جهت تقارن و زیبایی باید در نظر گرفت. انتخاب و استفاده این روش بی تردید نیازمند به صبر و شکیبایی، برای رسیدن به نتیجه خواهد بود.

فیلم سازان حرفمای، هرگز خود مبادرت به تهیه و انجام این کار نمی کنند، و برای این منظور آن را به افرادی که در اینگونه موارد دارای تجربه می باشند و حرفه انحصاریشان تهیه اینگونه تیتراست سفارش می دهند. اینگونه موسسات

[illegible][illegible]

ت ت ت ت ت ت ت ت پ پ پ پ پ پ پ پ ؟

C C C C C C C C C C C C X X X X X X X X X X > >

[illegible]

دارای تیت‌های مختلفی در ابعاد مختلف بوده، و آماده‌اند تا سفارشات را مطابق با ذوق و خواسته ارباب رجوع، در بهترین و بالاترین شرایط ممکنه انجام بدهند. فیلمساز در این گونه موارد تنها نوع و اندازه حرف را مشخص، و آنها با وسایلی که در اختیار دارند، تمام مراحل تهیه آن را در بهترین حالات ممکنه به عهده می‌گیرد.

اما فیلمسازان آماتور و غیر حرفه‌ای می‌باید خود برای صرفه‌جویی در مخارج، این کار را انجام دهند، ولی پیش از انجام این بخش بهتر است، به آنچه که در پی می‌آید توجه کامل نمایند.

صورت و نوع طرح

چنانچه تصمیم گرفتید تا از حروف پلاستیکی استفاده کنید ، بطور آشکار خود را محدود به فرمی سخت و مشکل کرد مایید . و چنانچه تصمیم گرفتید تا از حروف برگردان استفاده کنید ، وهدف شما در این گونه موارد تنها صرفه جوئی باشد ، باید چگونگی استقرار حروف را در حد استاندارد به سختی رعایت کنید .

در این کار ، انتخاب شما خوب و منصفانه است ، اما توجه داشته باشید که در ابتدا کار شما ، زیبا و سکیل و آراسته از آب در نخواهد آمد .

در این روش انتخاب نوع حروف ، بستگی تام به درون مایه داخلی فیلم خواهد داشت .

این حروف می تواند نقاشی ، یا ثابت و یا نستعلیق و یا حتی شکسته و قرآنی و امثال آن بسته به نوع مورد نیاز باشد . تصور کنید فیلمی را ساخت مایید که رویداد

آن به قدیم مربوط می‌شود. در اینجا انتخاب حروف باید با تجسمات آن زمان مطابقت داشته باشد.

در لاتین با بکارگرفتن حروف قدیمی، این مشکل را تا حدودی حل می‌کنند، و یا فیلمی را در نظر بیاورید که دارای محتوای افسانه‌ای علمی تخیلی می‌باشد. در آن می‌باید از نوعی حروف دیگر که از جهت شکل با متن مناسبت داشته باشد استفاده شود.

شما آزاد هستید تا هر فرمی را که دلتان می‌خواهد انتخاب کنید، ولی شکل حروف باید با درون‌مایه فیلم‌تان دارای هماهنگی باشد.

پاکیزگی و آراستگی نیز برای حصول به نتیجه خوب دارای اهمیت بوده، و می‌باید در این زمان به سختی فواصل میان حروف بکاربرده شده را رعایت فرمایید، و فواصل میان خطوط نه بیشتر باشد، نه کمتر. در حروف لترات که بفارسی نیز وجود دارد، دارای سطور نقطه‌چین مانندی است که از آن جهت تطبیق و یک خط بودن یا راستا، برای یکنواخت قرارگرفتن حروف استفاده می‌شود.

در نظر داشته باشید که هرگز فواصل میان خطوط را از بلندترین حروف کمتر انتخاب نکنید، و برای این منظور بیش از نقل و انتقالات اینگونه حروف بر روی اوراق شفاف (سلز) یا ورقه ترانسپارانت ابتدا در دولبه ورقه، دو خط نازک کمرنگ رسم و سپس با تطبیق خطوط و خط چین لترات، آن حرف را با دقت بر روی کارت یا ورقه اصلی انتقال دهید.

این کار ضمانت قرارگرفتن در یک راستا را برای شما تأمین می‌نماید، البته این کار بستگی به تمرین و آموزش قبلی را خواهد داشت. مراعات تقارن و تناسب نیز در نتیجه کلی کارتان بی‌نهایتیر نخواهد بود، و همواره باید حروف بگونه‌ای انتخاب شوند، تا در جمع دارای فرینه سبب بیکدیگر باشند.

با توجه به آگهی‌های تبلیغاتی مجلات روز، این تناسب را در آنجا بدرستی خواهید یافت، ببینید که چگونه حروف آراسته و پاکیزه و مراعات تقارن در تمام اجزاء آن شده است.

بطور آشکار همواره باید تیتراژ در مرکز کادر قرار بگیرد، اما رعایت این نکته بصورت همیشگی نیز زیاد ضروری بنظر نمی‌رسد و چنانچه قصد دارید در نیمه کادر، از تصویر مصور استفاده کنید، مانند جلگه یا دشت و یا حتی تصویر یک شخص، باید بگونه‌ای انتخاب شوند تا در نیمه کادر و در بخشی مورد لزوم، مخالف با رنگ حروف بکاربرده شده، محلی برای قرار گرفتن حروف تیتراژ که بخوبی قابلیت دیدن را داشته باشد، در نظر گرفته شود.

و برای این کار، اطلاعات داخل کادر، باید بخوبی توسط بیننده در نهایت آراستگی و پاکیزگی با صدای بلند خوانده شود. بلندی و کوتاهی و نسبت انتخاب حروف نیز در زمان نمایش بیک درجه از اهمیت برخوردار است.

کلمات تیتراژ باید درشت و به سادگی بوسیله بیننده خوانده شوند و اندازه آن نباید از یکدهم اندازه بلندی کادر کمتر باشد.

گاهی پیش می‌آید که در اثر کم‌حوصلگی و یا عدم توجه، حروفی در زمان انتقال بر روی ورقه طلق، شفاف جا می‌ماند، و شما بدون توجه اقدام به فیلم برداری از روی آن می‌کنید، و در پایان هنگامی پی به اشتباه خود می‌برید که دیگر دیر شده است.

این کار سبب خواهد شد، تا صرفنظر از زحمات شبانه‌روزی، مقداری از هزینه کمرشکن تولید مجدد را نیز متحمل شوید، بنابراین لزوم دقت در این مرحله را دوباره یادآوری می‌کنیم.

در زمان فیلم برداری از روی حروف کمی بیش از حد مورد لزوم باید از آن صحنه فیلم بگیرید، و سپس در زمان تدوین به اندازه مورد لزوم از آن بریده و به فیلم اصلی پیوند دهید. در این زمان شما به اندازه لازم دارای مواد اولیه هستید، و چنانچه ناگهان مونتور شما در این مرحله از کمبود اولیه شکوه کند، بندرت می‌توانید از شاتی دیگر که دارای همی عقیده و محتوا باشد استفاده کنید. و این نقص در تمام جریان فیلم فکر شما را پیر از کشف تماشاچی بخود مشغول خواهد نمود.

چه مدت باید هر تیترو روی پرده نمایش جریان داشته باشد؟ . . .

این زمان باید طوری انتخاب شود تا یکنفر با صدای بلند و کامل بتواند آن را بخواند، و این مقدار برای نمایش آن کافی بنظر می‌رسد، در مورد تیتروهایی که روی ورقه‌های رول نوشته می‌شوند جلوی دوربین به حرکت درمی‌آیند، (این بخش و چگونگی کار آن در مبحث تروکاژها بطور کامل خواهد آمد) زمانیکه تصویر از ابتدا پدیدار می‌گردد، تا زمانی که در انتهای کادر ناپدید می‌شود، باید جریان دیده شده‌ای برابر کمی بیش از ۵ ثانیه را برای خواننده شدن در پی داشته باشد.

تیتراژ ساده

در آستانه نمایش هر فیلم همراه با باز شدن صحنه، ابتدا تیتراژ نمایان می شود، که باید دارای محتوای داخلی، از کل فیلم باشد. و این کار را می توان بروش های گوناگونی ساخت که پیش تر بدان پرداخته شد.

یک تیتراژ ساده می تواند با رها مورد استفاده قرار بگیرد، و هم چنان تأثیر خود را حفظ کند. و این تیتراژ می تواند شامل حروف سفید بر روی مقوای سیاه باشد. و با استفاده از همین حالت ساده می توان اسامی را بر روی مناظر فیلم برداری شده انتقال داد.

و برای حصول به نتیجه، در دوربین هایی که مجهز به برگردان فیلم می باشند، فیلم را باید به مقدار کافی و مورد لزوم به عقب برگردانده.

در فیلم های آماتوری سوپر (۸) چنانچه دوربینی فاقد این وسیله باشد می توان

از دستگاهی به نام بک‌ویندر (BACKWINDER) (شکل ۱ - ۱۹) فیلم را به مقدار مورد لزوم به عقب برگرداند.

برای این کار، با قراردادن کاست فیلم درون آن، بهراندازه مورد دلخواه فیلم درون کاست به عقب برگردانده می‌شود.

ابتدا با دوربین از منظره مورد نظر فیلم برداری، و سپس فیلم را با اندازه مورد لزوم به عقب برگردانده و آنگاه با انتخاب و نوشتن حروف سفید بر روی مقوای سیاه‌رنگ دوباره از روی آن مبادرت به فیلم برداری می‌شود. که این بخش و اصول کار و تئوری آن بخش تروکارها خواهد آمد.

CRAVEN BACKWINDER



شکل ۱ - ۱۹)

در اینگونه تیترها، حروف سفید روی مناظر یدیدار و سرانجام تاء شیر خود را بر بیننده باقی خواهد گذارد.

حروف در این روش باید برنگ سفید یا زرد روشن انتخاب شوند، و باید از داخل منظره‌یاب یا ویزور با تقسیم‌بندی کادربگونه‌ای میزان شود تا نوشته سفیدرنگ در بخش تیره منظره اصلی پدیدار گردد.

توجه داشته باشید ، تصاویری که زمینه اصلی آنها آسمان یا ابری می باشد ، گرفتن تیتز بر روی آنها امکان پذیر نخواهد بود . هم چنین حروف رنگی تاء شیر خود را در این گونه طرحها از دست خواهند داد ، و در زمان فیلم برداری می باید ، مبادرت به بازکردن یک استوپ بیشتر دهانه دیافراگم برای حساسیت از دست رفته نمود .

و این کار روی دوربین هایی که دارای دیافراگم اتوماتیک هستند ، ایجاد اشکال می نماید ، و بنابراین پس از اندازه گیری دیافراگم در روی زمینه سیاه و نوشته سفید رنگ نورسج را از حالت اتوماتیک خارج و با بازکردن یک درجه بیشتر به فیلم برداری ادامه دهید

توجه داشته باشید که نوشته سفید باید روی مقوای مشکی بزرگ و در مرکز آن قرار بگیرد

در کاربرد فیلم های رنگی ، تلاش کنید تا از مقوای برنگ سورمهای یا آبی سیر جهت این موضوع استفاده شود و زمینه دید باید خیلی بیشتر از مساحت دید از ویزور باشد ، تا از بازتاب نوری ناخواسته برگشتی کارتان در امان بماند . وگرنه در زمان نمایش درخواهد یافت که تیتراژ شما مانند پدیدار شدن از میان غبار گرفتگی و مه بوده و آن تاء شیر مورد نظر را از خود بر روی پرده باقی نخواهد گذارد .

بهترین نتایج ، بدون شک بعد از چند سری تست و تجربه بدست خواهد آمد . روش دیگری نیز به نام سوپرایمپوز وجود دارد که در پارهای از دوربین های فیلم برداری آماتوری سوپر ۸ برای آسایش و سهولت کار بیشتر در آن تعبیه گردیده ، که می توان با استفاده از آن روی زمینه پیشین تیتراژ را انتقال داد . روش دیگری نیز وجود دارد که با تمرینات پیشین می توان از یک صحنه متحرک فیلم گرفته و سپس پس از نمایش آن بر روی پرده ، با تلفیق تیتراژ بر روی آن ، از آن صحنه فیلم برداری نمایید . این روش از انعطاف بینتری برخوردار بوده ، و با بکار بردن آن می توان نوشته را نا پدید و یا پدیدار گرداند . که این کار با استفاده از فید اوت و فید این در دوربین به انجام می رسد که در بخش مربوط به خود خواهد آمد .

بهرحال در جریان کپی کردن از روی پرده، بی‌تردید کمی از کیفیت رنگها از دست خواهد رفت، مگر آنکه با به کاربردن لترهای مکمل، جهت همسنگ بودن دوربین و پروژکتور و سنکرون و همزمانی دور موتورها به درصدی مطلوب و قابل قبول رسید.

یک شعاع نوری باریک در این هنگام می‌تواند بخوبی خودش را نشان بدهد، و چنانچه این کار با دقت و ظرافت انجام بگیرد بسیاری از مشکلات جاری قابل پیش‌گیری و چاره‌اندیشی بوده. و در این صورت تصویر دارای کیفیتی مناسب و مطلوب از نقطه‌نظر و دیدگاه تماشاچی خواهد بود.

تیترا متحرک

برای داشتن اینگونه تیتراها، می‌باید از ادواتی استفاده شود که در کاربرد آنها نوعی محدودیت را در هنگام کار به وجود خواهد آورد.

حروف پلاستیکی برای فرم‌های ساده دارای تحرک و ایدئال بنظر می‌رسد. تیتراژی را بخاطر بیاورید که دارای اختلاف و درهم‌ریختگی حروف است، و ناگهان در روی پرده نمایش هر کدام از یک نقطه جمع شده و نوشته‌های اصلی را بسازند.

ساده‌ترین روش ایجاد اینگونه تیتراها، آرایش و آراستن حروف لازم با پیش‌بینی قبلی بر روی کادر تیتراژ می‌باشد. زمان‌گیری آن نیز می‌باید با حوصله و دقت آرامش صورت بگیرد. چون هرگونه تغییراتی را باید آرایش داد، این درهم‌ریختگی براساس یک قانون فرضی باید به مدت یک تا ۲ ثانیه بسته به مورد نیاز بر روی پرده به انجام برسد. برای اینکار حروف را می‌باید با تغییر مکان و جزیی تفاوت حرکت و دو کادر تصویر از آن را در حالت تک‌فرم فیلم برداری کرد. و سپس

فیلمبرداری

فیلمبرداری

فیلمبرداری

فیلمبرداری

فیلمبرداری

باتغییر بیشتر ۲ کادر دیگر، واین کار را تا کامل شدن کلمات و حملات بسته به نوع مورد نیاز باید ادامه داد.

در این روش به سبب ترتیب قرار گرفتن حروف، حرکت دادن آن در هر لحظه، و چگونگی موقعیت آن، باید دوربین روی تک کادر میزان شود.

و بهتر است در اینگونه روشها از حروف مکنت دار استفاده کنید، این کار در روی پرده داری حرکتی زیبا و دلنشین و جذاب می باشد.

و در جریان معکوس نیز دارای حرکتی شکیل بوده. و حملات به ناگهان درهم ریخته خواهند شد (به شکل ۱-۲۰ توجه کنید)

هر چند، گرفتن این گونه تیرها را می توان جاه طلبی شخص بوجود آورنده دانست، اما اینهم در نوع خود تیراژ متحرکی است.

در مواردی دیگر نیز می توان اینگونه تیر را توسط نقاشی ساخت که باید به تعداد حرکات و عملیات روی ورقه های سطر نقاشی و سپس رنگ آمیزی شوند. (به شکل مصور ۲-۲۰ توجه کنید)

تیرهای دیگری نیز در فیلمها مورد استفاده قرار می گیرند که باتلفیقی

از نقاشی و تکنیک خلق می‌شوند، تصور کنید در یک‌روز زمستانی برفی، که بچه‌ها در کوچه مشغول بازی هستند، و یکی از آنها ناگهان کلوله برفی را بطرف دیوار آجری پرتاب می‌کند که لکه چسبناکی را روی آن بوجود می‌آورد و ناگهان بآب شدن و ریختن برف‌ها، حروف از میان آنها پدیدار و شکل می‌گیرد و در این کار نیازمند به تکرار عملیات در زمان‌های مختلف همراه با کلمات تیترهستیم در این گونه موارد تمام حرکات بوجود آورنده تیتراژ باید تک‌به‌تک روی ورقه‌های شفاف نقاشی شوند، و رمز موفقیت تنها با صبر و حوصله امکان‌پذیر خواهد شد. در کارتون، می‌توان بعضی از بازیگران ساده را روی مقوا بریده و آنها را به‌روشی مطلوب به حرکت آورد. بهترین نتایج بی‌تردید تنها بوسیله وقت، عمل و برنامه‌ریزی و زمان‌گیری در سکانس بدست خواهد آمد.

می‌توان با کمی اندیشه، و با مدد از عملیاتی ساده نیز تیتره‌های پرازش‌تر دیگری ساخت.

فرض کنید که هنگام گرفتن تیتراژ در ساحل دریا هستید. می‌توانید نوشته‌ها را روی ساحل شنی نزدیک به امواج نوشته و پس از فیلمبرداری، ناگهان امواج پیش‌آمده و حروف را بشوید.

این تیترها تنها برای نشان دادن اسامی به کار نمی‌روند، بلکه حتی پاره‌ای از اوقات در اواسط فیلم نیز ناچار به استفاده از آنها می‌شویم که دارای کاربردی موثر و گویا می‌باشند.

علایم اختاری در زمان حاضر سرچشمه و منبع تیترها هستند. در فیلمی که نام خیابان در زمینه آن بچشم می‌خورد، خود بگونه‌ای ساده هویت مکان را برای شما روشن می‌سازد، و یا نوشته‌های شیشه یک رستوران که می‌تواند بشما خیلی ساده، گویای زمان و مکان باشد.

اینگونه تیترو تروکاژها را همواره بجهت خدمت به محصول باید به کاربرد، و دارای نتایج عالی و درخشانی بوده و با وسایلی ابتدایی و سهل و ساده می‌توان بدون نیاز به لابراتوار و صرف هزینه‌های گزاف، با دوربین مبادرت به خلق آنها نمود.

تیتراگرافیک

گاهی پیش می‌آید که تیتراها می‌باید دارای شرحی مصور برای گویایی بهتر صحنه باشند، در اینگونه موارد می‌توان از هنر عکاسی بهره گرفت. مونتاژی از عکسهای مختلف رنگی می‌تواند زمینه بسیار زیبایی را برای زمینه تیترا در اختیار شمار قرار دهد. و برای این منظور می‌توان، با استفاده از یک لنز یا میکرو مبادرت به تهیه یک اسلاید از روی کل آنها نموده و سپس بجای زمینه‌ای، که حروف می‌باید بر روی آنها پدیدار شود، مورد استفاده قرار داد.

با تلفیقی از تصویر متن که بر روی آن حروف پدیدار می‌شوند، نوعی تیتراژ بسیار زیبا و آراسته بوجود خواهد آمد. در این روش پیش از هرگونه اقدامی، می‌باید عکسها و شرح تصاویر را در یک کتابچه راهنما برای سهولت دسترسی ثبت،

وسپس از روی آن با دقت مبادرت به مونتاژ عکسهای مورد نظر نمود .
تنها موردی که دراین روش باید مد نظر قرار گیرد ، توازن رنگهای به کار
رفته می باشد ، و به روشی باید انتخاب و درکنارهم چیده شوند که در نهایت
دارای کنتراست و بالانس متعادل باشند ، وجوری نباشد تا برخی از آنها رنگهای
تیره و تند ، و برخی دیگر کمرنگ و درخشان باشند .

در اینگونه زمینه سازی ، هیچ نوع محدودیتی برای شما وجود ندارد . می توانید
از هر چیزی ، حتی از کاغذ دیواری و یا یک قلم خودنویس و قطعه ای کاغذ که بتوانید
با آن نقاشی و منظور خود را برآورده سازید ، و به نظرتان جالب بیاید ، استفاده
کنید .

در بعضی از تیترها ، صحنه باید حاوی شرح و اطلاعات ویژه باشد ، و اینگونه
شرحها بصورت نوشته ها در آن وجود داشته باشد ، که بالاترین آنها را شاید
بتوان نقشه های عمومی کشوری و لشگری دانست که نیازمند شرح و تفسیرات ویژهای
مانند نام شهرها ، رودها و غیره اما اینکار همیشه بسادگی میسر
نمی گردد ، بنابراین در کاربرد اینگونه تیترها پیشنهاد می شود آن بخشی را انتخاب
کنید که مستلزم اطلاعات گویا و کافی برای ارائه متن شما را دارا باشد .

تیترو تروکار

حقه‌های سینمایی

تیتروگذاری و چگونگی ساخت آن به روش مطلوب و چگونگی آن، از جمله مسایلی هستند که مورد نیاز هر فیلمساز علاقه‌مندی در خدمت به محصولش بوده و می‌باید پیش از هرگونه اقدامی در جهت ساخت و تجربه، از چگونگی ایجاد و روش‌های موجود آن آگاهی کافی داشته باشید.

راههایی برای غلبه بر این مشکل تاکنون به شیوه روش‌های گوناگون پیشنهاد گردیده است که هر یک نیازمند به وسایل و تجربیات قبلی می‌باشد.

بدیهی است که در مورد فیلمهای نگاتیو حرفه‌ای به سبب بازبودن و گسترش اقدامات دیگر توسط متخصصین و تکنسین‌های ورزیده ماهر انجام می‌گیرد.

اما در این بخش روی سخن ما با سازندگان آماتور است که دارای بودجه

محدودی بوده و بنابراین باید با روشی ویژه بدون اتکا به لابراتوار و استودیو و مخارج هر واحد تروکارژ، کمترین دستمزد اجرای آن به هر واحد ۵۰۰۰ ریال حداقل می‌رسد، خود برای صرفه‌جویی مبادرت به ایجاد آن تنها با وسیله موجود، یعنی دوربین نمایند.

روش‌های داده شده در این بخش توسط نگارنده تجربه و سپس در اینجا ذکر گردیده است. در تمامی ابعاد تلاش شده تا با تصویر، مفاهیم آن به خواننده از جهت چگونگی ساخت الفا گردد. در این بخش امکانات ساخت تروکارژ توسط دوربین با وسایل ابتدایی بررسی و شما بنا بر ضرورت و نیازی توانید یکی از آنها را انتخاب و با روش ذکر شده مبادرت به ساخت و ایجاد آن نمایید.

تینرگذاری یکی از مراحل مهم در ابتدا و انتهای هر فیلم بوده و باید با دقت و توجه با آن برخوردی منطقی داشت.

این نکته را نیز باید مدنظر داشت، که تینرگذاری، خودبگونه‌ای تروکارژ بشمار آمده، و با تجربیات بعدی بی‌تردید خود راه‌حل‌های دیگری را در ساخت تروکارژهای زیبا با دوربین خواهید یافت، که می‌تواند در خدمت محصولتان قرار بگیرد.

به سبب اهمیت این بحث، توجه شما را برای درک بهتر مفاهیم که با ادوات بکار رفته در دوربین در ارتباط است، به کتاب اول تحت عنوان فیلمبرداری و کارگردانی جلب و بجاست که بدقت بخش دوربین‌ها و چگونگی استفاده از آن را دوباره مورد مطالعه کار دهید تا کاربرایتان سهل‌و آسان‌تر گردد.

ساخت نیتز ثابت بر روی فیلمهای رپورسال

همواره در سینما و تلویزیون در ابتدای فیلم اسامی افراد اکیپ سازنده محصول، از تاریکی پدیدار و پس از مدت زمان مورد لزوم و بافی ماندن بر روی پرده، با کم رنگ شدن تدریجی ناپدید، و نیتز دیگری جانشین آن می گردد. و سرانجام پس از معرفی افراد سازنده فیلم از تاریکی به روشنایی آمده و نمایش آغاز می گردد.

در اینجا ما روش تولید اینگونه تیترها را مورد بررسی قرار می دهیم، و بزبانی ساده چگونگی تولید آن را با تنها وسیله موجود یعنی دوربین فیلمبرداری بشما می آموزیم.

از ساده ترین و کم هزینه ترین و در عین حال اساسی ترین روش حصول به نتیجه، می توان ساخت اینگونه تیترها را در کمترین زمان ممکن دانست، که تنها برای

ایجاد آن نیاز به مقداری مقوای مشکی پوسترسازی و جوهرسفید درخشان مثل مرکب چین یا گوه‌اش یا رنگ روغنی قلم‌مو، می‌باشد.

ابتدا مقوا را در اندازه‌های مورد نظر 30×40 برش داده و آن‌ها را به تعداد مورد نیاز بصورت کادر مستطیل شکل درمی‌آوریم. و تیترها را به ترتیب روی آن نوشته و سرانجام آن را در نور فضای بازیاء هر نور مصنوعی دیگر روی دیوار یا محلی صاف نصب می‌کنیم، و از روی آن به روشی که خواهد آمد فیلمبرداری می‌کنیم. موقعیت نور در این مرحله دارای اهمیت بوده و می‌باید از زاویه 45° درجه مبادرت به ایجاد روشنایی بر روی مقوای سیاه نمود. اینکار سبب می‌شود تا از بازتاب نورهای مزاحم در هنگام کار، بر روی لنز که اثر نامطلوبی را در کل کار باقی می‌گذارد جلوگیری نمود.

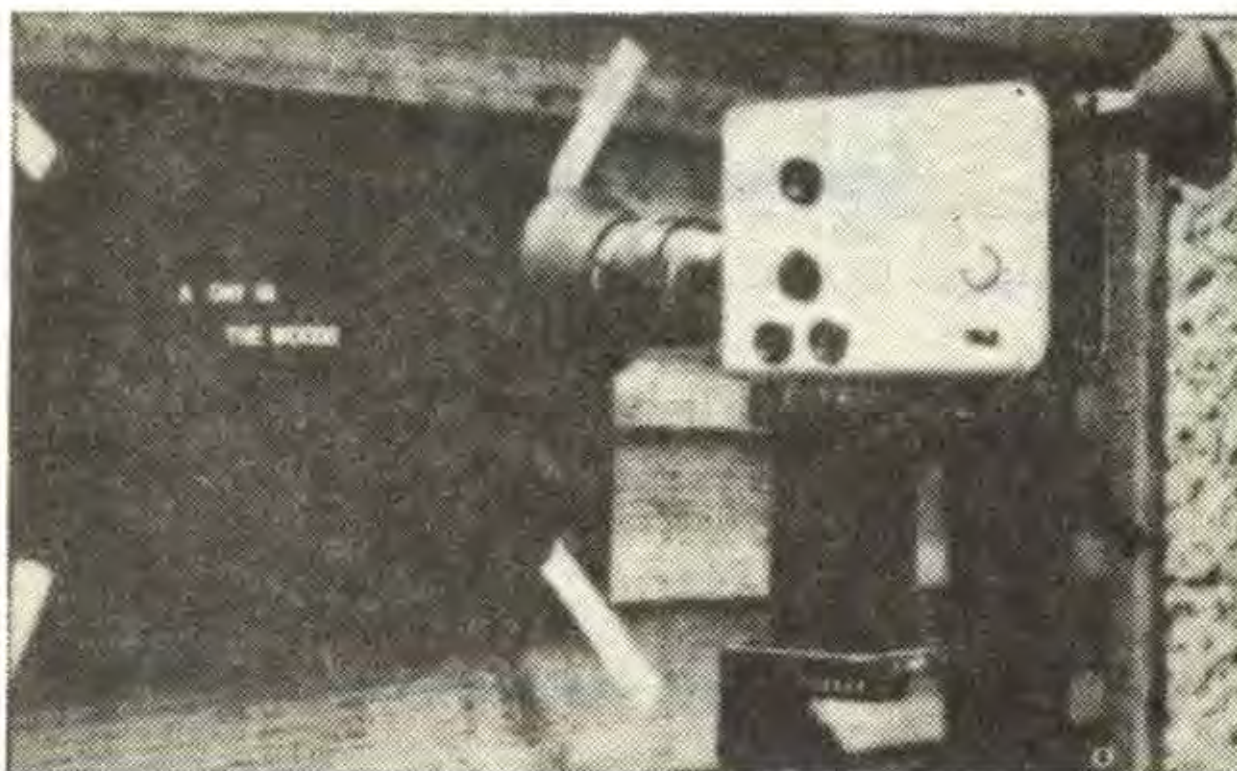
نکته مورد توجه لنز دوربین مانند (شکل ۱ - ۲۳) می‌باید عمود بر مرکز کادر قرار گرفته، و با نوشته، در یک خط موازی باشد. در دوربین‌هایی که دارای ویزور یا محل چشمی جدا از لنز ثبت کننده بر روی فیلم می‌باشند اختلافی بچشم می‌خورد که در عمل با اهمیت تلقی می‌شود.

بدین معنا که در این هنگام آنچه که لنز بر روی فیلم ثبت می‌کند، با آنچه که دیده می‌شود دارای اختلاف بوده و برای جبران این نقص در هنگام کار، بسته به اندازه انحراف، می‌باید دوربین را در حالتی بالاتر یا پایین‌تر قرار داد. تا تمام تیترا با حذف اضافات در کادر خود داشته باشیم.

توجه به طول فیلم و زمان تیترنیز به یک درجه از اهمیت برخوردار می‌باشد. و سپس اندازه‌گیری نور فرا می‌رسد، که بسیار بادقت و ظرافت می‌باید با داشتن نورسنج مبادرت به اندازه‌گیری آن نمود.

تصور کنید، نور کارتی را اندازه گرفته‌اید که دارای دیافراگمی برابر ۴ یا سرعت ثابت $\frac{1}{500}$ ثانیه یا ۲۴ کادر بر ثانیه، باشد و در دوربین‌های آماتوری ۱۸ کادر بر ثانیه یا برابر $\frac{1}{40}$ ثانیه است. مقدار دیافراگم را یادداشت و پس از ایجاد وضوح کامل دیافراگم را در حداقل قرار داده، متراژ فیلم را بر روی صفر

میزان و سپس به آرامی کلید حرکت دوربین را زده و فیلم برداری از صحنه مورد نظر را شروع می‌کنیم . هم‌چنان که دوربین در حال کار است به آرامی مبادرت به بازکردن دهانه دیافراگم تا درجه ۴ می‌نماییم . از این پس زمان توقف دلخواه تیترا بر روی پرده بستگی تام به خواسته فیلمبردار یا فیلمساز داشته و در پایان دهانه دیافراگم را با همان سرعت و آرامش اولیه به حداقل خود برمی‌گردانیم ،



شکل (۱ - ۲۳)

توصیه می‌شود زمانی که به پایان نزدیک شدید ، در حالت بسته بودن کامل دیافراگم ، مدتی را نیز به‌همین ترتیب به فیلمبرداری ادامه دهید . در نهایت شما در روی پرده دارای فیدات و فیداین ، بسته به نوع کار مورد نظر خواهید شد . و نتیجه در روی پرده این‌طور بنظر می‌رسد که از تاریکی ، تیترا شباهت آرامی در تاریکی ناپدید می‌شود .

کاربرد این روش در مورد نگاتیو و کارهای حرفه‌ای نیز معمول ، ولی در مورد فیلم‌های تک‌نسخه ریورسال بیشتر می‌تواند بدلیل محدودیت آن بکار رود .

با به کار بردن این روش ، به ویژه بر روی نکاتی و فیلم های سیاه و سفید ، نتیجه دارای کیفیت خوب و درخشانی خواهد بود . در مورد فیلم های رنگی می توان به همین روش اقدام نمود . تنها نکته مورد توصیه ، تلاش کنید تا از مقوای به رنگ سورمه ای یا آبی سیر در متن استفاده کنید ، و نوشته ها را نیز با رنگی متضاد با زمینه مانند زرد درخشان بر روی کادر انتقال دهید .

پس از انجام ترتیب کاری که ذکرش در بالا رفت ، می توان کارت را تعویض و تیتراژ دیگری را جانشین آن نموده و به همین شیوه عملیات را به روش ذکر شده تکرار کرد .

این گونه تیتراژ گذاری از ساه و رایج ترین تیراژ با مخارج اندک بر روی فیلم می باشد . که تماشاچی نیز بی تردید اهمیت و نفوذش را حس خواهد کرد .

تیت تیتراژ

در سینما گاهی شاهد آمدن اسامی از بالا به پایین در روی پرده یلپالعکس بوده‌اید

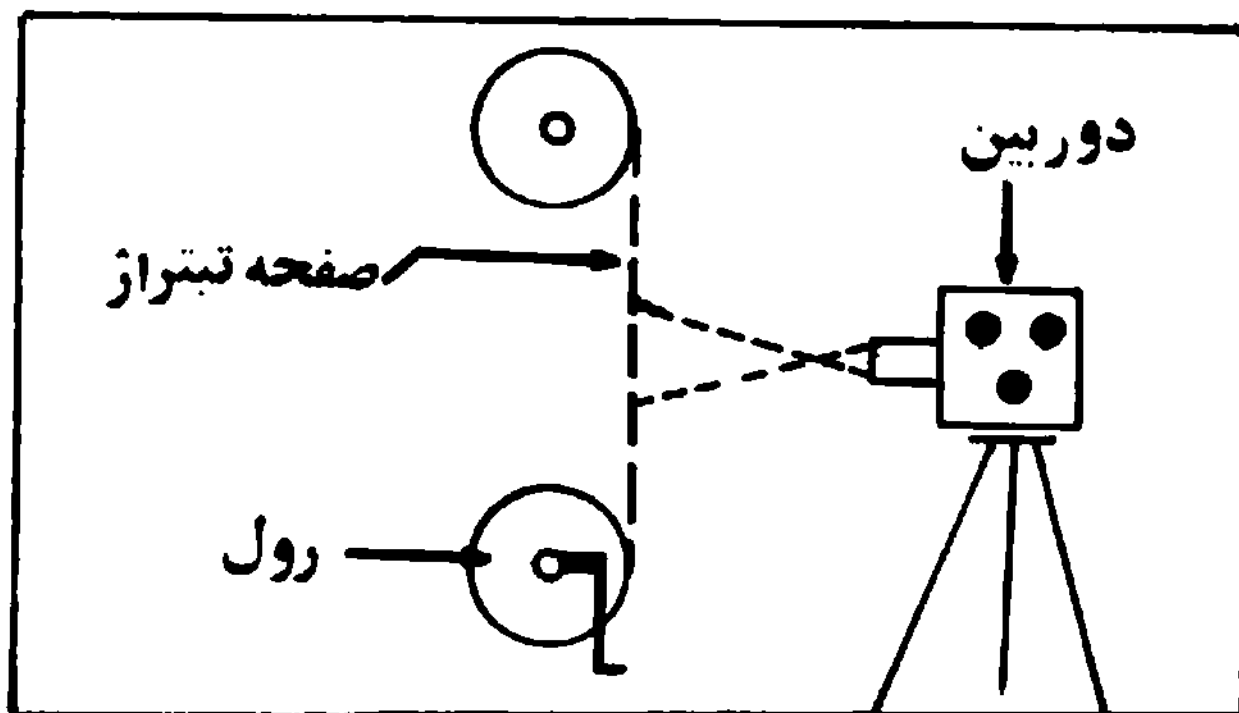
و ما اینک روشی را بشما نشان می‌دهیم که بدون نیاز به لابرانوار خود مبادرت به ساخت و تولید اینگونه تیتراهای جذاب برای فیلمتان نمایید .
برای حصول به نتیجه ، ابتدا مفوای آفیش نویسی را از پهنای ۳۰ فواصل سانتی متری تقسیم کنید ، و آن را از دراز ببرید و سپس قطعات بصورت نوار درآمده را ، بدنبال هم متصل کنید ، و بگونه‌ای این کار را انجام دهید که محل اتصال یا برش کمتر مشخص شود ، و برای اصلاح آن در هنگام نورپردازی ، دبا فراکم را به گونه‌ای میزان کنید ، تا تصویر را از داخل منظره یاب به صورت دلخواه مشاهده کنید . در این جا باید تنها اسامی مورد نظر قابلیت دید کامل را داشته

باشد . پس از آنکه اسامی مورد نظر واکیب روی این نوار به ترتیب اهمیت با فواصل مشخص نوشده شد ، آنها را روی غلطکی مانند (شکل ۱ - ۲۴) که بهمین منظور تهیه شده ، و دارای دو حلقه یکی در بالا و دیگری در پایین می پیچانیم ، فاصله اتصال به غلطک خالی دیگر باید مقداری حالی برای جبران از هدر رفتن تصویر انتخاب شده ، و بگونه ای باشد که در این هنگام هیچگونه نوشته ای روی آن بچشم نخورد .

فاصله دورول با یکدیگر برابر حداقل ۲ تصویر قابل دید از داخل ویزور یا منظره یاب چشمی دوربین باید باشد . یکی از غلطکها بنا بر انتخاب باید دارای دستگیره ای باشد تا در هنگام کار با حرکتی یکنواخت چرخیده ، و نوار کاغذ بصورتی کشیده از جلوی لنز دوربین عبور کند .

موقعیت دوربین بر روی سه پایمه عمود بر مرکز دو فاصله غلطکها باید قرار بگیرد .

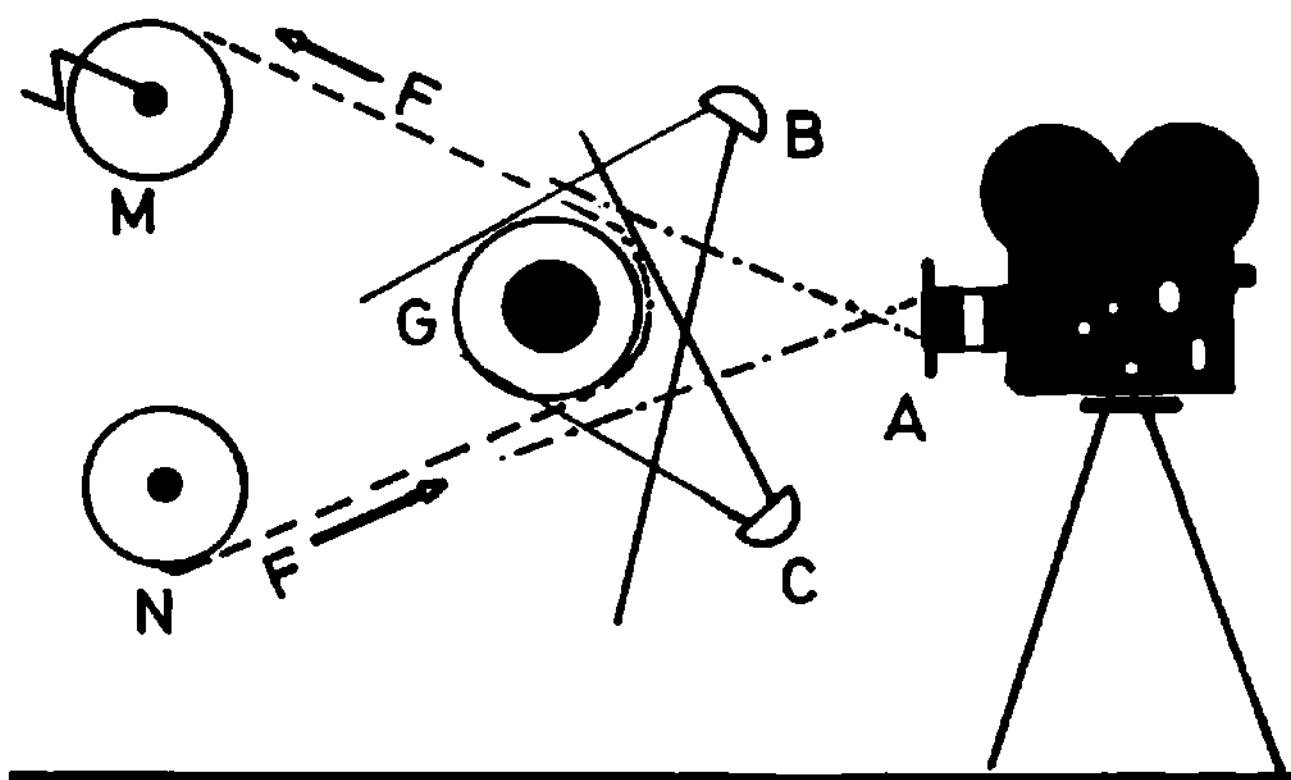
مقوای به کار رفته برای این منظور از انواع مات بوده ، تا از ایجاد بازتاب نوری ممانعت بعمل آید . و برای این منظور انتخاب مقوای الوان آفیش نویسی که بوفور در هر فروشگاهها در دسترس است پیشنهاد می شود .



شکل (۱ - ۲۴)

نوشتن تیترا یا اسامی را می باید با رنگ سفید درخشان در فیلم های سیاه و سفید ، و در انواع فیلم های رنگی با استفاده از رنگ سفید یا زرد درخشان در زمینه آبی سیر انجام داد .

چنانچه ضرورت استفاده از زمینه های رنگی را برایتان در هنگام کار ایجاب نماید ، بخاطر داشته باشید که رنگ بکار رفته برای نوشتن اسامی می باید مخالف با آن در نظر گرفته شود .



شکل (۲ - ۲۴)

تابش نور نیز در این شیوه دارای اهمیت بوده ، و باید بگونه ای تنظیم و تصحیح گردد ، تا نسبت به مقوای متحرک دارای زاویه ۴۵ درجه باشد . چنانچه از دو منبع نور در دو سمت دوربین با زاویه ۴۵ درجه استفاده کنید نتیجه کار مطلوب و درخشان تر خواهد بود .

حال با نورسنج مقدار بازتاب نور را اندازه گیری و سپس دیافراگم را در حداقل خود قرار داده ، و دوربین را بکار می اندازیم و به آرامی شروع به

دستگیره رول به حالت یکنواخت می‌کنیم ، و در همان حال نیز دهانه دیافراگم به آرامی بسته به سرعت نوار باز می‌کنیم ، تا روی دیافراگم دلخواه قرا گیرد . حال صفحه تیتراژ را از جلوی لنز عبور و مندرجات آن بوسیله دوربین بهر شکل مورد دلخواه شما ثبت می‌گردد .

تمام این عملیات می‌باید هم‌سنگ و باهماهنگی به‌انجام برسد و حرکت غلطک توقف ثانیه را از زمان پدیدار تا ناپدید شدن را در پی داشته باشد تا توسط بیننده بسادگی خوانده شود .

و در انتها دهانه دیافراگم را بسته و سپس کار را متوقف کنید .

این روش در مورد تمامی فیلم‌های موجود در بازار مثل سوپر ۸ - ۸ معمولی - ۱۶ میلی‌متری - ۳۵ میلی‌متری عمومیت داشته و قابل اجراست .

بر اساس آنچه که در بالا گفته شد نوعی دیگر تیلت تیتراژ در سینما بکار گرفته می‌شود که نوشته‌ها از عمق صحنه پدیدار و پس از دیده شدن و خوانده شدن دوباره در عمق صحنه از دیده‌گاه پنهان می‌شود .

در این روش ، تیتراژ اینطور به‌نظر می‌آید که حالتی اسکوپ داشته و با همین حالت از دیدگاه پنهان می‌گردد . در این جا تنها با چند تغییر کوچک می‌توان به نتیجه دلخواه رسید . به تصویر (۲ - ۲۴) توجه کنید .

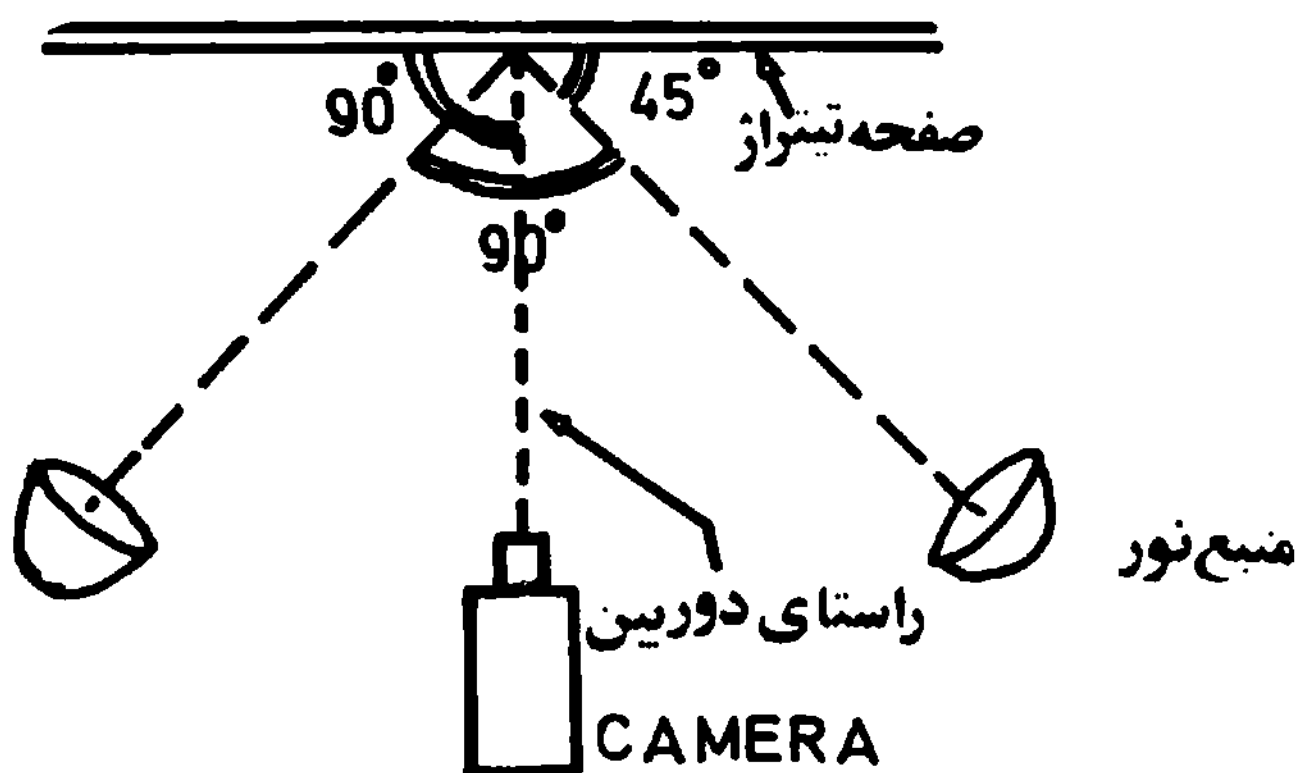
تنها بخشی که به رول افزوده شده یک غلطک هرز است . که نوار از رول اول در بخشی و بالاتر از دید دوربین مستقر و سپس بحالت مایل روی غلطک هرز تکیه کرده و سرانجام در رول دیگر که آنهم در جهت مخالف دید دوربین قرار دارد برده می‌شود .

در این حالت موقعیت استقرار دوربین به‌گونه‌ای تعبیه می‌گردد که بیشتر از غلطک هرز جلویی دیده داشته باشد ، و در تصویر شعاع محل دید و ثبت با خطوط متقاطع و نقطه‌نشان داده شده است .

دوربین باید به‌گونه‌ای عمل و وضوح تصویر را انجام دهد که در نهایت جلوی آن شفاف و واضح و مابقی نقاط در تاری آرامی قرار بگیرد ، و برای ایجاد این منظور می‌توان از لنزهای واید حساس استفاده کرد . تا به صحنه عمو مناسب به‌بخشد .

حالت استقرار چراغها در این حالت برای ایجاد کیفیت نوری نیز مهم ،
 و می باید طبق شکل بگونه ای مستقر گردد ، که شعاع های نوری بر روی بخش جلوه
 در مرکز آنچه که از ویزور دیده می شود تحت زاویه ۴۵ درجه ، صفحه یا نوار نیم
 دایره را روشن کند . (شکل ۳ - ۲۴)

در تصویر موقعیت دو نورافکن با B و C نشان داده شده است .
 در این مرحله تمامی عملیات در شرف انجام مشابه ابتدا بوده ، می توان
 بهمان روش اقدام و مبادرت به فیلمبرداری از موضوع نمود .



شکل (۳ - ۲۴)

تنها موردیکه می باید مورد رسیدگی قرار بگیرد ، دو رول های اول و انتها
 که در شکل با M و N مشخص گردیده و به گونه ای باید مستقر گردند تا
 اثرات تابش نوری در آنها به حداقل برسد ، و یا لااقل از دیدگاه منظره یاب چشمی
 مشاهده نگردند . و در این گونه سرعت ، گردش نوار می باید به حداقل خود تقلیل
 یابد ، و چنانچه نوشته ها با فاصله کم و پی در پی وجود داشته باشد تا تیرویژه ای

را از خود بر روی پرده بجا خواهند گذارد که در نهایت بسیار زیبا و شکیل خواهد بود .

موقعیت برپایی نور با صفحه تحت زاویه ۴۵ درجه .

و نتیجه بر روی پرده در زمان نمایش بدینگونه به نظر می رسد که گویا نوشته با حالتی ناپیدا و اسکوپ از عمق و انتهای درون صحنه پیش آمده ، و پس از وضوح و خوانده شدن ، دوباره به عمق صحنه پرده فرورفته و از دیدگاه ناپدید می شوند . در این روش نیز سرعت باید به گونه ای در نظر گرفته شود تا توقفی برای وضوح برابر ۳ تا ۳/۵ ثانیه را در کادر داشته باشد . تا در کل بتوان نوشته را با صدای بلند خواند . تلاش کنید اسامی بصورت کوتاه و خوانا درج گردد ، و از ایجاد اسامی بلند و طویل در این گونه موارد خودداری نمایید که بشدت به کیفیت کار لطمه خواهد زد .

تیتراژ برای تصاویر

دارای زمینه ثابت و متحرك .

در هنگام مشاهده پارهای از فیلم‌ها اینطور بنظر می‌آید که همزمان با نمایش فیلم ، اسامی بازیگران و دست‌اندرکاران تولید فیلم بر روی زمینه آشکار و پس از مدتی به آرامی در درون آن حل و اذین می‌رود ، ولی هم‌چنان تصویر (ماستر) زمینه با درخشندگی برحریان خود ، در خط سیر داستان ادامه می‌دهد .

این روش نیز ساده بوده و خود شما با وسایل موجود خواهید توانست تا این افکت را تهیه و در فیلمتان به کار ببرید .

انجام کار را می‌توان در دو بخش زیر به انجام رساند .

نخست فیلم برداری از مناظر یا اماکنی که مورد نظر می‌باشد . و دوم ، انتقال تیتراژ یا اسامی بر روی متن ، که با هوشیاری کامل می‌باید مبادرت به آن کار نمود .

در مراحل نخست می باید در فیلم برداری از اماکنی که مورد نظر می باشد، تلاش شود تا نتیجه در دورنما یا لانگشات های نورانی و پررنگ مثل دشت یا فضای خیلی باز که مساحت کل تصویر را در شفافیت کامل قرار می دهد واقع نگردد، چون اثر افکت مورد نظر را بشدت کاهش خواهد داد. بهراندازه غلبه سایه بر روشن متن بیشتر باشد، بهمان اندازه تصویر بدست آمده در کل حقیقی وزنده و شاداب تر خواهد بود.

البته این کار نیاز به بردباری و کسب تجربیات قبلی را دارد، که بی تردید بعد از چند بار تکرار و برداشت بدان دست خواهید یافت. انتخاب نوع فیلم نیز در نتیجه کار بی تاثیر نبوده، و می توانید آن را از روی کتاب فیلم شناسی و چگونگی شستشوی فیلم در منزل که سومین کتاب از گروه فیلم و فیلمساز است بدست آورید.

با اندازه گیری زمان تیتراژ، پس از فیلم برداری از زمینه، فیلم را درون دوربین برگردان کرده و برای این کار در دوربین های ریلی حرفه ای مثل ۱۶ یا ۳۵ میلی متر دستگاهی تعبیه گردیده، که این عمل را انجام می دهد.

البته در نظر داشته باشید که در هنگام برگرداندن فیلم، درپوش روی لنز را در جای خود قرار داده باشید، این کار سبب می شود تا فیلم شما از آسیب اثرات نوری پیش بینی نشده در امان بماند.

و سپس با روشی همانند آنچه که در گذشته شرحش رفت، نوشته را بارنگ دلخواه و متضاد با رنگهای موجود در طبیعت صحنه اول بر روی مقوای مشکی یا سورمه مات برای احتراز از بازتابهای نوری ناخواسته نوشته، و سپس آن را بر روی سطح همواری مثل دیوار یا صفحه گالری تیتراژ نصب می کنیم، موقعیت استقرار دوربین را نیز عمود بر مرکز آن قرار داده، و حرکت فیلم برداری را از دیافراگم بسته به تدریج به باز، آغاز و بدین گونه از روی متن اقدام به فیلم برداری، بسته به زمان مورد نیاز می نماییم.

نکته حائز اهمیت در برداشت دوم ، یکدرجه می باید به دهانه دیافراگم از آنچه که نورسنج نشان می دهد ، برای جبران حساسیت ازدست رفته در فیلمبرداری از صحنه اول افزود .

برای روشن شدن به آنچه که درپی می کید توجه کنید .

زمان نوری مورد نظر با دیافراگمی برابر $5/6$ توسط نورسنج نشان داده شده است . و این مقدار را با قرار دادن متن در نور سایه و بازتاب نوری مناسب محاسبه کرده ایم . و در هنگام شروع به کار ، براساس آنچه که گفته شد می باید اقدام به بازکردن یکدرجه بیشتر دهانه دیافراگم نمود ، و بنابراین باید آن را روی ۴ یا کمتر میزان کرد .

با تنظیم متراژ و سرعت استاندارد ۲۴ یا ۱۸ کادر بر ثانیه و پس از بدست آوردن وضوح کامل تصویری دهانه دیافراگم را بسته ، و به آرامی دکمه حرکت دوربین فیلمبرداری را می زنیم ، سپس همزمان به آرامی شروع به باز کردن دیافراگم دوربین می نماییم ، تا روی ۴ قرار بگیرد ، و در همین جا متوقف و به مقدار مورد لزوم از نام یا چیزی را که می خواهید روی زمینه ظاهر شود فیلمبرداری کنید ، این مدت توقف باید بگونه ای باشد ، تا یکنفر با صدای بلند و کامل بتواند آن را بخواند ، سپس با انجام حرکت عکس ، دهانه دیافراگم را به آرامی به کارت بسته شدن می بریم .

با تکرار یکسری از کارت ها ، تیترا شما آماده به برداری می شود .

این عملیات را می توان ، برای فیلم ریورسال تک نسخه سوپر ۸ و ۸ معمولی و ۳۵ میلی متری قابل اجرا دانست و حتی می توان برای صرفه جویی در مصرف نگاتیو هم در موارد ضروری مورد استفاده قرار داد .

توجه : چنانچه در هنگام کار از فیلم شب استفاده می کنید ، برای مرحله بعدی انتقال نوشته بر روی متن ، برای ایجاد روشنائی صفحه از نور مصنوعی از فاصله ای بیشتر استفاده کنید ، تا رنگهای متن کیفیت خود را از دست ندهند . تابش نور برای ایجاد روشنائی صفحه از راستای ۴۵ درجه نسبت به محور دوربین و صفحه نباید تنظیم شود .

تیتراژ متحرک

بر روی زمینه تصویری

شیوه دیگری برای تولید تیتراژ در فیلم وجود دارد که شما با اندکی توجه درخواهید یافت که خیلی زیاد آن را در فیلمها مشاهده کرده‌اید. اینگونه تیترها در زمینه صحنه تصویری وجود دارد، و نوشته‌ها و پاتیتربه آرامی از بالای صفحه شروع به حرکت کرده و سرانجام در انتهای و پایین کادر خارج شده و ناپدید می‌شوند.

این کار نیز مانند مراحل پیشین تیتراژگذاری (تیلت تیتراژ) به انجام می‌رسد، و وسایل مورد لزوم نیز همان ادوات و غلطک اشاره شده خواهد بود. پیش از هر کار با انتخاب فیلم مناسب از کتاب فیلم شناسی و روش‌شناسی در فیلم فیلمساز جلد سوم، فیلم مورد نیاز را انتخاب و بطور عمومی از مناظر ویا کار مورد نظر اقدام به فیلمبرداری می‌کنیم، اما توجه داشته باشید تا تلاش

کنید سوژه یا تهاویری که درزمینه بکار می‌رود ، زیاد درخشان بنظر نرسند ، بعنوان مثال ، اگر از صحنه جنگل برای زمینه فیلمبرداری می‌کنید تلاش کنید تا درختان تیره‌رنگ تنومند در جلوی تصویر دیده شوند چنانچه دراین زمان دهانه‌دیاфраگم را یکدرحه کمتر از آنچه که مورد لزوم است انتخاب کنید ، درکل دارای تصویری برابرغلبه سایه بر روشن خواهید بود . در غیراینصورت تابش شدیدنور یا نورانی بودن زیاد تصویر ، اثرکمی از نوشته‌ها را قابل دیدن خواهد ساخت که نبودنش بهتر از بودنش است .

پس ازاین مرحله ، فیلم در دوربین ، یا توسط دستگاه برگردانده می‌شود ، تا روی صفر قرار گیرد .

آنگاه تیتراژ یا نوشته‌ها را روی نوار و بطور تسلسل درپی یکدیگر با فواصل منظم و مرتب منتقل نموده ، و کل را روی غلطک قرار می‌دهیم ، و پس از تنظیم زوایای نوری ، دوربین را عمود بر صفحه مستقر می‌کنیم ، و سپس آنرا بکار انداخته و غلطک را نیز با سرعت ثابت شروع به گرداندن می‌نماییم تا نوار تیتراژ به حالتی کشیده از جلوی دوربین عبور کند ، در انتها نزدیک به پایان دوربین را به حالت فید می‌بریم تا اثر تصویر بعدی روی آن از بین برود . دراین روش لازم است که در کادربندی فیلم دقت داشت .

در صورت استفاده از حالت دوم تیتراژ متحرک ، تمام مراحل ، مشابه آنچه که در بخش تیتراژ متحرک آمد ، بوده ، و در اینجا از تکرار آن خودداری می‌شود .

زومینگ تیتراژ

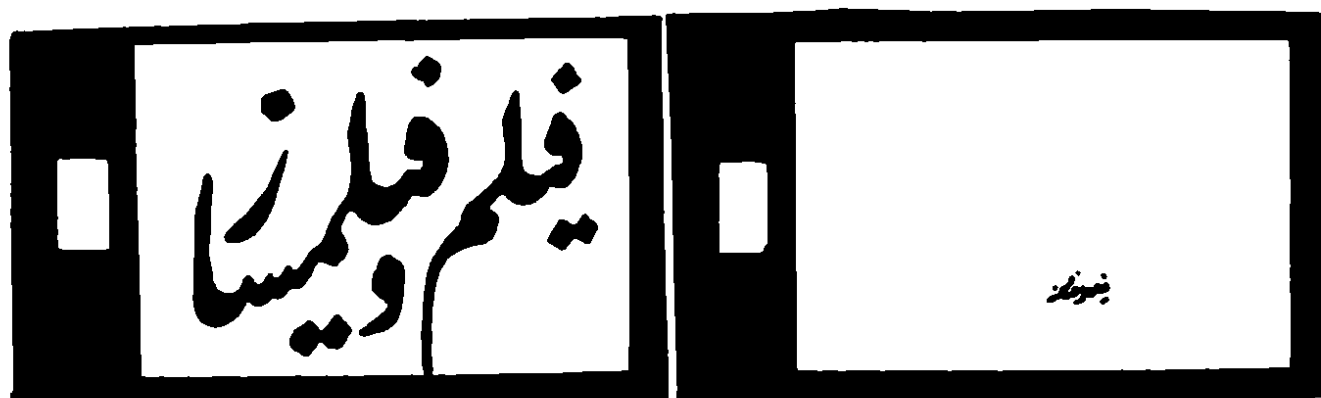
از انواع تیتراژهای رایج در افتتاحیه فیلم که برای شناسایی و نام آن بکار برده می شود ، می توان از تیتراژ زومینگ نام برد .

در این روش کار نوشته از عمق صحنه به شکل نقطه‌ای ریز در تصویر بوجود آمده و آنگاه به سرعت پیش می آید تا تمام پرده نمایش را بپوشاند ، و سپس بسته ب مقدار توقف به آرامی فید و در درون زمینه حل می شود . دست نوشته‌های این کار به صورت ستونی و همراه با سایه تهیه و تدوین می شود .

برای ایجاد این اثر ، روی مقوای بزرگ ، درست در مرکز آن نوشته در قطع بسیار کوچک تهیه می شود ، و بروشی که در تیتراژگذاری به آن اشاره شد ، ابتدا دوربین را روی سه پایه قرار داده و در دورترین نقطه نسبت به صفحه زوم را در حالت باز میز آن می کنند ، این حالت کمترین حد درشت نمایی زوم می باشد . (شکل ۱-۲۷) تصویر در ابتدای کار و سپس در پایان .

وسپس زوم را جلو کشیده، و در قوی‌ترین حالت یا درشت‌نمایی می‌زان می‌شود تا تمامی کادر نوشته را در کادر خود داشته باشد.

آنگاه دوربین را پس از تنظیمات اولیه و کمترین سرعت عمود بر مرکز کادر انتخاب شده بکار می‌اندازیم. و دیافراگم را تا مقدار مورد نظر باز و سپس مبادرت به گرداندن زوم در آخرین حد با سرعت می‌نماییم تا کادر نوشته را پر کند. در اینگونه موارد تلاش کنید تا از حرکات اضافی پایه و دوربین جلوگیری شود که بی‌تردید از کیفیت کار شما خواهد کاست.



شکل (۱-۲۷)

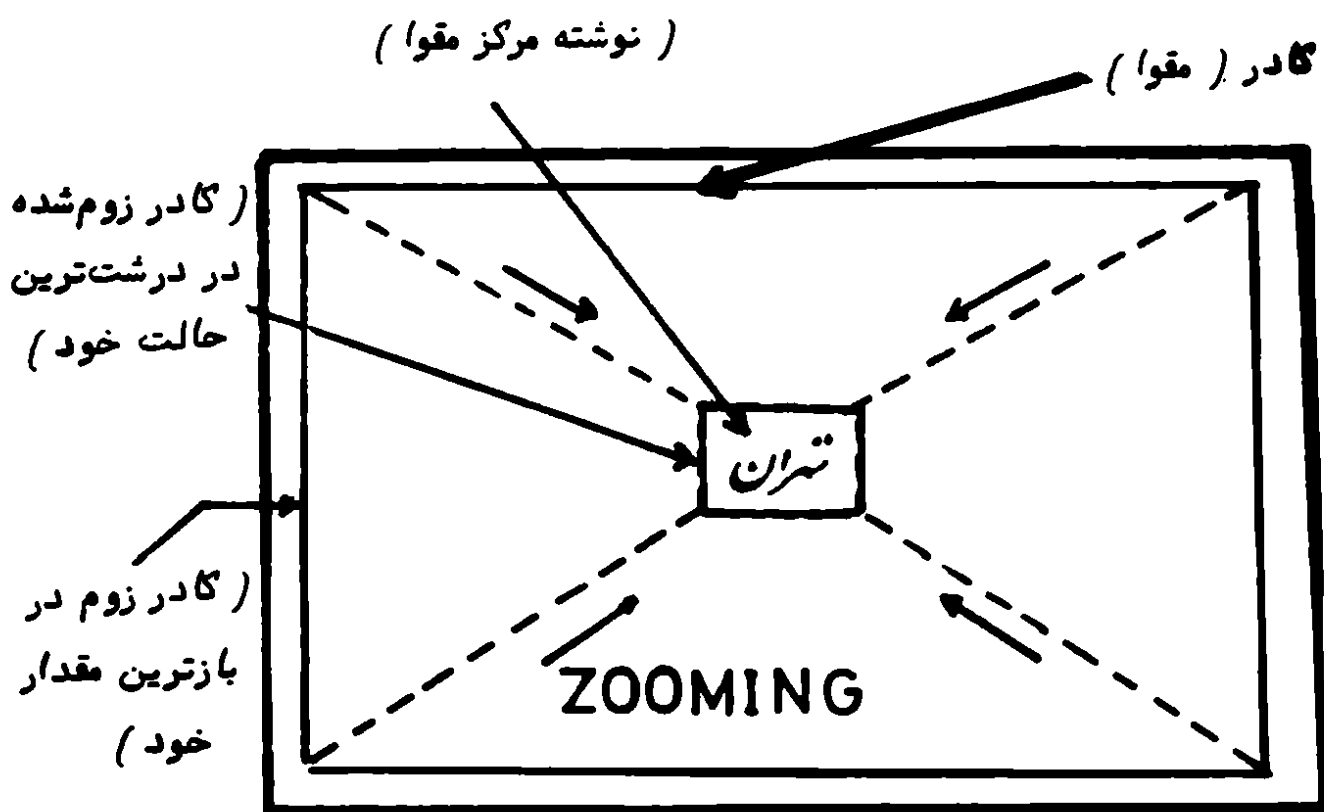
زمانیکه کار نوشته در کادر قرار گرفت، مدت توقف روی تیترا می‌باید به ۳ برابر حالت معمولی افزایش داد، و این کار به سبب انتخاب سرعت ۸ کادر بر ثانیه می‌باشد که زمان نمایش در حالت استاندارد ۲۴ کادر بر ثانیه را به $\frac{1}{3}$ زمان واقعی خود خواهد رساند. کادر $24 = 3 \times 8$ ثانیه.

در هنگام نمایش مشاهده خواهید فرمود که در سه ثانیه تنها ۲۴ کادر که برابر یک ثانیه حقیقی است از جلوی لنز عبور کرده است و چنانچه شما قصد حداقل توقف ۳ ثانیه تصویر در روی پرده را داشته باشید کادر $72 = 24 \times 3$ که می‌باید ۷۲ کادر را تصویربرداری کرده باشید. و چون سرعت شما ۸ کادر بر ثانیه می‌باشد.

مدت توقف به ۹ ثانیه بدل خواهد شد. و سپس پس از طی این زمان مبادرت به فید اوت می‌نماییم.

در این حالت زمانیکه زوم به عقب یابد حالت ریزترین حالت تصویری برگردانده می شود ، در حالت واید قرار گرفته و می باید کادر مستطیل داخل مقوا را بپوشاند ، و زمانیکه به سمت منظور که همان نوشته تهران باشد زوم می کنیم ، باید آنقدر قدرت داشته باشد که تهران را در کادر دور شده آن پر کند . در این حالت ، موقعیت دوربین میزان است . (شکل ۱ - ۲۷) .

در نزدیک ترین حالت که همان درشت نمایی کامل زوم می باشد ، باید وضوح



شکل (۲ - ۲۷)

کامل تصویر را بدست آورد ، در غیر این صورت مواجه با اشکالاتی پس از انجام کار به صورت تاری سوژه مورد نظر خواهید شد . بنابراین بجاست تا این مطلب را خوب بخاطر بسپارید .

در صورت امکان حتی می توان از پرده سورمه ای رنگ برای فیلم های رنگی که دیوار را می پوشاند نیز استفاده کرد . پس از انجام آنچه که ذکر شد ، زوم را در بازترین حالت خود قرار داده ، و سپس کادراژ دوربین را از ۲۴ یا ۱۸ کادر

برثانیه به کمترین حد خود ۱۲ یا ۸ کادر بر ثانیه تغییر و آن را اصلاح می نماییم، در نظر داشته باشید که در این حالت مقیاسات اندازه گیری نوری نیز دچار تغییراتی خواهد شد و سنجش نور $\frac{1}{25}$ یا $\frac{1}{40}$ ثانیه باید در نظر گرفته شود، در انتها زمانی که فیلم پس از شستشو بر روی پرده مشاهده گردد، صحنه بدینگونه آغاز می گردد.

در یک زمینه تیره، بطور ناگهان نقاط ریزی تشکیل و به سرعت به سمت شما حرکت کرده و پوده را پر می کند و آنوقت در می یابید که این یک اسم بوده است. و سپس به آرامی در زمینه حل می شود. توجه داشته باشید که بهر اندازه که فید در این مرحله طول بکشد بر تاثیر بیشتر آن بر روی تماشاگر خواهد افزود.

تیتراژ زومینگ

بر روی زمینه تصویری

متحرک

بارها در ابتدای فیلمها مشاهده کرده‌اید که از میان تصویر ، لکهای پدیدار شده و پیش می‌آید تا تمام تصویر را به‌پوشاند ، درحالیکه زمینه هم چنان فعال در تصویر بچشم می‌خورد . قلم‌آتش‌فشانی را در نظر بگیرید که در حال فعالیت است ، و ناگهان از یک نقطه بسیار کوچک از آن یک نوشته سنگی ظاهر شده و آنقدر جلو می‌آید تا تمامی پرده را بپوشاند ، درحالیکه زمینه در پشت آن هم چنان مشغول فعالیت است ، و سپس نوشته بتدریج محو می‌گردد . اما دنباله صحنه هم چنان استمرار پیدا می‌کند . شما می‌توانید با امکانات موجود ، خود برای معرفی فیلمتان در آغاز مبادرت به ساخت این گونه تروکار کنید .

اول از صحنه مورد نظر که باید در زمینه بکار رود ، مانند کوه یا امثال آن به مقدار کافی فیلمبرداری ، سپس فیلم را برگردان کنید ، و طبق روشهای پیشین

روی یک ورقه مقوای مشکی مات و در مرکز آن با رنگ شفاف اقدام به نوشتن تیتراژ رنگ مورد دلخواه کنید .

پس از اینکه فیلم را تا درجه مورد نیاز به عقب برگردانید ، آنرا روی سه پایه مستقر و عمود بر کارت بزرگ در حالت واید با زاویه باز که تمام مقوای مشکی را در کادر داشته باشد میزان کنید ، با کشیدن زوم در حداکثر و قرار دادن آن که می باید نوشته تمام کادر تصویر را پر کند اقدام به وضوح کامل تصویری کنید . پس از این مرحله ، زوم بک کرد (منظور زوم را به عقب بکشید) تا ریزترین حالت نوشته در تصویر به چشم بخورد .

اکنون پس از مراحل اولیه کار ، شامل نورسنجی دوربین را به کار می اندازیم و سپس بفرامی دهانه دیافراگم را باز می کنیم تا روی عدد انتخابی دلخواه برسد ، و سپس در همان حال زوم را با سرعت به جلو می کشیم تا تصویر کادر را پر کند ، و پس از مدت توقف مورد نظریه آرامی آن را فید می کنیم .

نتیجه بر روی پرده باین صورت خواهد بود که یک کوه آتشفشان در حالت فعالیت است و ناگهان از یک نقطه آن بطور نامرئی قطعاتی پیش آمده تا تصویر را پر ، و سپس بفرامی در زمینه حل می شود ، در حالیکه زمینه هم چنان به فعالیت مشغول است .

از اینگونه تروکاژها بیشتر برای معرفی نام فیلم می توان استفاده کرد . البته چنانچه در این حالت نیز سرعت دوربین به حداقل ممکنه تقلیل یابد و کار زوم به تندی انجام بگیرد ، نتیجه بر روی پرده بسیار خوب و درخشان خواهد بود .

این کار پس از چند بار آزمایش بسته به مدت مورد نیاز عملی خواهد بود .

نوشته متحرک

در متن فیلم

در بعضی از فیلمها مشاهده کرده‌اید که ناگهان دستی نامریی اقدام به نوشتن اسامی در روی پرده می‌کند و سپس ناپدید شده و نوشته دوم از ابتدای انتها بوجود می‌آید ، این کار نیز با امکانات موجود عملی ، ولی مستلزم داشتن دقت‌العمل زیاد بوده و با صرف کمی وقت و حوصله می‌توان مبادرت به ساخت و ایجاد این تروکارژ دلپذیر نمود .

برای این کار باید یک قاب حساب شده مثل آنچه که در کادر تیتراژ شرح رفت انتخاب و فرض کنید ابعاد این چهارچوب دارای 30×40 باشد ، تعداد کارت‌های مورد نیاز نیز بهمین اندازه باید بگونه‌ای برش داد که به‌سادگی در درون چهارچوب جا بیفتند .

حال روی زمینه که در درون قاب قرار دارد ، باندازه کافی مبادرت به

تهیه کارت‌هایی بابعاد 30×40 می‌نماییم . محاسبه زمان نوشته شدن در این مرحله مهم است . تصور کنید زمان نوشته شدن کارت‌ها ، ۲ ثانیه طول می‌کشد فیلمبرداری از این صحنه با احتساب ۴۲ کادر در ثانیه برابر $2 \times 24 = 48$ کادر طلق خواهد بود . و در صورت سرعت آماتوری ۱۸ کادر بر ثانیه این مقدار به $36 = 18 \times 2$ کادر تقلیل خواهد یافت .

در اولین کارت طلق یک نقطه شروع قرار می‌دهیم ، و در دومی کمی بیشتر ، و در سومی بیشتر از پیشین ، و این کار را ادامه می‌دهیم تا کارت شماره ۴۸ یا ۳۶ زمانی که آنها را روی هم قرار دادیم ، جمله کامل بنظر خواهد رسید . چنانچه به هر کارت نگاه کنیم ، مشاهده خواهید کرد که هر کارت طلق کمی بیشتر از قبلی به تکامل خود نزدیک شده است .

حال دوربین را در نزدیکی کادر میزان کرده و پس از اندازه‌گیری دقیق نور درجه دوربین را روی تک‌کادر قرار می‌دهیم . اکثر دوربین‌ها مجهز به این دکمه هستند ، که با قرار گرفتن درجه سرعت روی این درجه بصورت تک‌کادر مبادرت به عکسبرداری می‌نمایند . پس از تنظیمات اولیه ، عملیات را آغاز می‌کنیم .

ابتدا زیر طلق‌ها را با مقوای مشکی مات می‌پوشانیم ، و مقداری دوربین را با همین حالت در دور استاندارد به کار می‌اندازیم تا از سیاهی فیلم بگیرد حال دوربین روی تک‌کادر ، و طلق شماره یک را در درون کاش قرار داده و یک عکس می‌گیریم و سپس طلق دوم را روی طلق اول قرار می‌دهیم و بار دیگر عکس دوم را می‌گیریم در این حالت چنانچه دقت کنید ، حروف طوری است که با قرار گرفتن طلق‌ها بر روی هم به تکامل جمله نزدیک می‌شوند .

در انتها طلق ۴۸ را که در درون کاش قرار می‌دهیم ، درجه دوربین را به گونه‌ای که هیچ‌گونه حرکتی نداشته باشد دوباره بر روی سرعت استاندارد تنظیم کرده و آن را بکار می‌اندازیم . این مقدار توقف بسته به خواست فیلمبردار می‌تواند تعیین شود . و سپس مبادرت به فید این در صحنه می‌نماییم .

پس از شستشوی فیلم و قرار دادن در پروژکتور نتیجه اینطور بر روی پرده پدیدار می شود . یک دست نامرئی اسامی را روی پرده می نویسد ، و پس از مدتی ناپدید می گردد . (شکل ۱ - ۳۰) .

چنانچه در این مرحله از فیلم سیاه و سفید استفاده می کنید ، بخاطر داشته باشید که نوشته روی طلقها را با رنگ سفید درخشان درج نمایید . و در صورت انتخاب فیلم رنگی ، زمینه آبی و نوشته باید زرد انتخاب شود تا متضاد با رنگ زمینه باشد .

با فکر و تمرینات به موارد دیگری دست خواهید یافت که می توان با قرار دادن تصویری شاد در زمینه از آن استفاده کرد .

۳۰

تیلت تیتراژ

چنانچه دقت کرده باشید روشی برای معرفی هنرپیشگان بکار می‌رود ، که در طی آن ، روی مناظر یا حتی تصاویر متحرک تیتراژ بالابه سمت پایین در حرکت است .

این هم خود نوعی تروکاژ بشمار می‌آید و شما با امکانات موجود می‌توانید با صرف مخارج اندک نظیر همین تروکاژ را که در استودیو و لابراتورها توسط متخصصین ورزیده ساخته می‌شود ، خود تولید کنید .

برای این منظور شما باید با انتخاب فیلم مناسب از منظره یا تصاویر مورد نظر بطور عادی و معمولی فیلمبرداری کنید . ولی در نظر داشته‌باشید که این تصاویر باید بگونه‌ای در متن فیلم قرار بگیرند که دارای سایه روشن کنتراست و متعادل باشند ، در غیر این صورت تیتراژ شما خوب از آب درنخواهد آمد ، و دارای نقاط ضعفی خواهد شد .

در آغاز فیلمبرداری باین نکته نیز توجه کنید که درجه دوربین روی صفر قرار گرفته باشد ، تا درحالت برگرداندن فیلم مواجه با اشکال پیش بینی نشده نشوید .

پس از این مرحله فیلم را در دوربین برگردان می کنیم تا درجه صفر پدیدار شود ، حال از همان دستگاه غلطک که شرحش در تروکاژهای پیش داده شد ، استفاده می کنیم ، و بهمان روش اسامی را نوشته و با عمود قرار دادن دوربین بر مقوای رول و میزان بندی ، و اندازه گیری شدت نور ، دوربین را درحالت دیافراگم بسته قرار داده و مقداری در حدود ۱۰ فیت را عبور می دهیم ، حال درجه دیافراگم را بیک استوپ بالاتر روی حساسیت جدید به روشی در هنگام کار دوربین بژ می کنیم که حرکت غلطک نیز در همین هنگام آغاز شده باشد .

نکته قابل اهمیت چگونگی گردش غلطک است که باید یکنواخت بوده ، و در صورت امکان بهتر است که کل عملیات توسط دو نفر انجام بگیرد ، که یک نفر مسئولیت فیلمبرداری ، و دیگری اقدام به گرداندن غلطک در جهت مورد نظر کند . چنانچه برای حرکت این غلطک موتوری در نظر بگیرید بسته به نوع مورد استفاده ، می توانید توسط دیمردور آن را تغییر دهید . و سرانجام استفاده های بی شماری را برای آن خواهید یافت . نکته دیگر اینکه تلاش کنید تا این تیتراژ با رنگ سفید یا ضد رنگ منظره یا تصویر فیلمبرداری شود .

چنانچه در منطقه شمال این زمینه را تهیه کرده اید ، بهتر است از رنگی مخالف مثل قرمز که در تضاد کامل با سبز گونگی محیط است در نوشتن تیتراژ استفاده کنید ، و کل عملیات تیتراژگذاری را توسط دو چراغ از زوایای ۴۵ درجه یا کمتر که می توان از دو لامپ فتوفلود ۵۰۰ واتی استفاده کرد ، از فاصلهای برابر ۱/۵ متر انجام دهید .

در نهایت هنگامی که تصویر بر روی پرده پدیدار گردد ، مشاهده خواهید کرد که اسامی در زمینه مناظر به آرامی از بالا هویدا و سپس در انتها کادر ناپدید می شوند .

از این تروکاژ می توان برای ابتدا و انتهای فیلم و معرفی هنرپیشگان استفاده

نمود .

بخش دوم

تیتراژ و تروکار
ساده

تروکاژ

از این پس ، به تروکاژ یا حقه‌های سینمایی پرداخته خواهد شد که درمیانه فیلم جهت القاء مقاصد خاصی به تماشاگر درخط سیر فیلمنامه به کار می‌رود ، و در حد خودنیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌باشد . دراین بخش با توجه به امکانات موجود اکثر تروکاژهای داده شد را می‌توان بدون نیاز به لابراتورتهیه نمود .

یکی از اینگونه تروکاژها را می‌توان در برعکس حرکت دادن اشخاص در جریان فیلم دانست که لطفی خاص ، به فضا و اتمسفر موجود درون فیلم می‌بخشد . و بیشتر از این تروکاژ در فضای کمیک و شاد می‌توان استفاده کرد .
دو نفری که باید بجلو بدونند درحالیکه پشتشان بیکدیگر است در تعقیب یکدیگرند ، درحالیکه جریان معمولی زندگی هم‌چنان در محیط ادامه دارد .

باتوجه به چگونگی گردش پروژکتور نمایش دهنده که دارای سرعت استاندارد از بالا به پایین می باشد ، متوجه می شوید که این تروکاژ را نمی توان در هنگام نمایش با انجام عمل معکوس و برگشت دادن فیلم به عقب انجام داد ، چون مجبورید در ادامه فیلم به صحنه ابتدا رجوع کنید ، که باین ترتیب ارتباط موضوع از دید تماشاگر از دست خواهد رفت ؟

پس روش عمل چگونه است ؟

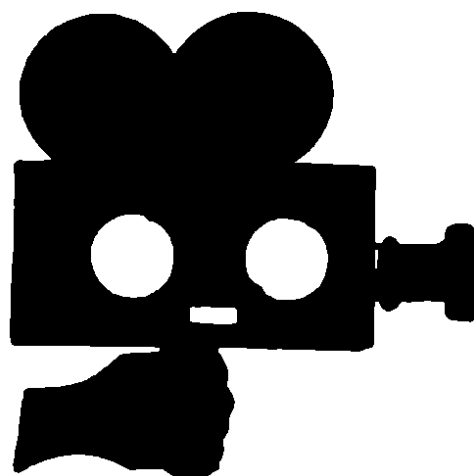
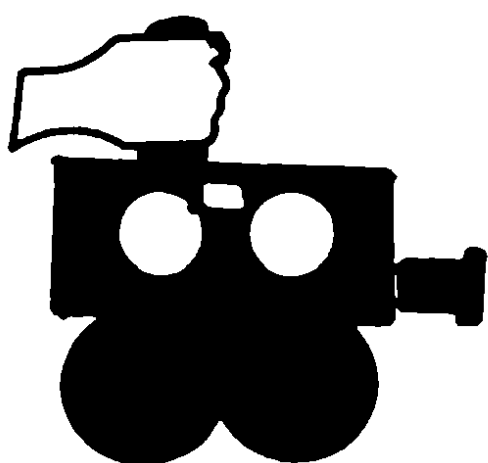
در جریان عملیات ، دو نفر بازیگری را که قرار است این صحنه را اجرا نمایند ، در محل مستقر نمایند و کارشان را به آنها تفهیم نمایید ، سپس دوربین را در موقعیتی مناسب قرار دهید تا حرکت دوبازیگر را بتوانید با هم داشته باشید ، تلاش کنید تا از لانگشات یا دورنمای باز استفاده نکنید ، بلکه توصیه می شود که کادر فیلم را تنها با سروپای هنرپیشگان و مقداری از فضای سرهنرپیشگان پر کنید .

در شروع حرکت ، دوبازیگر بحالت معمولی بطرف جلو باید بدوند ، و شما باید در این هنگام با تنظیم کردن دوربین و قرار دادن سرعت روی ۳۲ کادر بر ثانیه در سرعت های استاندارد ۲۴ کادر ، و در فیلم های آماتوری سوپر ۸ از ۱۸ کادر بر ثانیه به ۲۴ کادر موقعیت خود را از جهت سرعت تصحیح نمایید . از این مرحله بعد کار شما آغاز می گردد . بدین مفهوم که درجه دوربین را روی صفر میزان و پس از ایجاد مسافت و وضوح کامل تصویری ، دوربین را مانند شکل (۲-۳۲) وارونه بدست بگیرید و از کل جریان و دویدن آدمها از درون اتومبیل که در جاده صاف و بموازات دوبازیگراست فیلمبرداری کنید . تلاش کنید که فیلمبرداری را بیشتر بالنزباز مثل ۲۵ میلی متر انجام دهید تا انحراف و حرکت های پیش-بہنی نشده زیاد روی پرده مشهود نگردد . تا این جا بخش اعظم کار شما به انجام رسیده است .

پس از شستشو و گذاراندن مراحل لابراتواری ، پس از اینکه فیلم بدستتان

رسید . با نمایش در پروژکتور نتیجه بر روی پرده ۲ تا بخشی که تروکار شما آغاز می‌گردد . تمام حرکات و عملیات درست و معمولی است و ناگهان در بخشی از فیلم تصویر سروته می‌شود ۴ بدین ترتیب که سربازیگران بسمت پایین کادر و پاهایشان روبه بالای پرده می‌باشد .

پروژکتور را متوقف و فیلم را درون موویلا قرار داده و بدقت ابتدا و انتهای این صحنه را مشخص نمایید ، سپس فیلم را از درون کل‌کار از بخش‌های علامت زده شده ببرید و آن صحنه را خارج کنید ، هم‌اکنون یک صحنه دردست شما قرار دارد که آن را از درون فیلم اصلی خارج ساختناید ، و سروته است . بنابراین



روند عادی فیلمبرداری روش معکوس یا سروته گرفته
شده دوربین فیلمبرداری
برای ایجاد تروکار

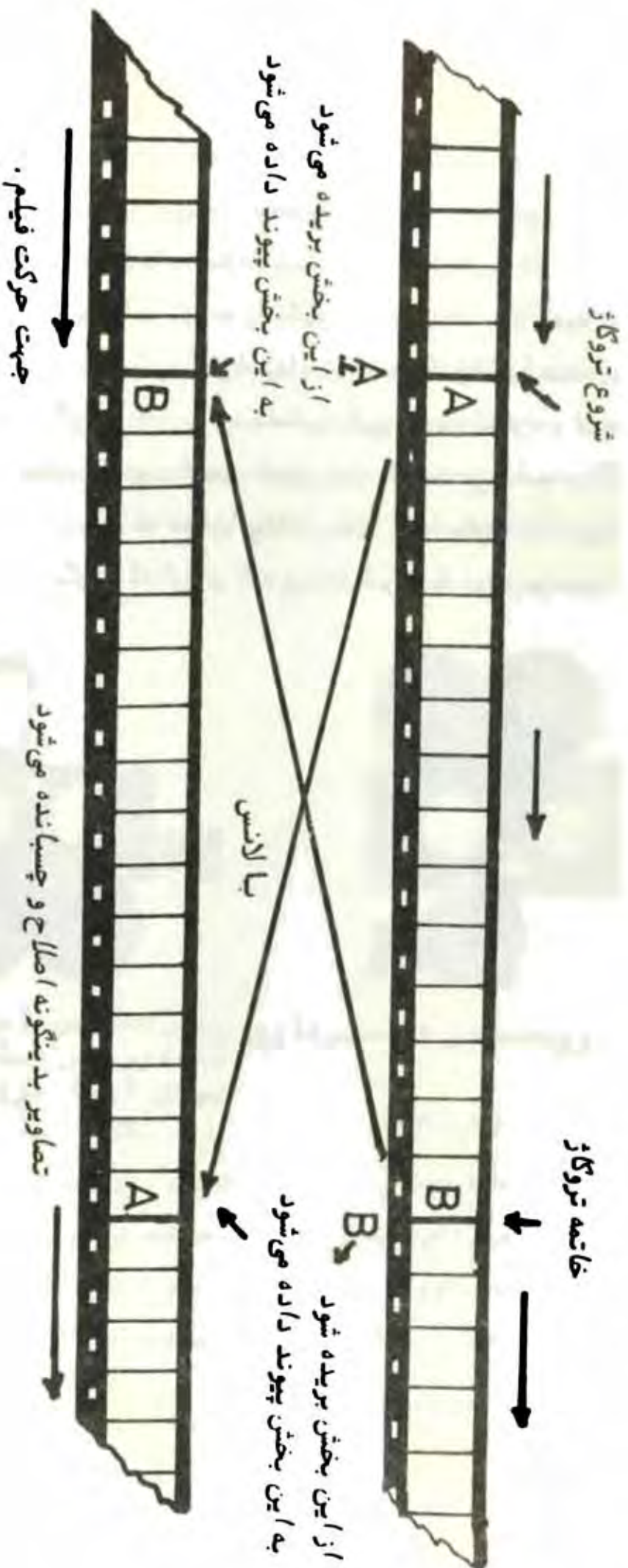
شکل (۲ - ۳۲)

شکل (۱ - ۳۲)

در این مرحله شما باید عمل ریورس انجام دهید ، بدین ترتیب که انتهای صحنه درآورده شده را برگردان نموده و به ابتدای صحنه بریده شده اول و سرانجام انتهای آن را به بخش دوم برش داده شده مانند (شکل ۳ - ۳۲) متصل کنید ، در تمام موارد انجام کار توجه داشته باشید تا دندانهای فیلم در یک سمت قرار بگیرند .

به تصویر داده شده توجه کنید ، منظور من را در آنجا خواهید یافت . در تصویر نقطه A انتهای تصویر یا صحنه و نقطه B ابتدای باشد ، وجهت حرکت فیلم نیز با فلش نشان داده شده است .

پس از انجام این عملیات نتیجه را یکبار روی مویلا تست کنید ، و سپس پس از اطمینان از مراحل کاری آن را از ابتدا درون پروژکتور قرار دهید و به نمایش درآورید . صحنه بدین گونه آغاز می گردد ، در یکروز خوش که مردم در حال آمد و شد هستند و تمام عوامل طبیعت بسیر طبیعی خود ادامه می دهند ، ناگهان دو نفر در فیلم پدیدار می شوند که بجای اینکه بدنبال هم بطرف شما بدونند ، از پشت مشغول تعقیب یکدیگرند که گویای شادی محیط و کمیک بودن موقعیت بدست آمده خواهد بود .



شکل (۳-۳۲)

"ریورس در جهت اصلاح تصاویر در تدوین"

انسان‌پرنده

برای شما پیش آمده است که در سینما شاهد و ناظر کارهای خارق‌العاده یک بازیگر باشید؟

بعنوان مثال ناگهان استخر آب آرام، طوفانی شده و شخصی از درون آن بیرون پریده و به سمت بالا جهش می‌نماید تا روی دایپ پرش قرار بگیرد، و سپس با خونسردی بقیه عملیات را در خشکی به‌انجام می‌رساند.

تهیه این‌گونه تروکارها تنها محدود به لابراتوارهای مجهز فیلمسازی و بصورت سوپر کردن نکات و با استفاده از حرکت معکوس امکان‌پذیر می‌باشد.

اما در اینجا روشی را شما می‌آموزیم که شما را قادر خواهد ساخت تنها با امکانات موجود، خود مبادرت به ساخت این تروکار بهمان تمیزی و جالبی سینما نمایید.

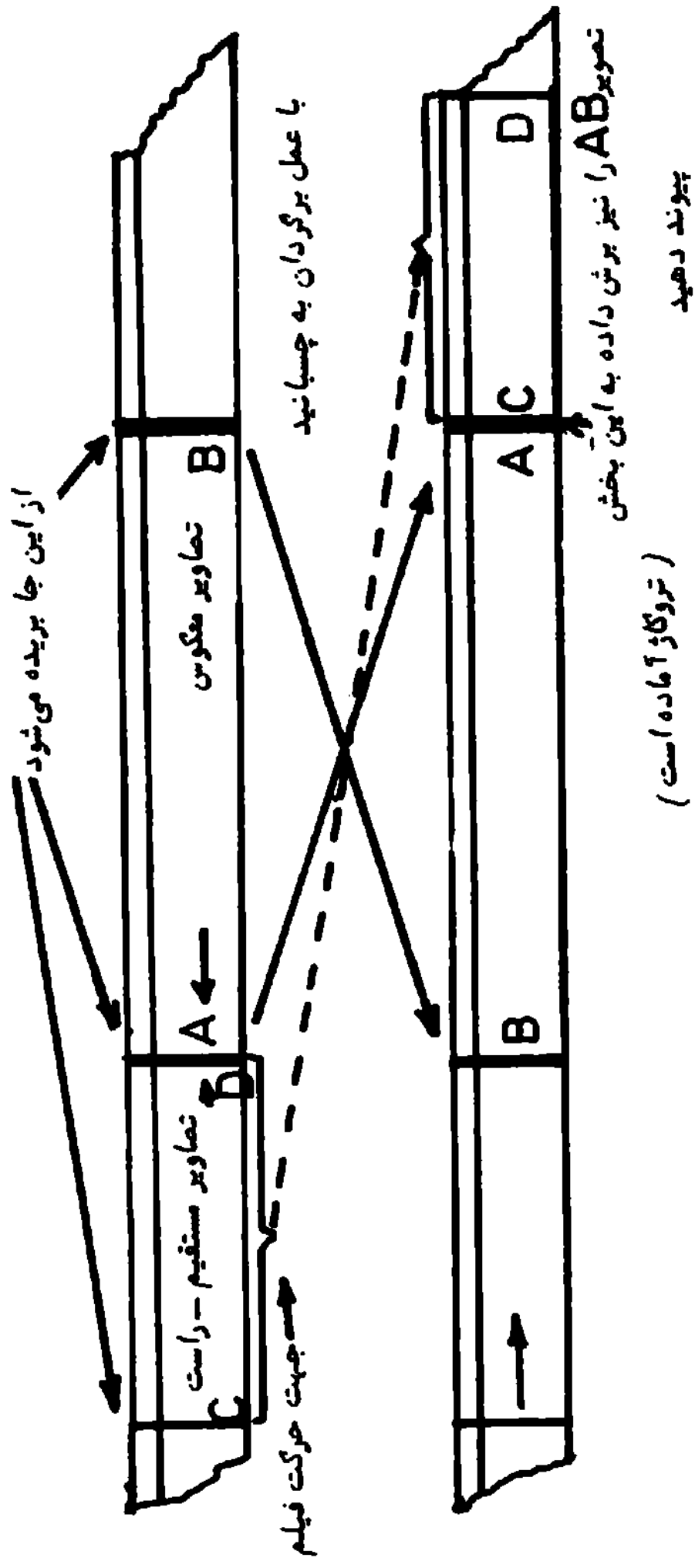
البته بی تردید شما می باید کمی به تکنیک های فیلمبرداری و رموز کارگردانی در جهت زیبایی خلق اثر آشنا باشید. جهت ساخت این تروکار که بیشتر در محیط های تفریحی و شاد و برای صحنه های کمیک به کار می رود.

نحوه کار بدینگونه است که شما از منظره و یا محیط، در یک لانگشات از استخر با آب را کد درون آن فیلمبرداری کنید. و سپس با تغییر دیدگاه دوربین آن را بدل به نمای میانه استخر نمایید. هنگامی که فیلمبرداری اولین بخش استخر را تمام کردید، متراژ دوربین را روی صفر یا عددی که نشان می دهد یادداشت کنید، بازیگرتان را به بالای محل پرش هدایت کنید، و از این مرحله بعد با توقف سوژه پیش از آنکه حرکتی بکند، یکبار از محل ایست دوربین بازیگر را که در حال ایستادن روی لبه استخر به گونه ای که پشتش بسمت آب باشد به گیرید و فرمان حرکت صادر کنید، و بازیگرتان به حالت عادی از پله های دایپ پایین آمده، و از کادر خارج می شود.

دوربین متوقف و بازیگرتان را به بالای محل پرش به فرستید، و بهمان روش در حالیکه پشتش به استخر باشد، آماده پرش قرار دهید.

در این زمان دوربین را به حالت سروت و وارونه به گیرید و با در نظر گرفتن سرعت بیشتر برای بهتر نشان دادن چگونگی حالات، با شروع فیلمبرداری به بازیگر فرمان پرش دهید. زاویه دید دوربین شما در لانگشات طولی است که هم دایپ شیرجه و هم بازیگر و هم استخر را در کادر دارد.

بازیگر در همان حالت به درون استخر می پرد، آب موج می شود و بازیگر به عمق آب فرو می رود، صبر کنید تا مقداری آب استخر آرام تر شود و سپس فیلمبرداری را متوقف کنید، و بقیه قضایا را بطور معمول فیلمبرداری کنید. پس از شستشو و نمایش مرحله مونتاژ فرا می رسد. زمانی که فیلم را در پروژکتور با سرعت استاندارد نشان می دهید تا شروع عملیات مستقیم، فیلم روند طبیعی خود را دارد، و در بخش تروکارژ ناگهان صحنه معکوس و سروت می گردد، بلافاصله



باید این بخش را درون موویلا قرار داده و با حذف زوایید غیرلزوم صحنه را از آن جدا کنید. و بصورت برعکس به ابتدای فیلم متصل کنید. به شکل (۱-۳۳) توجه کنید. این عمل را بالانس و موازنه کردن هم می‌نامند. یعنی انتهای فیلم را به آخر فیلم برش خورده می‌چسبانیم. و اینکار باید به‌گونه‌ای انجام بگیرد که دنده‌های فیلم درست در یک سمت واقع شود. چنانچه مونتاژ را بدرستی آموخته باشید می‌توانید صحنه قبلی را که بازیگر شما را می‌ازمحل شیرجه پایین می‌آید از فیلم خارج کرده و در انتهای برش جدید که حالا بطور صحیح قرار دارد، متصل کنید و سپس دنباله فیلم و قضا یا را، حال چنانچه فیلم را روی صفحه موویلا تماشا کنید، صحنه‌ها بدین‌گونه در پی یکدیگر ردیف شده‌اند. در یک جریان عادی، ناکهان استخر متلاطم می‌گردد. و بازیگر شما از درون آب به سمت بالا پرواز می‌کند و سپس با طماء نینه از محل شیرجه پایین آمده و بقیه قضا یا، . . . در موارد دیگری نیز می‌توان این عمل را انجام داد و آن صحنه متضمن مردیست که ناکهان از پایین به بالای دیواری می‌پرد، عملیات درست متعاقب این حرکت در جهت ساخت و بافت آن به‌کار رود.

با تجربه و تفکر راه و ایده‌های جالب دیگری را برای موقعیت‌های مناسب جهت ایجاد انواع تروکاژهای موجود خواهید یافت که شما را بدون نیاز به لابراتوار و صرف هزینه‌های کزاف قادر بساختن آن بهمان تمیزی و زیبایی خواهد ساخت.

اجسام بزرگ

دردست

تروکاژی که شرحش خواهد رفت ، یکی از زیبا ترین وسحرا تکبرترین تروکاژهای ابداع شده تاکنونست ، که برای ساخت آن باید با استفاده از ویزور یا محل دید چشمی جدید به روش مونتاژ اقدام به ایجاد آن نمایید .
لابد در فیلمهایی نظیر دزد بغداد مشاهده کرده اید که یک هنرپیشه در کف دست غول ایستاده است .

این کار جز در استودیوها و لابراتوارها توسط متخصصین ورزیده عملی نمی باشد ، ولی ما با طرح ساده ای که در اینجا بدست می آوریم شما را قادر بساخت این تروکاژ جالب و مشکل خواهیم کرد .
برای رسیدن بدنبیجده روس کار به صورت زیر است .

دربخش ویزور یا دیدحسمی ، معاویری را که در قاب مستطیل می بینید ،

و شما باید با توجه به شکل (۱ - ۳۴) با خط کشی یا حرکتی فرضی از پهنای وزوز دید خود را بدو بخش تقسیم کنید .

پس از انجام این کار بقیه عملیات زیاد پیچیده و مشکل نخواهد بود شما باید در زمینه پرده سیاه یا دیواری را انتخاب کنید که دارای رنگ سیاه مات یا کدر باشد ، تا در دست را غیر قابل تشخیص سازد . می توانید مقوا مشکی برای حالت نشسته مرد برای پوشش اطراف بکار ببرید . یا اینکه با پرده مشکی اطراف سوزه مورد نظر را که باید در دست بنشینید بپوشانید .

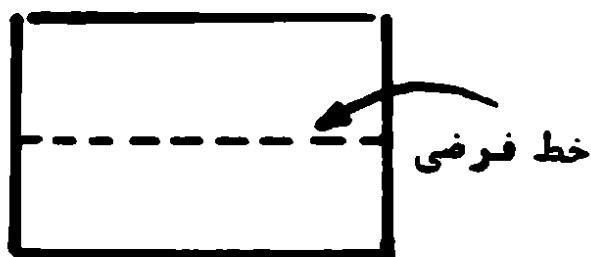
چنانچه این کار در شب و در پناه نور مصنوعی انجام بگیرد . کار دارای کیفیتی بهتر و زیباتر خواهد شد .

پس دوربین را روی سه پایه مستقر و با انتخاب لنز واید باز ۱۲/۵ تا ۲۵ میلی متر ، شخصی را که می باید سوزه مورد نظر روی کف دست او بنشیند انتخاب کنید . و او را طوری قرار دهید که تنها نور به کف دست نامبرده که بالا آمده است متمرکز گردد . و آنقدر با کادر دوربین بازی کنید تا کف دست نامبرده درست زیر بخش خط قرار بگیرد .

انتخاب لنز ۱۲/۵ تا ۲۵ میلی متر ، بجهت ایجاد عمق صحنه به کار می رود . که کمی احسام را از جهت ابعاد دورتر نشان می دهد . و این مطلب بطور کامل در کتاب اول آمده است .

پس از تنظیمات اولیه و صفر کردن متراژ فیلم ، تا اندازه مورد لزوم از این صحنه فیلمبرداری کنید تا اینجا یک بخش کار به انجام رسیده است ، ولی توجه داشته باشید که نورپردازی شما باید روی کف دست (اینسرت) تنظیم شده باشد . پس از این کار بلافاصله دوربین را متوقف و با اندازه بیشین فیلم را بسمت عقب برگردان کنید . تا درجه متراژ فیلم روی درجه اولیه صفر دوربین قرا بگیرد . حال سوزهای را که می خواهید روی کف دست نشان دهید در دست انتخاب کنید ، تصور کنید یک انسان ، دوربین را آنچنان مستقر کنید که شخص

مورد نظر از داخل ویزور بهمان اندازه کوچک بنظر برسد ، اما توجه داشته باشید که اطراف و حتی کف زمینی که سوژه قرار می گیرد باید دارای رنگی تیره و متعایل



(شکل ۱-۳۴)

به سیاهی باشد حال با انتخاب لنز ۵۰ یا ۷۵ و یا حتی تله آنقدر که در را در دور دست تنظیم کنید که محل نشست سوژه بالای خط فرضی و مماس بر آن قرار بگیرد. و این بار در انتخاب دیافراگم یک استوپ کمتر مبادرت به فیلمبرداری از این

صحنه کنید . شخص مورد نظر می تواند حتی در این مرحله انگار که با موجودی صحبت می کند ، حرف بزند . یا حرکات دیگر بنابر تمایل شما انجام دهد . . . پس از فیلمبرداری بمقدار کافی که می باید باندازه فیلم مصرف شده در بخش اول تروکاژ باشد دوربین را متوقف کنید . در نظر داشته باشید که نورپردازی روی سوژه انجام گرفته باشد و بهتر است برداشت دوم را در شب و در محیطی باز فیلمبرداری کنید ، و چنانچه میسر بود نور را بصورت دایره روی سوژه متمرکز کنید .

پس از شستشوی فیلم و ظهور آن وقتی نتیجه را روی پرده مشاهده می کنید ؛ خواهید دید که یک انسان بقدر و قواره بسیار کوچک روی کف دست یک غول نشسته ، و یا ایستاده است که با شما هم قادر است صحبت کند . این یکی از انواع تروکاژهای زیبا و تفریحی و کمیک است که ساخت آن بسیار جالب از دیدن ما شاگرد خواهد بود . تصور کنید ناگهان پدر خانواده روی کف دست پسر کوچک خود نشسته باشد .

در ساخت این تروکاژ دقت از شرایط اصلی کار است و پس از چند بار تجربه و ممارست در آن تبحر پیدا خواهید کرد .

امکان دارد در اولین تجربه فاصلهای حاکی از عدم دقت و توجه بین سوژه و کف دست مشاهده شود که سبب آن به کار نبردن نورپردازی خوب و بجا ، و رعایت نکردن خط فرضی از جهت نقطه انکاو اتصال موضوع به زمینه باشد که به مرور پس از چند بار تست و کسب تجربه در آن ممارست پیدا خواهید کرد .

شعبده بازی

این روش را می توان از ساده ترین و در عین حال متداول ترین روش تروکاژهای رایج در فیلمها دانست که ساخت آن تنها با دوربین فیلم برداری موجود امکان پذیر خواهد بود . در این گونه تروکاژ روال کار بدینگونه است که ناگهان سبب ناپدید شدن شخص بازیگر در صحنه می شود .

تصور کنید دوبازیگر در حال صحبت با یکدیگرند ، و ناگهان مخاطب ناپدید می شود و شخص صحبت کننده با تحیر و سرگردانی بدنبال او می گردد دوباز همان شخص به شیوه ای اسرار آمیز در پشت سر صحبت کننده پدیدار می شود .

این تروکاژ در حد خود بسیار جالب و دلپذیر است و شما با امکانات موجود و دوربین قادر بساخت و تولید آن خواهید شد .

روش کار باین شکل است که دوربین با سه پایه را در صحنه متمرکز و شروع

به فیلم برداری از دوشخص هم صحبت می کنید ، و ناگهان با گفتن استوپ و متوقف کردن دوربین ، آکتورها باید در همان حالت ثابت شود ، و در اینجا شخص مخاطب را از همانجا به کنار می کشید تا از دیدگاه دوربین خارج شود ، و با با گفتن حرکت ، شخص صحبت کننده ادامه حرکت و صحبت خود را ادامه می دهد ، در حالیکه شما دوربین را کماکان بکار انداخته اید .

در اینجا شخص صحبت کننده متوجه غیبت مخاطب می گردد و با سرگردانی و تحیر بدنبال او می گردد ، و باز در اینجا با گفتن کلمه استوپ و حرکت دوربین را متوقف و شخص در جا ثابت ، و باز در این لحظه شخص مخاطب را وارد کار کرده و او را درست در پشت سر شخص صحبت کننده قرار دهید . و باز با گفتن کلمه حرکت ، بلافاصله شخص صحبت کننده حرکتش را شروع کرده و همزمان شروع به صحبت می کند در حالیکه دوربین فیلمبرداری نیز بکار افتاده است .

در اینجا شخص ، مخاطب را صدا می کند و صحبت کننده با تحیر او را در پشت سر خود می بیند با تکرار اینگونه عملیات شما صحنه ای را می سازید که بسیار خنده دار و تفریحی خواهد شد .

حال پس از شستشوی فیلم و نمایش آن پرده متوجه می شوید که در حالی که شخص مشغول صحبت است ناگهان مخاطب او بطرز اسرار آمیزی ناپدید ، و باز بطور اسرار آمیزتر دیگری در پشت سر او پدیدار می شود که سبب سردرگمی بازیگر اصلی شما در صحنه خواهد شد .

موقعیت مشابه دیگری نیز وجود دارد که شخص ناگهان با گفتن جملهای ناپدید می شود . یا اینکه هر شیئی مورد نظر با اشاره دست ناپدید یا برعکس پدیدار می گردد .

در تمام مراحل بالا موقعیت و کمپوزیسیون صحنه باید ثابت بماند . این ویژه صحنه های کمیک و اسرار آمیز می باشد که شما پس از چند بار آزمایش و تجربه در ساخت آن موفق خواهید شد .

عبور انسان از موانع سخت

یکی از تروکاژهای جالب پدیدار شدن یک انسان از میان یک دیوار سخت و امثال آن می باشد . پیشتر این گونه تروکاژها به جاز طریق تدوین و لابراتوار امکان پذیر نمی بود ، و اینک ما با روشی که برایتان بازگو خواهیم کرد شما را با دوربین قادر به انجام این کار مهم خواهیم ساخت .

ساخت این تروکاژ با هر نوع فیلم نگاتیو یا ریورسال تک نسخه ای میسر است . و بنابراین کاربرد آن می تواند هم برای حرفه ای وجه آماتور که اشتغال بکار ساختن فیلمهای سوپر ۸ را دارند ، مفید واقع شود ، برای ایجاد این تروکاژ روش کار بدینگونه است که از یک دیوار تیره که دارای نور ملایم و بدون سایه ای باشد فیلمبرداری می شود ، البته زمان پدیداری و تمام کارهای مربوط به فردیا انسان گذرنده از دیوار را باید با دقت در نظر داشت . سپس فیلم را پس از انجام

گرفتن این صحنه برگردان می‌کنیم ، چنانچه تمام عملیات با فیلم مخصوص شب و در شب انجام بگیرد ، نتیجه بسیار رضایت‌بخش‌تر خواهد بود . پس از برگردان کردن فیلم در دوربین ، فرد مورد نظر را مشخص نموده و او را جلوی پرده یا دیوار سیاه تیرهای قرار می‌دهیم . حال دوربین را روی سه پایه فرار داده ، و با انتخاب لنز بالا ، منظور چنانچه دوربین دارای زوم می‌باشد در بالاترین حد ممکنه درشت نمایی یا گاما (γ) و یا در غیر این صورت با لنزهای بالای ۷۵ میلی متر لانگشات فرد مورد نظر را در ویزور میزان می‌کنیم . انتخاب فاکتور بالا در لنز باین سبب صورت می‌گیرد که طبق یک قانون در فیلمبرداری و لنزها ، بهر اندازه از لنز شماره کمتر استفاده می‌شود فواصل سوژه با زمینه بیشتر خواهد شد . و صحنه دارای عمق بیشتری می‌گردد ، و بالعکس در لنزهای بالا عمق تا حدود زیادی از بین رفته ، و تصویر را نزدیک‌تر و فشرده‌تر نسبت می‌کنند و باین ترتیب فواصل مورد نیاز حسیده‌تر و نزدیک‌تر بنظر می‌آیند .

حال دوربین را روی سه پایه مستقر و درجه دیافراگم را در حداقل قرار داده و می‌بندیم ، و به بازیگران تفهیم نمایید تا حالتی بخود بگیرد که انگار دارد از جسم سختی عبور می‌کند . بسته به مقدار عبور از دیوار باید با دیافراگم در هنگام فیلمبرداری بازی کرد حال درجه مقدار بازتاب نور را با نورسنج اندازه‌گیری می‌کنیم ، تصور کنید نور موجود در دیافراگم $5/6$ باشد .

حال دوربین و بازیگر با هم عملیات خود را آغاز می‌نمایند ، و بازیگر حالتی بخود می‌گیرد که انگار دارد به سختی از جسم سختی عبور می‌کند ، و شما دوربین در حال کار را به آرامی دیافراگم آن را باز می‌کنید ، این عمل را باید با نرمش و انعطاف زیادی انجام داد ، که حالتی شبیه به دیزالور را در پی داشته باشد .

در کل دیافراگم را تا روی $1/5$ استوپ بالاتر از $5/6$ نشان دهنده نورسنج قرار داده ، که معرف عبور کامل فرد از دیوار خواهد بود ، و هم چنین در این حالت تصویر فرد بر روی زمینه‌ناظر گذارده و روی آنرا خواهد پوتاند . توجه داشته

باشید که نورپردازی در این صحنه را اهمیت ویژگای برخوردار بوده و تنها باید در محدوده سوژه مورد نظر انجام بکشد . و از نورپردازی پرده سیاه خودداری نمایید . پس از شستشو و نمایش آن ، مشاهده خواهید کرد که شخص مورد نظر به سختی از دیوار عبور کرده و بسبب هماهنگی می آید . ابتکار عمل و چگونگی کارگردانی بستگی تام به ذوق و سلیقه شما در درجۀ طبیعی خلوه دادن صحنه خواهد بود .

در انتها تذکر این نکته سیر بی مورد به نظر نمی رسد ، که این تروکاژ بیشتر در فیلم های اسرارآمیز و تخیلی کاربرد دارد .

تن پوش اسرار آمیز

یکی دیگر از تروکاژهای جالب و تفریحی ، و در عین حال ابتکاری ، پوشیدن کت والبسه به زمین افتاده است که بطور ناگهانی و بدون کمک در فضا به پرواز درآمده و به بدن شخص مورد نظر پوشانده می شود .

برای روشن شدن مطلب به مثال زیر توجه نمایید .

شخصی بدون پوشش پیش آمده ، و ناگهان کت و سایر البسه به زمین افتاده پرواز کرده و وارد دستان باز مرد می گردد و سرانجام به بدن او پوشانده می شود . تهیه و روش کاربرد این تروکاژ نیز ساده و با وسایل موجود آماتوری امکان پذیر خواهد بود .

البته باید اذعان داشت که این تروکاژ ویژه روز بوده ولی تحت شرایطی در شب و زیر نور مصنوعی هم می توان مبادرت به ایجاد آن نمود .

برای ایجاد این تروکاژ می‌باید از دورنما، نمای میانما استفاده کرد تا کار طبیعی‌تر جلوه کند. روش کار بدینگونه است که دوربین را روی صفر قرار داده و بطور معکوس یا وارونه از شخصی که ایستاده است مشغول فیلمبرداری می‌شویم، چنانچه دوربین حرفه‌ای کادراژ فیلم از ۲۴ به ۳۲ کادر تنظیم و در استفاده آماتوری سوپر ۸ سرعت از ۱۸ به ۲۴ کادر افزایش یابد، در بهتر جلوه‌گر شدن کار بی‌تاثیر نخواهد بود.

حال شخص ایستاده تغییر مکانی باندازه ۱۸۰ درجه می‌دهد، تا پشتش به دوربین قرار بگیرد و به آرامی کتش را خارج و با نرمی بزمین اندازد، حالت دوربین بگونه‌ایست که در دورنما تمامی عملیات مرد و خروج کت به زمین را بطور کامل در کادر دارد. حال پس از این حالت به دوربین دستور توقف یا کات می‌دهیم و فیلمبرداری متوقف می‌شود.

حال بروش عادی سرعت دوربین را بروی استاندارد میزان و بانصب بر روی سه‌پایه از زاویه دیگری شخص را فیلم‌برداری می‌کنیم، این زاویه انتخابی و صحنه باید از دورنما بدل به نمای میانه گردد. یعنی شخص حرکت کرده و آنقدر پیش می‌آید تا جلوی کت بزمین افتاده برسد (در حالی که کت تنش نیست) و سپس متوقف می‌شود، تا اینجا بخش اعظمی از کار به انجام رسیده است. پس از ظهور و ثبوت فیلم و آماده شدن آن، در نمایش اولیه در پروژکتور فیلم حرکتی متعادل و عادی خواهد داشت ولی بنظر می‌رسد که صحنه‌ها هیچگونه ربطی بهم ندارند، و ناگهان در یک‌شات فیلم سروته می‌شود. بلافاصله فیلم را در درون موویلا قرار داده و درست از خط تصویر معکوس برش داده و تا انتهای صحنه جدا می‌گردد و سپس این قطعه را طبق شکل معکوس نمود، و انتهای این قطعه را با ابتدای فیلم و ابتدای قطعه را به انتهای فیلم درون حلقه متصل می‌کنیم. و از این صحنه با برش و انتخاب صحنه‌های مدیوم یا نمای میانه دیگر

فیلم تدوین نشده . فیلم سروته شده .

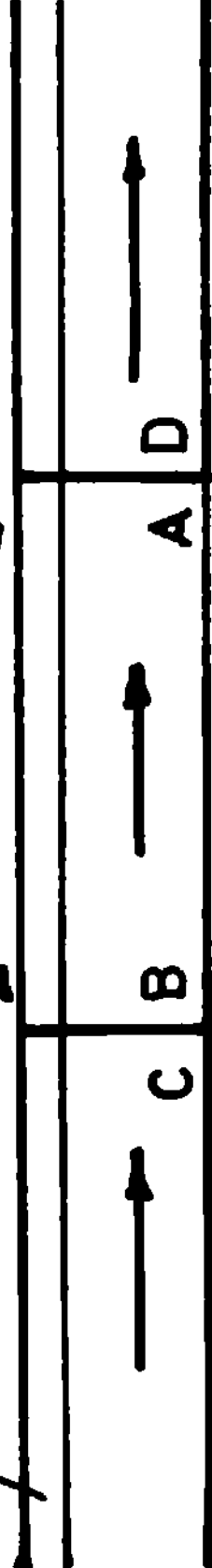


جهت گردش فیلم

بدینگونه دوباره باید پیوند شود

دو نیم

فیلم تدوین شده



فیلم آماده ، برای نمایش

بروش مونتاز فیلم را بهم می چسبانیم . اکنون فیلم یا تروکاژ شما آماده شده است .
در زمان نمایش اینطور به نظر می رسد که شخصی وارد کادر می گردد ، در
حالی که کت به تن ندارد ، در حال جستجوست و سرانجام کتش را می یابد ، با
خوشحالی به سمت آن می رود ، پشتش را به کت زمین افتاده می کند ، و کت ناگهان
بطور معجزه آسایی از زمین پرواز کرده و بتن او پوشانده می شود ، و سپس شخص
دکمه هایش را می بندد و با لبخندی حاکی از رضایت از کادر خارج شده و صحنه
را ترک می نماید .

از این تروکاژ بیشتر می توان در صحنه های شاد و کمیک استفاده کرد .

انسان دو شخصیتی

یکی از تروکاژهای جالب ابتکاری را می‌توان انسان دوگانه یا دو شخصیتی نام برد. البته اینکار در فیلمسازی حرفه‌ای تنها بمددلابراتوار و متخصصین ورزیدما مکان‌پذیر خواهد بود. اما هم‌اکنون ما روشی را بشما نشان می‌دهیم که شما را قادر به تولید و ساخت این تروکاژ جالب ننها با استفاده از دوربین موجودتان خواهد نمود.

این تروکاژیا حقه سینمایی بدینگونه صورت می‌گیرد که دریک صحنه فرضی که درمیانه آن ستون قرار دارد، بازیگر شما وارد کادر شده و در سمت راست می‌ایستد و پس از خوش‌آمدگویی، درعرض صحنه به حرکت درآمده و با گذرا ز ستون بدل به شخصیتی دیگر می‌گردد که تفاوت زیادی با حالت قبلی‌اش را دارد، بدینگونه که لباسهایش عوض شده و آرایش صورت نیز تغییر کرده است، مثل اینکه

ناگهان از یک آینه خیالی زمان گذر کرده باشد .

به تصویر ۴ - ۳۸ توجه کنید ، یک شخص اصلاح کرده پس از عبور از ستون بدل به یک مرد ریش دار کلاه بسرو سیگار به لب گشته است در حالیکه صحنه هم چنان استمرار دارد .

برای ایجاد و خلق این تروکاژ می باید از دو مرحله فیلمبرداری و سپس مو تدوین در مورد ویلا استفاده شود .

برای این منظور پس از صحنه رابی و قرار دادن ستون که می تواند بدلخواه شمارنگ آمیزی ، در ارتباط با محتویات داخلی صحنه باشد ، به پهنای یک فرد که بتواند او را در یک لحظه گذر زیر پوشش خود قرار دهد نیازمندیم . نورپردازی در تمام طول صحنه از اهمیت ویژهای برخوردار بوده . و می باید در تمام مدت زمان فیلم برداری از نوری یکدست و روان در زمینه استفاده شود . چنانچه صحنه شما بدل به یک اتاق نشیمن یا سالن کوچک گردد ، فضای پشت سر می باید بطور یکنواخت نمودار در یک خط بودن و متوازن بودن شرایط نوری را دارا باشد ، و هیچگونه بازتاب یا تغییری را در پی نداشته باشد .

اگر در پشت سر شما یک پرده سراسری وجود دارد که تمام عرض اتاق را پوشانیده است ستون انتخابی می تواند در بخش جلوی صحنه در مرکز آن مستقر شود .

برای ساخت این تروکاژ ، دوربین را در خارج از محدوده مورد نیاز در حالت دورنما میزان می کنیم ، طوریکه بتوان بسادگی از داخل ویزور آن دورنما از شخصیت فیلم و ادوات بوجود آورنده صحنه را مشاهده نمود .

اما توجه داشته باشید که تا از پرداختن به فضای بیهوده و غیر قابل نیاز احتراز کنید ، تنها کافیسیت کادر تصویر خود را با قد و قواره شخص اول فیلم در حالت کمی از بالا یا پایین پر کنید . پس از استقرار دوربین و انتخاب لنز مناسب ، آن را ثابت کنید تا حرکاتی اضافی نظیر جنبش و لرزش را در پی نداشته باشد .

سپس نور داخل صحنه را اندازه‌گیری کنید ، و لاجرم دیافراگم را در همان حالت تثبیت و تلاش کنید تا خاتمه‌کار از دست زدن به نورهای آماده شده اجتناب ورزید .

چنانچه دوربین اتوماتیک است ، ارجح اینست که در اینگونه موارد درجه دیافراگم را از روی اتومات به معمولی دستی بدل سازید ، و برای این منظور یکبار بدون اینکه دوربین کار کند ، با درجه دیافراگم اتوماتیک نور را اندازه‌گیری و تصور کنید بشما دیافراگمی برابر ۴ را نشان دهد . حال بدون هیچگونه تغییری در موقعیت‌های اضطراری صحنه ۴ دیافراگم را در دوربین از حالت اتوماتیک خارج کرده با دست حلقه دیافراگم را بر روی ۴ قرار دهید ، حال دوربین و مراحل فنی شما آماده شده است .

بازیگر مورد نظرتان را یکبار بصورت تمرینی حرکت دهید و به او منظور و هدف‌تان را تفهیم نمایید . و حال بدون آنکه فکر دیگری بستان بزنند کار را شروع کنید ، و به او دستور حرکت بدهید .

بازیگر وارد کادر می‌شود . کمی پیش‌تر شما دوربین را بکار انداخته‌اید و بدین‌گونه موقعیت محلی و جغرافیایی را که می‌باید توسط تماشاگر درک گردد در فاصله مابین ۳ تا ۴ ثانیه نشان داده‌اید .

طبق شکل (۲-۳۸) بازیگر وارد کادر شده ، و پس از کمی حرکت و صحبت درست راست صحنه ، طبق دستور شما حرکت و پس از گذر از پشت ستون سرانجام از کادر خارج می‌شود .

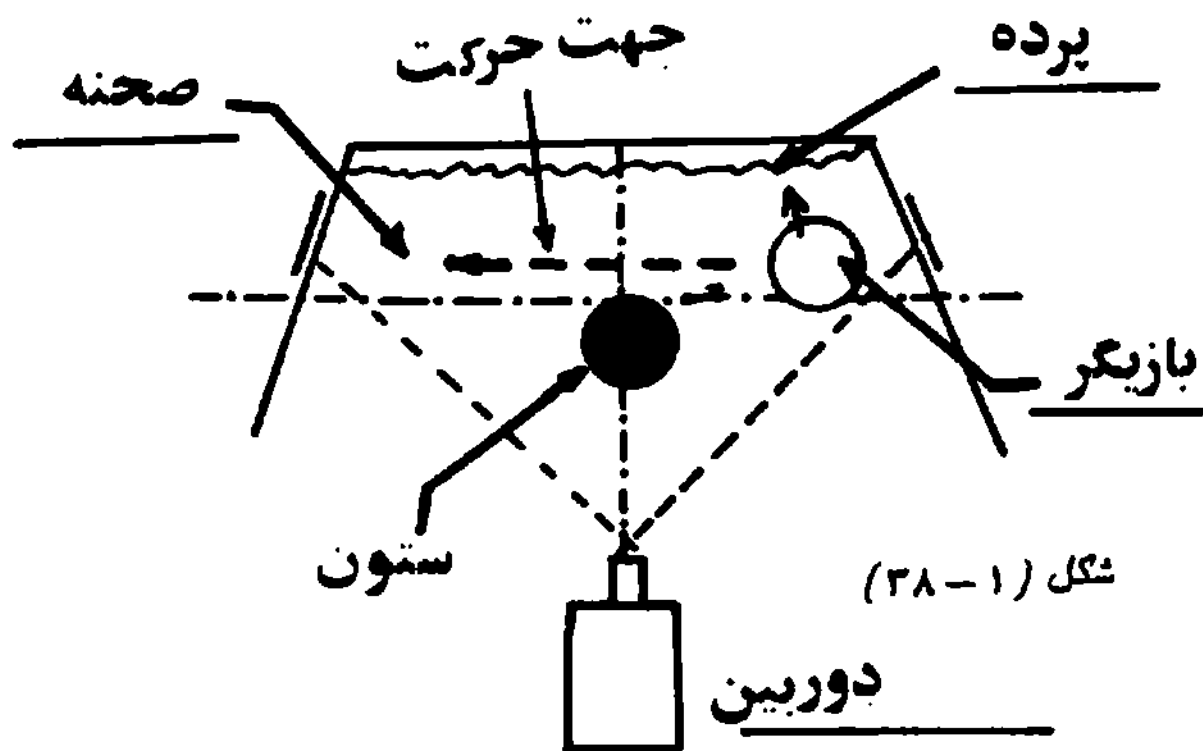
در تمام این مراحل تا پایان عملیات دیدگاه دوربین همچنان ثابت خواهد بود . کوچکترین حرکتی در فیلم شما ایجاد فلاشو پرش خواهد کرد که زحمات شما را بباد خواهد داد .

حال بلافاصله پس از گذر از ستون در هر نقطه‌ای که تمایل داشتید می‌توانید دوربین را متوقف سازید این برداشت را تحت عنوان برداشت قابل قبول شماره

یک خود شماره کنید .

و سپس بدون آنکه آرایش صحنه بهم بخورد ، یا نور را تغییر و اصلاح کنید به بازیگران دستور دهید تا لباسها و تمام آنچه را که در صحنه پیش داشته است تعویض کند ، از آرایش سرو صورت گرفته تا لباس هایش و هر آنچه را که ممکن است از او شخصیت دیگری در اصل خودش بسازد .

این تغییرات می تواند شامل لباس ، گریم ، آراستن فرم سر ، و یا هر چیزی که بتواند او را عین خودش در حالتی دیگر نشان دهد باشد . و سپس با دستور شما با بکار افتادن دوربین از همان نقطه قبلی وارد کادر شده و پس از گذر عرض



صحنه و ستون در سمت چپ متوقف شده و منظور شما را برآورد ساخته و سرانجام از کادر خارج می گردد .

و شما نیز از هرجا پیش از رسیدن به ستون میان صحنه که تمایل داشتید می توانید دوربین را به کار اندازید .

این مرحله را نیز می توانید تحت عنوان برداشت دومتان شماره گذاری کنید

(به تصویر مصور برداشت دوم (در شکل ۳ - ۳۸) توجه کنید) .

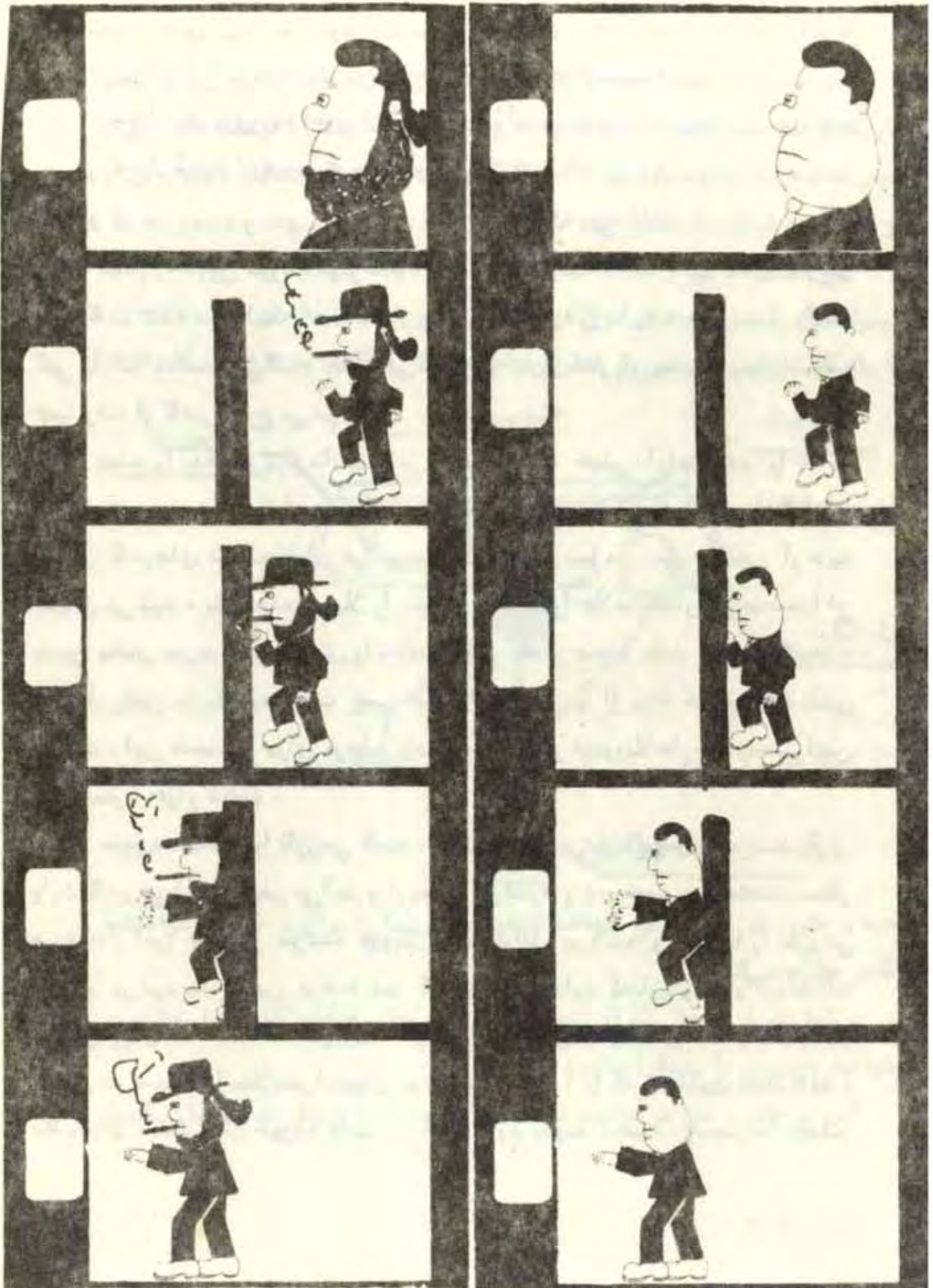
تا اینجا اولین مرحله تولیدی تروکار شما به پایان رسیده است .

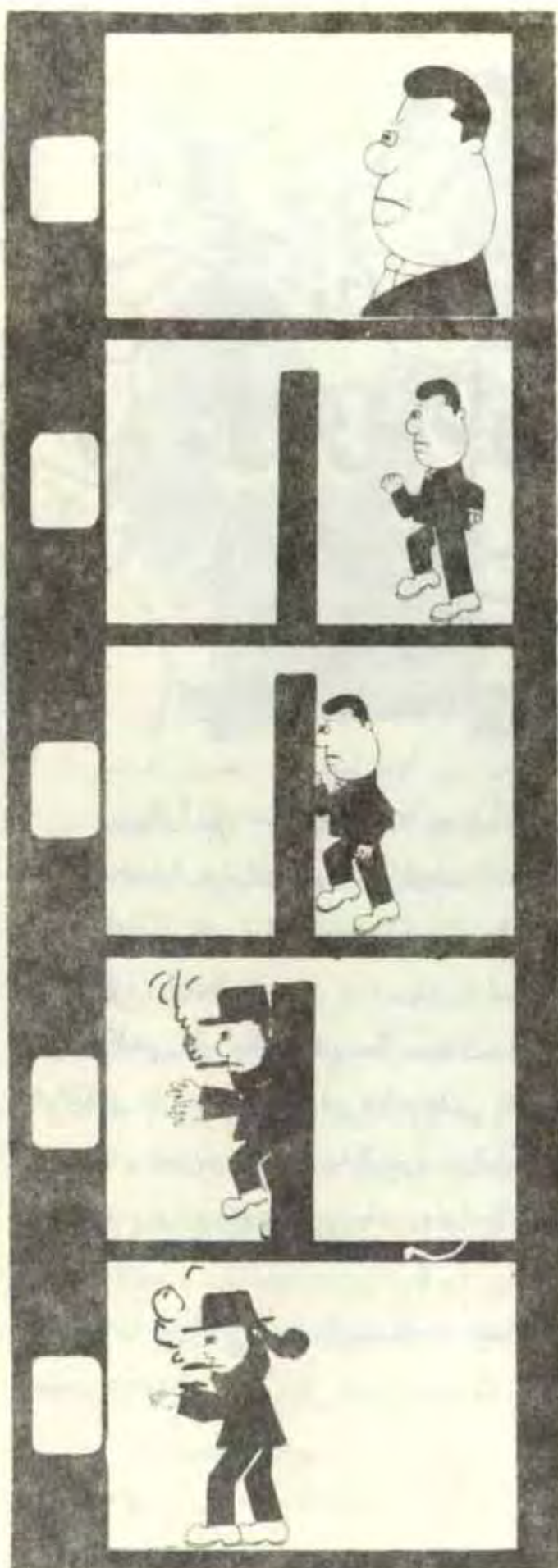
پس از آنکه فیلمها در لابراتوار شستشو و ظاهر گردید در بازگشت چنانچه نتیجه را روی پرده مشاهده کنید درخواهید یافت که دارای دو صحنه مشابه هستید که جز زمینه و ستون در چیزی دیگری مشترک نمی باشند .

فیلم را درون موویلا قرار داده ، و آن را حرکت دهید ، در صحنه بازیگر وارد کادر شده در حالیکه کت و شلوار و کراوات به گردن دارد ، در سمت راست کمی با شما صحبت می کند و اجازه می گیرد ، و پس از گذر از پشت ستون به سمت چپ رفته از کادر خارج می شود .

فیلم را به عقب برگردانید و این بار با سرعت خیلی آرام فیلم را تماشا کنید بخصوص بخشی را که در هنگام حرکت به سمت ستون ، خواهید یافت که در یکی از کادرهای شما لحظه ای فرا می رسد که بازیگر شما در پشت ستون از دید پنهان می شود ، بلافاصله موویلا را متوقف و فیلم را علامت گذاری و صحنه را از همین بخش ببرید ، این بخش را تحت عنوان مقدار صحنه مفید و مابقی صحنه را شامل رفتن بازیگر به سمت چپ فیلم اوت شده یا از رده خارج شده تلقی نمایید . این صحنه را برای مرحله مونتاژ بعدی کار از موویلا خارج و در محلی ایمن و در دسترس قرار دهید .

سپس صحنه دوم را بازرسی کنید . بازیگر شما این بار بالباس و هیبت دیگری وارد کادر می شود ، پیش می آید و از ستون می گذرد و در سمت چپ صحنه مستقر می شود ، این بار نیز سرعت موویلا را بحداقل برسانید و نیمه نما را بازرسی کنید ، بی تردید در این صحنه نیز کادری وجود دارد که بازیگر شما را از دیدگاه پنهان می گردد . بلافاصله موویلا متوقف و از همین بخش برش داده و پس از قرار دادن در دستگاه اسپلایس انتهای برداشت شماره ۱ را که به کناری نهادماید ، به ابتدای بخش برش خورده مفید برداشت دوم پیوند دهید . و سپس ادامه فیلم





و قضا یا که پس از بازدید شامل
صحنه مونتاژ شده تصویر شماره (۴-۳۸)
خواهد شد ، تمامی مراحل بدون آنکه
در زمان و مکان تغییری حاصل گردد باید
به انجام برسد ، که بی تردید موجب
تردید و تحیری سابقه شما خواهد
شد .

این تروکار می توان از زمره کارهای
جالب دوربینی دانست که می توان با
استفاده از فیلمهای نگاتیو و همچنین
ریورسال تک نسخه مثل سوپر ۸ ماتیوری
اقدام به ساخت و تولید آن نمود .
در انتها پی مورد نخواهد بود تا
چنانچه توجه شما را به جلد اول این
مجموعه تحت عنوان فیلم و فیلمساز
کارگردانی و فیلمبرداری از همین انتشارات
و در پی آن به جلد سوم که حاوی مطالبی
در مورد چگونگی شناسائی فیلم و کاربرد
آن و همچنین روش شستشوی فیلم با
داروهای مورد نیاز در منزل جلب نماید .
شاید پس از این سه جلد و در
صورت موفقیت ، کتابهای دیگری در مورد
نورپردازی و صدا برداری در جلدهای
چهارم و پنجم بدان افزوده شود .

...ودر پایان راه

پس از آنکه تیتراژهای آغاز و پایانی فیلم را ساختید و تروکارهای مورد لزوم میانه صحنه را به فیلم پیوند دادید ، اکنون خود را برای نمایش آماده کرده اید . اما یک چیز را فراموش نکنید ، وقت نمایش نیست ، چون صدای روی تیتراژ را فراموش کرده اید .

گاهی یک سکوت در سکانسهای ساده ، می تواند خیلی پرارزش تر و موثرتر از هرافکتی باشد ، به ویژه در فیلم هایی که دارای اتمسفر خاصی در ابتدا هستند . در صورت تصمیم به کاربرد موزیک یا افکت ، باید آن مقدار صدا را با فیلم مترکنید ، و در تمام مدت باید صدا با تصویر موجود همراهی و از آن پیروی نماید .

در انتها فراموش نکنید که به مقدار کافی لیدر به ابتدا و انتهای فیلم تان پیوند دهید .

این کار فیلم شما را در زمان نمایش در صورت بروز اشکالی در پرورکتور در همان ابتدا، محافظت خواهد کرد، و برای این منظور لیدرهای سفیدبهر



اندازه مورد لزوم وجود دارد. تنها اشکال این کوبه لیدرها ایست که در زمان نمایش روی پرده عوارض کم رنگی را باقی خواهد گذارد که از کیفیت فیلم در ابتدا و انتهای فیلم بکوبه‌ای نامحسوس خواهد کاست، بنابراین در صورت امکان از لیدرهای سیاه رنگ استفاده کنید، که در آن صورت دارای هیچگونه بازتابی نخواهد بود، و این کار زمانی که فیلم شما در ابتدا با یک فید که از تاریکی به روشنی کامل می‌رسد، شروع و در انتها با یک فید که در انتهای نمایش فیلم به تاریکی می‌رود، با تمام می‌رسد، این کار از روشن شدن ناگهانی پرده نمایش جلوگیری می‌کند، تا از کیفیت فیلم و تاثیر آن بر روی بیننده کم نکند.

چنانچه تمامی این نکات را در نظر گرفته‌اید، پس از چک کردن تمامی مراحل یاد شده در دو کتاب، چنانچه دیگر اشکالی در کارتان وجود نداشت، حالا حاضر هستید تا پس از تاریک کردن فضای مورد نظر، در حضور تماشاچی اولین نمایش اثر و یا فیلمتان را برای ارزیابی از تلاشی که شما واکیتان کرده‌اید، آغاز کنید.

موفق باشید.

هوشنگ صمدی (روشن)

"پایان حلد دوم" بهمن ۱۳۵۸ چاپ ۱۳۶۳



کتاب در دست بررسی در درازمدت، از همین نویسندگان:

هنری:

فیلم و فیلمساز ۳ (فیلم‌شناسی و روش شستشوی آن)

نگارش تلویزیونی

(طرح، خلاصه، سریال، فیلمنامه، نمایشنامه تلویزیونی)

فرهنگ بزرگ سینمایی

افکت‌های ویژه برای تلویزیون

افکت‌های ویژه برای سینما

فیلم و فیلمساز ۴ و صداپردازی

فیلم و فیلمساز ۵ و نورپردازی در فیلم

هنری فنی:

آپارات سینما،

(چگونگی ساخت و تولید، با جزییات و نقشه و برنامه‌های قابل اجرای

الکترونیکی برای سالن‌های گوناگون، انواع تقویت‌کننده‌های مناسب با نقشه)

آثار منتشر شده

۱- نمایشنامه بهار در مه

۲- فیلم و فیلمساز، (کتاب اول فیلمبرداری و کارگردانی)

منابع مورد استفاده :

عناصر مجلات فیلم سازی .

تجربیات شخصی نگارنده ، (در رابطه با عملکرد های تکنیک

در درس تد رسه فیلم .

شناخت هنر

سینما

(۲)

پارت در قلمرو سینما منتشر و پخش میکند:

- ۱- فیلم و فیلمساز (۱)
 - ۲- تاثیر متقابل سینمای کلاسیک شوروی و آمریکا
 - ۳- فیلمنامه‌رزان و پوتمکین
 - ۴- جامعه‌شناسی سینما
 - ۵- سینماگر
 - ۶- سینمای سوم
- پارت منتشر خواهد کرد:

- ۱- فیلم و فیلمساز ۲ (فیلم‌شناسی و جستجو)
- ۲- فیلم و فیلمساز ۴ (فن‌نگارش در رادیو و تلویزیون)
- ۳- موزیک فیلم

