
بسم الله الرحمن الرحيم

شرح جامع

مبانی نظری سینما

«هنر»

(سینما– ادبیات نمایشی)

مؤلف: صبا افضلی دلارستاقی

انتشارات ارشد

پیشگفتار ناشر

خداوند بزرگ را شاکریم که فرصتی عنایت فرمود تا بتوانیم قدمی در جهت گسترش علم و فرهنگ کشور عزیزمان برداریم و مسیری هموار را در اختیار مخاطبان و داوطلبان علاقمند به ادامه تحصیل قرار دهیم. از آنجائی‌که درحوزه کتاب‌های درسی و کمک درسی کارشناسی ارشد کتاب‌های زیادی به رشته تحریر در آمده است با این حال وجود یک مجموعه جامع، دقیق، کامل و دارای رفرنس (منابع) هستند احساس می‌شود.

همیشه دغدغه داشتیم که ای کاش می‌شد تمامی منابع پراکنده و گاهاً دست نایافتنی کنکور در یک مجموعه به گونه‌ای جذاب و شیوا آماده می‌شد و همچنین سوالات دوره‌های قبل کنکور نیز به گونه‌ای تشریحی پاسخ داده می‌شدند، که خدشه‌ای بر آن وارد نشود و خیال داوطلبان عزیز آنقدر آسوده باشد که اطلاعات مندرج در پاسخنامه‌ها را برای بهره‌گیری در آزمون خود بکار گیرند. این کار با یاری خداوند بزرگ و همکاری نخبه‌ترین دانشجویان و اساتید کشور در انتشارات ارشد هماهنگ گردید و در تمامی مقاطع تحصیلی از کاردانی به کارشناسی، کارشناسی ارشد و دکتری در حوزهٔ آزمون‌های سراسری – آزاد و پیام نور بسته‌های آموزشی که شامل کتاب‌های بانک سوالات و کتاب‌های شرح جامع درس آماده گردید. در تهیه مجموعه‌های فوق‌الذکر از فارغ‌التحصیلان کارشناسی ارشد که حائز رتبه‌های تک رقمی کنکور می‌باشند، استفاده کرده‌ایم، تا شما عزیزان بتوانید در راستای افزایش توان علمی خود در جهت نیل به مقصود خویش نایل آیید. بدون تردید می‌توان گفت که برای اولین بار در نظام آموزشی کشور مجموعه‌ای به این سبک عرضه می‌شود که در کیفیت و کمیت بی‌نظیر بوده و تمامی نیازهای داوطلبان عزیز را پوشش داده است. امید است که استفاده از این مجموعه عزیزان را در جهت موفقیت در آزمون یاری رسانده باشد. در پایان لازم به ذکر است که بی نقصی محض از آن خداوند متعال می‌باشد، بنابراین از تمامی خوانندگان و داوطلبان عزیز خواهشمندیم نظرات سازنده خود را در مورد این کتاب به سایت انتشارات ارشد اعلام نمایند تا ما را در جهت هر چه بهتر آماده کردن این محصولات یاری رسانند.

با تشکر

ناشر

www.arshadbook. Ir

پیشگفتار مؤلف

آموزش امری است پایان‌ناپذیر و بی‌کران. مجموعه‌ی فوق، تلاشی است جهت ارتقاء سطح آموزشی علاقه‌منـدان و داوطلبـان کنکور عرصه‌ی سینما، و امیدوارم بتواند مسیر را برای این عزیزان تا حـدی همـوار نمایـد. شایـسته اسـت در ایـن مجـال از کمک‌های استاد گرانقدرم جناب آقای دکتر علی پویان و دوست عزیزم فاطمه عبیات کمال تشکر را داشته باشـم و مجموعـه را تقدیم به مادر عزیز و مهربانم می‌نمایم.

با سپاس

صبا افضلی

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

پیشگفتار ناشر ۳
پیشگفتار مولف ۴
مقدمه: ۹

فصل اول: عنصرهای تصویری

۱-۱) دوربین ۱۳
۱-۲) فیلم خام ۱۳
۱-۲-۱) دانه و تضاد ۱۳
۱-۲-۲) رنگی و سیاه‌وسفید ۱۴
۱-۲-۳) پوزیتیو یا نگاتیو ۱۴
۱-۲-۴) کاربرد صافی‌ها ۱۴
۱-۳) عدسی‌ها ۱۴
۱-۴) زاویه‌ی فیلمبرداری ۱۵
۱-۵) فاصله‌ی دوربین از موضوع ۱۶
۱-۶) قاب بندی ۱۶
۱-۷) حرکت دوربین و شیء ۱۶
۱-۷-۱) دوربین ثابت و متحرک ۱۶
۱-۷-۲) حرکت کندشده و تندشده ۱۷
۱-۸) تدوین ۱۷
۱-۸-۱) قطع‌های مستقیم ۱۷
۱-۸-۲) قطع‌های تدریجی ۱۸
۱-۸-۳) انتقال بدون قطع ۱۸
۱-۸-۴) مبنای قطع ۱۸
۱-۹) جلوه‌های اپتیکی ۲۰
۱-۱۰) میزانسن ۲۱
نکات مهم: ۲۲
تست‌های آخر فصل ۲۳
پاسخ تست‌های آخر فصل ۲۵

عنوان..... صفحه

فصل دوم: شکل‌گرایی

۲-۱) شکل‌گرایی روسی ۳۰
۲-۲) هوگو مانستربرگ ۳۳
۲-۲-۱) ماده و وسیله ۳۳
۲-۲-۲) شکل و کارکرد ۳۴
۲-۳) رودلف آرنهایم ۳۶
۲-۳-۱) ماده ۳۶
۲-۳-۲) استفاده خلاقانه از سینما ۳۷
۲-۳-۳) شکل فیلم ۳۷
۲-۳-۴) هدف سینما ۳۸
۲-۴) سرگئی ایزنشتین ۳۹
۲-۴-۱) ماده‌ی خام سینما ۴۰
۲-۴-۲) وسیله‌ی سینمایی، خلق به‌وسیله‌ی تدوین ۴۱
۲-۴-۳) شکل فیلم ۴۴
۲-۴-۴) دستگاه هنری ۴۵
۲-۴-۵) مقایسه ارگانیک (اندام‌گونه) ۴۶
۲-۴-۶) هدف نهایی سینما ۴۷
۲-۴-۷) معانی بیان ۴۷
۲-۴-۸) هنر ۴۸
۲-۵) بلابالاش ۴۹
۲-۵-۱) ماده‌ی خام هنر سینما ۴۹
۲-۵-۲) قابلیت خلاقه تکنیک سینمایی ۵۰
۲-۵-۳) شکل یا فرم سینمایی ۵۱
۲-۵-۴) کارکردهای سینمایی ۵۲
نکات مهم: ۵۳
تست‌های آخر فصل ۵۵
پاسخ تست‌های آخر فصل ۵۸

فصل سوم: نظریات سینمایی واقع‌گرا

۳-۱) زیگفرید کراکوئر ۶۲
۳-۱-۱) ماده و وسیله ۶۲
۳-۱-۲) شکل‌های ترکیب ۶۴
۳-۱-۳) هدف سینما ۶۶
۳-۱-۴) تکذیبیه ۶۷
۳-۲) آندره بازن ۶۷

عنوان..... صفحه

۳-۲-۱) ماده خام ۶۸
۳-۲-۲) بازن در برابر نظریات کهن ۶۹
۳-۲-۳) عناصر تجسمی تصویر ۷۰
۳-۲-۴) منابع مونتاژ ۷۱
۳-۲-۵) کاربردهای درست و نادرست مونتاژ: هدف‌های سینمایی ۷۳
۳-۲-۶) کارکرد سینما ۷۳
نکات مهم: ۷۵
تست‌های آخر فصل ۷۶
پاسخ تست‌های آخر فصل ۷۸

فصل چهارم: نظریات سینمایی معاصر فرانسه

۴-۱) ژان میتری ۸۲
۴-۱-۱) ماده خام ۸۳
۴-۱-۲) خلاقیت سینما ۸۳
۴-۱-۳) شکل و هدف سینما ۸۵
۴-۲) کریستین متز و نشانه‌های سینما ۸۵
۴-۲-۱) ماده خام نشانه شناسی ۸۶
۴-۲-۲) ماده خام سینما ۸۶
۴-۲-۳) سینما زبانی حقیقی نیست ۸۷
۴-۲-۴) وانگهی سینما مانند زبان است ۸۷
۴-۲-۵) شکل‌ها و امکانات فیلم ۹۰
۴-۲-۶) نشانه شناسی و هدف سینما ۹۱
۴-۲-۷) همنشینی بزرگ تصویر فیلمی ۹۲
نکات مهم ۹۳
تست‌های آخر فصل ۹۴
پاسخ تست‌های آخر فصل ۹۶

فصل پنجم: پدیده شناسی

نکات مهم ۱۰۱
تست‌های آخر فصل ۱۰۲
پاسخ تست‌های آخر فصل ۱۰۳

فصل ششم: انواع فیلم‌های داستانی

۶-۱) سینمای نئورئالیستی ایتالیا ۱۰۷
۶-۲) سینمای موج نو فرانسه ۱۰۷
۶-۳) فیلم‌های مستقل اروپایی ۱۰۸

عنوان ..... صفحه

۶-۴)سینمای مستقل آمریکا ۱۰۸
۶-۵) سینمای کلاسیک هالیوود ۱۰۹
۶-۶) سینمای مستند ۱۰۹
۶-۷) سینمای تجربی ۱۱۱
نکات مهم ۱۱۳
تست‌های آخر فصل ۱۱۴
پاسخ تست‌های آخر فصل ۱۱۶

فصل هفتم: اجزای روایی سینمای داستانی

۷-۱) روایت داستانی ۱۱۹
۷-۲) ساختار ۱۱۹
۷-۳) زمان ۱۲۰
۷-۴) سبک ۱۲۰
نکات مهم ۱۲۱
پاسخ تست‌های آخر فصل ۱۲۲
پاسخ تست‌های آخر فصل ۱۲۳

فصل هشتم: دیگر سبک‌های سینمایی

۸-۱) سوررئالیسم ۱۲۷
۸-۲) واقعگرایی و اکسپرسیونیسم ۱۲۷
۸-۳) شکل‌گرایی آوانگارد ۱۲۸
۸-۳) بازنمایی سینمایی از منظر فمینیسم ۱۲۹
۸-۴) پست‌مدرنیسم ۱۳۲
نکات مهم ۱۳۳
تست‌های آخر فصل ۱۳۴
پاسخ تست‌های آخر فصل ۱۳۵

فصل نهم: فیلمنامه

نکات مهم ۱۴۱
تست‌های آخر فصل ۱۴۲
پاسخ تست‌های آخر فصل ۱۴۳

مقدمه:

نظریات سینمایی، شعبه‌ای از علوم است که بیشتر به کلیات سینمایی می‌پردازد تا جزئیات، که می‌توان آن را قابلیت سینمایی نام نهاد. در آمریکا، معروف‌ترین نظریه‌ی سینمایی شناخته شده، نظریه‌ی مؤلف است که یک روش نقادی است. موضوع مطالعه در نظریه مؤلف، یک فیلم یا فیلم‌ساز مشخص است و توجه به جزئیات مهم و انگاره‌هایی که روشنگر شخصیت و دیدگاه فیلم‌ساز است، معطوف می‌شود. همانطور که «آندروساریس» گفته: «کاری که نظریه مؤلف می‌کند این است که دانشجویان سینما را یاری دهد تا تصمیم بگیرند به کدام فیلم توجه کنند و از کدام فیلم چشم‌پوشی کنند.» همچون «نقد گونه‌ای» که به سازمان‌دهی تاریخ سینما و رده‌بندی آن می‌پردازد. ولی این دو روش در مفهوم کلی، نظریه سینمایی نیستند، زیرا هدف شناخت ارزش‌های کارهای مشخص است نه درک جامع قابلیت‌های سینمایی. نیز می‌توان نقد فیلم را «نظریه‌ی سینمایی عملی» نام نهاد.

علاوه بر این ساختارگرایی در شکل ناب و خالصش نشان داد که در ایالات متحده پدیده‌ای است کم و بیش زودگذر و ناپایدار. تا سال‌های میانی دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی برخی جریان‌های فکری در هیات توده‌ای از آموزه‌ها در هم تلفیق گشته، به گونه‌ای خودآگاه بدل به «نظریه‌ی سینمایی امروز» شدند.

فصل اول

عنصرهای تصویری

عناوین اصلی

- دوربین
- فیلم خام
- عدسی‌ها
- زاویه‌ی فیلمبرداری
- فاصله دوربین از موضوع
- قاب‌بندی
- حرکت دوربین و شیء
- تدوین
- جلوه‌های اپتیکی
- میزانسن
- تستهای آخر فصل
- پاسخ تستهای آخر فصل

فصل اول

عنصرهای تصویری

۱-۱) دوربین

دوربین فضایی است مکانیکی برای عدسی، که نور را کنترل کرده، از خود عبور می‌دهد و نیز برای فیلم، که آن نور را ضبط می‌کند. مرکز این وسیله‌ی مکانیکی، «شاتر» دومین وسیله کنترل مقدار نوری است که پس از ورود به دوربین به فیلم اصابت می‌کند. در عکاسی سرعت شاتر برحسب اجزای ثانیه محاسبه شده و با اندازه دهانه رابطه نزدیکی دارد. اما در فیلمبرداری، سرعت شاتر بر حسب استاندارد پذیرفته شده بیست و چهار قاب در ثانیه است که لازمه‌ی فیلمبرداری از حرکت در حالتی عادی است و امکان دستکاری در «زمان نوردهی» وجود ندارد.

فاصله‌ی کانونی، واپیچیدگی خطی پرسپکتیو، واپیچیدگی عمق پرسپکتیو، زاویه دید، کانونی کردن، دهانه عدسی، عمق میدان و زمان نوردهی، از عناصر اصلی فیلمبرداری و عکاسی‌اند.

در فیلمبرداری، دوربین درگیر دو عنصری است که دوربین عکاسی فاقد آن است: دوربین فیلمبرداری فیلم را به حرکت در می‌آورد، و خود نیز در حرکت است. مکانیسمی که فیلم را در داخل دوربین به شکلی مناسب حرکت می‌دهد، به نام «مکانیسم پایین کشی» یا «مکانیسم حرکت متناوب» شناخته می‌شود. در ایالات متحده، توماس آرمات را مخترع اولین مکانیسم پایین کشی کارآمد در سال ۱۸۹۵ می‌دانند. مکانیسم پایین کشی به اصطلاح قلب سینماست.

کلید موفقیت چنین نظامی که یک سلسله تصاویر ثابت را ضبط کرده یا نمایش دهد به آن چیزی که برگمن «نقص» نظام ادراک بصری انسان نامیده است، مربوط می‌شود: یعنی به پدیده پایداری دید. مغز پس از ناپدید شدن یک تصویر، آن را تا مدت کوتاهی نگاه می‌دارد.

ابن هیثم این پدیده را در قرن دهم میلادی در کتاب خویش، به نام «عناصر نوری» شرح داده است. دانشمندان قرن نوزدهم، از جمله پیتر مارک روژه و مایکل فاراده در سال‌های ۱۸۲۰، پژوهش‌های ارزشمندی بر این نظریه انجام داده‌اند. در نخستین سال‌های قرن بیستم، روان‌شناسی مکتب گشتالت، به بررسی بیشتر این مفهوم پرداخته و نام «پدیده فای» را برای آن برگزید.

۱-۲) فیلم خام

۱-۲-۱) دانه و تضاد

دانه (گرین) و تضاد (کنتراست) از جمله خصوصیات فیلم خام هستند که بیشترین تأثیر را بر شمای فیلم می‌گذارند. دانه همان اجزای سازنده‌ی تصویر فیلم است و فیلم خام درشت دانه تصویر «دانه‌دار» پدید می‌آورد و فیلم ریز دانه تصویر صاف‌تر و لطیف‌تر. همچنین مقصود از تضاد، رنگمایه یا تن است که فیلم خام می‌تواند ضبطشان کند.

در ساخت فیلم‌های خبری مستند از فیلم خام درشت دانه استفاده می‌شود (نبرد الجزیره، ۱۹۶۷، جیلو پونته کوروو) و بر عکس فیلم‌هایی با فضای رومانتیک با فیلم ریزدانه فیلم‌برداری می‌شوند (الویرا مدیگان، ۱۹۶۷، بو ویدربرگ). فیلم‌هایی هم هست که هردو نوع فیلم خام با هم در آن‌ها به کار رفته است (توت فرنگی‌های خودرو، ۱۹۵۷، اینگمار برگمان).

۱-۲-۲) رنگی و سیاه‌وسفید

همچنین فیلم خام به دو گونه‌ی سیاه سفید و رنگی نیز تقسیم می‌شود. صحنه‌های رنگی در مقایسه با صحنه‌های سیاه و سفید غالباً از نظر زمان و مکان نزدیک‌تر به‌نظر می‌آیند. علاوه بر این در نماهای خارجی، رنگ حس مکان را خیلی راحت‌تر از سیاه و سفید پدید می‌آورد، به طور مثال استفاده از رنگ‌های نزدیک شونده (سرخ) در پیش‌زمینه و رنگ‌های دور شونده (آبی) در پس‌زمینه، احساس پهناوری مکان را فزونی می‌بخشد. مدت زمان تصویر رنگی نیز نقش قاطعی در کاربردهای جمالشناختی رنگ در سینما ایفا می‌کند.

۱-۲-۳) پوزیتیو یا نگاتیو

انتخاب دیگر در مورد فیلم خام ساخت تصویرهای پوزیتیو یا نگاتیو است. در فیلم‌های سیاه و سفید، تصویر پوزیتیو رایج‌ترین نوع است. و در واقع همه‌ی فیلم‌ها این تصویر را به کار برده‌اند. تصویر نگاتیو بسیار سخت و با احتیاط به کار می‌رود. یکی از کاربردهای آن ایجاد کیفیتی ناواقعی است. در فیلم‌های رنگی جلوه‌ی تصویر نگاتیو دنیایی نارنجی و سبز مایل به آبی پدید می‌آورد که شمای کلی‌اش سخت نامطبوع است. با یک فیلم ریورسال تنها می‌توان فیلم پوزیتیو قابل تابشی، به دست آورد و از یک فیلم ریورسال پوزیتیو، می‌توان مستقیماً هم پوزیتیو و هم نگاتیو به دست آورد.

۱-۲-۴) کاربرد صافی‌ها

با استفاده از صافی‌ها می‌توان هم فیلمبرداری رنگی و هم سیاه و سفید را شدت بخشید. صافی‌ها، گذشته از دگرگون کردن رنگ‌ها، به قصد پدید آوردن ظاهری اکسپرسیونیستی، می‌توانند درجه‌بندی‌هایی در رنگمایه‌ی فیلم‌های سیاه و سفید مشخص سازند.

در برخی از زمینه‌های هنری که تنها بخشی از تصویر باید تغییر یابد، از صافی همه کاره‌یی به نام صافی قطبی کننده استفاده می‌شود.

از جمله مصارف دیگر صافی‌ها: بهتر کردن ظاهر تصویر از راه کم کردن وضوح آن (صافی پخش نور)، ایجاد حالت‌های مه و هوای تیره و تار، و ایجاد تضاد خفیف و کاهش خلوص و شفافیت رنگ.

۱-۳) عدسی‌ها

انواع عدسی‌ها عبارت است از چشم ماهی، زاویه‌ی باز، عادی، بلند-کانون (از جمله عدسی تله فتو)، و زوم. عدسی چشم ماهی نوعی عدسی با زاویه‌ی بسیار باز، نزدیک به ۱۸۰ درجه دارد و به همین نسبت، خطوط و عمق را نیز تحریف می‌کند. در نتیجه ظاهر بسیار غیر واقعی به چیزها می‌دهد و در نتیجه هدف کارگردان از کاربرد آن القاء یک موقعیت غریب یا دیدگاهی تحریف شده می‌باشد.

عدسی زاویه‌ی باز تصویری با زاویه‌ی باز به دست می‌دهد. فیلم‌بردار در یک فضای محدود، برای تصویر گرفتن از حداکثر فضای موضوع، طبعاً از این نوع استفاده می‌کند. عدسی‌های زاویه‌ی بازی که در پسر عموها (۱۹۵۹، کلود شابرول) به

کار برده شده، خطوط تیز و کاملاً مشخص اجسام را در هم می‌شکند و خطوطی موجدار و تغییر شکل یافته تولید می‌کند، در چنین محیطی وقوع امری خارج از روال عادی دیگر جای حیرت نیست.

عدسی عادی (که بیشترین شباهت را به عدسی چشم آدم دارد) فراخور ضبط خطوط سخت محیط‌های روزانه است. ویتوریو دسیکا در درام نو واقعگرایانه‌اش به نام دزدان دوچرخه (۱۹۴۸) برای آفریدن محیط طبیعت‌نمای فیلم از عدسی عادی بهره گرفت.

عدسی تله‌فتو، که فاصله‌ی کانونی‌اش بلندتر از هر نوع عدسی دیگر است، مثل یک تلسکوپ اشیاء دور را بزرگ‌نمایی می‌کند و زاویه‌ی دیدی نسبتاً باریک دارد، می‌تواند حوزه‌ی دید را به هم بفشرد-و بدین ترتیب در نمود ظاهری‌اش تصرف کند. در نمایی چشمگیر در آغاز در برابر دوراهی (۱۹۶۹، مایک نیکولز) هواپیماهای نظامی آماده‌ی پرواز را از دید عدسی تله‌فتو می‌بینیم. همچنین در فیلم دیگری از نیکولز به‌نام فارغ‌التحصیل (۱۹۶۷) نمایی که با عدسی تله‌فتو گرفته شده نشان می‌دهد که داستین هافمن در خیابان‌های سانتاباربارا در حال دویدن است تا مانع ازدواج دختر مورد علاقه‌اش با مرد دیگری شود.

عدسی‌های زوم تصویری به روشنی و وضوح تصویر عدسی‌های برخوردار از فاصله‌ی کانونی ثابت ارائه نمی‌دهند، لیکن این عدسی‌ها که فاصله‌ی کانونی‌شان قابلیت تغییر سریع دارد، می‌توانند چنین وانمود سازند که دوربین در حال نزدیک شدن به یا دور شدن از موضوع است. تنها مشکلی که پیش می‌آید این است که چشم‌انداز سه‌بعدی قدری از ریخت می‌افتد. و از طرفی از مزیت‌های زوم این است که می‌تواند قهراً توجه تماشاگر را به موضوع معطوف سازد. همچنین ابزار مؤثری برای گرفتن نمای نزدیک از آدم‌هاست، بی‌اینکه آن‌ها را به حضور دوربین آگاه کنیم.

عدسی‌ها همچنین می‌توانند بر ظاهر تصویرها با شگرد میزان کردن عدسی، اثر بگذارند: موقعیت وضوح کامل تصویری ارائه می‌کند که با ظاهر عادی چیزها خیلی مطابقت دارد، موقعیت وضوح ناقص اشکال مختلف را محو و نامشخص می‌سازد.

روش فیلم‌برداری را که در پی وضوح کامل در کل نواحی تصویر است روش عکاسی حالت کانونی عمیق می‌نامند. وضوح میدان، با نظریه‌های رآلیسم در سینما قرابت بیشتری دارد، در حالیکه فیلم‌برداری با عمق میدان کم بیشتر از جانب فیلم‌سازان اکسپرسیونیست به کار می‌رود، زیرا با آن می‌توان توجه تماشاگر را به نقطه‌ی خاصی جلب کرد.

۱-۴) زاویه‌ی فیلمبرداری

زاویه‌ای که از آن یک کنش، واقعه، یا شخصیت فیلمبرداری می‌شود به هدف هنرمندانه کارگردان بستگی دارد. اورسن ولز در شهروند کین (۱۹۴۱) صحنه‌های زیادی را از زاویه‌ی رو به بالا ناظر بر فضایی بسته فیلمبرداری کرد، که احساسی از به محدودیت در آوردن کنش را به‌وجود آورد. از سوی دیگر، در هر کدام از فیلم‌های هیچکاک حالت تصویری حیرت‌آوری به‌وسیله‌ی نمایی که مشخصه‌ی بارز کار هیچکاک است ایجاد می‌شود-نمایی که در آن دوربین، جستجو گرانه، از ارتفاع زیاد مستقیم به پایین می‌نگرد. به یادماندنی‌ترین این نماها را در سرگیجه می‌بینیم.

اما زاویه‌ی فیلمبرداری‌یی که حکم معیار را دارد، مطابق با دید روزانه‌ی ما می‌باشد. همچون صحنه‌های فیلم شین که با اسلوب «عادی» فیلم‌برداری شده است. از سوی دیگر، مرد سوم (۱۹۵۰، کرل رید)، مملو از زوایای غیر عادی و کج دوربین است.

از کارکردهای دیگر زاویه‌ی فیلمبرداری، نمایش دادن نظرگاه‌های متنوع است. ممکن است در فیلمی نظرگاه فوق انسانی به‌کار رود. این مورد وقتی پیش می‌آید که زاویه‌ی فیلمبرداری دیدگاهی عرضه می‌کند که دارا بودنش از هر آدم نظاره‌گری بعید است.

۱-۵) فاصله‌ی دوربین از موضوع

فاصله‌ی دوربین از موضوع در یک نما از نزدیک تا دور در نوسان است. و فاصله‌ی متوسط از موضوع، گونه‌ای چشم‌انداز «عادی» را ارائه می‌دهد. در فیلم‌های جنایی دهه‌ی چهل و پنجاه هامفری بوگارت، به کارگردانی هاوارد هاوکس و جان هیوستن، فاصله‌ی متوسط دوربین تا موضوع نقش مهمی به‌عهده داشت. و وضعیت مکانی دوربین مخل دریافت تماشاگر از کنش صحنه نمی‌شد. فریادها و نجواها (۱۹۷۲، برگمان) از نظر محتوا آزاردهنده و سرشار از نماهای خیلی نزدیک است. در هجوم به زمین زرخیز (۱۹۲۵، چاپلین) بهترین کاربردهای هنرمندانه‌ی نمای دور را می‌بینیم. جلوه‌ی نمای دور از چشم‌انداز این است که حرکت آدم‌ها را تبدیل کند به یک ترکیب بندی از حرکت روی منظره.

۱-۶) قاب بندی

حضور قاب‌بندی باعث تکوین فضای تصویری محصور می‌شود. در نتیجه اتفاقاتی که در این فضا روی می‌دهند اهمیتی دارند که وقایع فضای نامحصور ندارند. در چاقو در آب (۱۹۶۲، رومن پولانسکی) اندازه نسبی آدم‌ها و اشیاء نیز از اهمیت برخوردار است. و تصویربرداری گرافیکی فیلم، چگونگی استفاده از عامل اندازه نسبی برای پرورش روابط نمایش را نشان می‌دهد.

سانجور (۱۹۶۲، کوروساوا)، فیلمی سامورایی که ویژگیهایش بسیار مشابه ویژگی‌های وسترن آمریکایی است، نمونه‌ی دیگری از کاربرد قاب‌بندی برای بیان رابطه‌هاست.

علاوه بر این قاب‌بندی موقعیت‌هایی بیرون از صحنه پدید می‌آورد و بسیاری از جلوه‌های تأثیرگذار سینما ریشه در کنش متقابل آنچه در درون و بیرون قاب می‌گذرد دارد. تصویرهای خارج از قاب به نحو برجسته‌یی در فیلم‌های وحشت‌زا به کار گرفته شده است. این گونه فیلم‌ها از طریق دادن شخصیت متمایزی به خود دوربین، توجه ما را به حیطه‌ی پشت آن جلب می‌کند.

فیلم صامت ایزنشتاین به‌نام رزمناو پوتمکین (۱۹۲۵) فصلی معروف به «پلکان اودسا» دارد که به‌دلیل خصوصیات ویژه‌ی درون-تصویری‌اش، مفصلاً آن را تحلیل کرده‌اند. و تصویرهای خارج از قاب نیز نقش قاطعی در ساخت و پرداخت رویدادهای این فصل ایفا می‌کنند. تأثیرگذاری تصویر خارج از قاب از این امر است که تماشاگر (در تخیلش) محل و مشخصات آن را تعیین می‌کند. برخی از تأثیرگذارترین جلوه‌های جمالشناختی از همین رابطه‌ی میان توقع بیننده و آشکار شدن بعدی ماهیت واقعی تصویر برمی‌خیزد. بچه‌ی رزمری (۱۹۶۸، رومن پولانسکی) سرشار از این‌گونه آشکار شدن‌های عطف به تصاویر قبلی است. همچنین در خیلی از زمینه‌های سینمای وحشتزا این‌گونه آشکارسازی‌های عطف به تصاویر قبلی فرصتی برای آرامش خاطر پس از صحنه‌های پر دلهره پیش می‌آورد.

۱-۷) حرکت دوربین و شیء

۱-۷-۱) دوربین ثابت و متحرک

از جمله قابلیت‌های بیانی دوربین ثابت عبارت است از چرخش افقی حول محور ثابت آن، که در این مورد دوربین چرخش یکنواخت و بی‌وقفه‌یی در طول یک شیء یا مکان انجام می‌دهد، چرخش عمودی حول محور ثابت، که در این مورد دوربین به سمت بالا یا پایین حرکت می‌کند. در آغاز نمایی از تریستانا (۱۹۷۰، لوئیس بونوئل) دوربین روی نمای ظاهری ساختمانی قدیمی به‌طور افقی می‌چرخد و سپس با چرخشی عمودی به پایین، زوج جوانی در حیاط زیر ساختمان را در قاب می‌گیرد.

دوربین متحرکی که با تراولینگ به جلو یا عقب حرکت می‌کند، می‌تواند در تماشاگر توهم حرکت در فضای صحنه را ایجاد نماید. این «حس حرکت» بسیاری از کیفیات فضای معماری را به فضای سینمایی می‌دهد. دوربینی که با حرکت تراولینگ، روی موضوع به سمت چپ یا راست می‌رود قابلیت‌های هنری‌اش کمابیش متفاوت است. فضای تخت تصویری‌یی که گودار در فیلم‌هایی چون تعطیلات آخر هفته (۱۹۶۸)، یک بعلاوه یک (۱۹۶۸)، باد شرق (۱۹۶۹)، و همه چیز روبه‌راهه (۱۹۷۲) خلق کرد با استفاده از دوربین متحرکی که به راست یا چپ حرکت می‌کرد، به دست آمد. دوربینی که روی «دالی» سوار شده باشد باعث می‌شود تماشاگر کنش را هموار ببیند. همچنین دوربین متحرک روی دست اغلب تصویری لرزان و نامتوازن از کنش به ما می‌دهد. یک نمونه از ده‌ها نمونه‌ی جلوه‌های جمالشناختی‌یی که شگرد دوربین روی دست پدید می‌آورد در فیلم دنباله‌رو (۱۹۷۱، برناردو برتولوچی) دیده می‌شود.

با نگاه به پل‌های دوار (۱۹۵۹) اثر شرلی کلارک و خیابان کاسترو (۱۹۶۶) اثر بروس بیلی می‌توان مقایسه‌ی روشنگرانه‌یی میان حرکت دوربین و حرکت شیء به‌عمل آورد. فیلم شب و مه اثر الن رنه که با استفاده متناوب از رنگ و سیاه و سفید احساسی از زمان گذشته را القاء می‌کند، حرکت دوربین را برای تقویت این حالت به‌کار می‌برد.

۱-۷-۲) حرکت کندشده و تندشده

حرکتی که به سرعت بیش از ۲۴ قاب در ثانیه فیلمبرداری شود و با سرعت عادی روی پرده به نمایش درآید، جلوه‌ی تصویری‌یی پدید می‌آورد به‌نام حرکت کندشده. عکس این حرکت در مورد حرکت تندشده صادق است. در پایان بانی و کلاید، از پای درآمدن کلاید بارو، در حین سوراخ سوراخ شدن بدنش بر اثر شلیک گلوله‌ها، با حرکت کندشده نشان داده می‌شود و گویی اگر با سرعت عادی فیلمبرداری می‌شد اهمیت کمتری پیدا می‌کرد. کاربرد این حرکت کندشده مرتبط است با مایه‌ی مسلط بر فیلم: اساطیری و فوق بشری بودن بانی و کلاید.

۱-۸) تدوین

نما عبارت است از آنچه یک عمل واحد دوربین به‌وجود می‌آورد-یعنی چیزی که از لحظه‌ی روشن شدن دوربین تا خاموش شدنش می‌بینیم. انتقال از نمایی به نمای دیگر و هر نوع عمل مؤثر دیگری که ناظر بر نماهای گوناگون باشد به وسیله‌ی تدوین صورت می‌گیرد؛ و این کار را با قطع (برش) مستقیم و یا انواع گوناگون قطع تدریجی انجام می‌دهند.

مالرو در «روان‌شناسی سینما» درباره‌ی مونتاژ نوشته است که مونتاژ بود که فیلم را به مقام هنر رساند و از صرف تصویر متحرک جدا کرد و از آن یک زبان ساخت.

۱-۸-۱) قطع‌های مستقیم

قطع مستقیم، در یک آن تصویری را با تصویر دیگری جابه‌جا می‌کند. این قطع را می‌توانیم هنگامی به‌کار ببریم که بخواهیم در یک صحنه موضوعی را با موضوع دیگری عوض کنیم یا صحنه‌ها را به مکان یا زمان متفاوتی ببریم. در فیلم مرگ در ونیز (۱۹۷۱، لوکینو ویسکونتی) قطع‌های مستقیم، نماهایی از زمان حال ونیز را وصل می‌کند به مباحثاتی درباره طبیعت هنر که زمانی در گذشته در آلمان انجام شده است. به‌طور کلی، قطع‌های مستقیم خوش پرداخت سهمی در یکپارچگی فیلم دارند.

شکل دیگری از قطع مستقیم قطع جهشی است که در آن پاره‌ای از یک کنش حذف می‌شود و در نتیجه تماشاگر فقط بخشی از حادثه را می‌بیند. اکثر فیلم‌ها فقط قسمت‌هایی از کنش‌های گوناگون را نشان می‌دهند اما قطع جهشی آن اندازه از

کنش را حذف می‌کند که خود عمل حذف تبدیل به اتفاق مهمی می‌گردد. به ویژه در تعقیب و گریزهای کمدی و فیلم‌های خیال‌پردازانه یک رشته قطع‌های جهشی می‌تواند کیفیتی نامعقول و غیر طبیعی به حوادث ببخشد.

۱-۸-۲) قطع‌های تدریجی

قطع‌های تدریجی اشکال متنوعی دارند. یکی از آنها فید است که تصویر روی صحنه را تدریجاً محو می‌کند (فید-آوت) یا ظاهر می‌کند (فید-این). علاوه براین نوعی قطع تدریجی به نام آیریس کردن در سال‌های اولیه پیدایش فیلم باب شد که امروزه به ندرت دیده می‌شود. در این شگرد، یک سطح مدور روی پرده سیاه باز می‌شود (آیریس-این) تا صحنه‌یی را نشان دهد، یا بسته می‌شود (آیریس-آوت) تا اینکه صحنه محو شود، و سپس پرده سیاه می‌شود. این شیوه‌ی برش در فیلم اکسپرسیونیستی اتاق کار دکتر کالیگاری (۱۹۱۹، روبرت وینه) مورد استفاده قرار گرفت. در سراسر فیلم الگوهای دایره‌یی شکل، نمادی از اغتشاش‌اند. در این مورد، آیریس کردن برای افزایش ظریفانه‌ی تنشی که از قبل در فیلم ایجاد شده است به‌کار می‌رود.

وایپ شیوه‌یی از تدوین تدریجی است که در آن، تصویر جدید به آرامی در طول پرده به حرکت در می‌آید و تدریجاً تصویر قبلی را از پرده خارج می‌کند.

دیزالو نوعی قطع تدریجی است که علت کاربرد آن وحدت بخشیدن هرچه بیشتر به فیلم است. در این قطع، تصویر قبلی تدریجاً از روی پرده محو می‌شود، در حالی که تصویر جدید هم تدریجاً جای آن را می‌گیرد. از آنجا که هر دو تصویر، همزمان دیده می‌شوند تمایل شدیدی برای مقایسه کردن یا رو در رو قرار دادن این دو تصویر در تماشاگر ایجاد می‌شود. آخرین برنامه‌ی سینما (۱۹۷۱، پیتر باگدانوویچ) از دیزالو به‌صورت عاملی وحدت‌بخش استفاده‌ی فراوانی می‌کند. اکتبر (۱۹۲۸، ایزنشتین) حاوی نمونه‌های بسیاری از این روش تدوین است. در فصل معروف پل متحرک، روش همپوشی برای باز نمودن این مایه به‌کار می‌رود که شورشیان قربانیان بی‌گناهی در جریان این شورش‌اند.

۱-۸-۳) انتقال بدون قطع

حرکت چرخشی سریع دوربین در مسیر افقی، که با سرعت زیاد از روی یک شیء یا مکان روی دیگری می‌رود، سطح محو و تاری به‌وجود می‌آورد که معادل قطع است. اورسن ولز در فیلم تلویزیونی‌اش اکسیر جوانی (۱۹۵۸) بسیاری از موارد انتقال را با استفاده از همین حرکت انجام داد که در این داستان خیلی تصنعی و تعمداً غیرواقعی، کارایی خوبی داشت.

۱-۸-۴) مبنای قطع

از عوامل گوناگون لزوم تدوین عبارت است از: ایجاد تنوع، حذف پاره‌های ناخواسته‌ی کنش، تغییر صحنه‌ها در جایی که داستان فیلم اقتضا می‌کند و استفاده‌های باریک‌بینانه‌تر دیگری که تدوین را بدل به یک عنصر جمالشناختی در بافت فیلم می‌کند. از جمله این جنبه‌های هنرورانه‌تر تدوین عبارت است از: تدوین تداومی، تدوین بر اساس عدم تداوم، تدوین گرافیکی، تدوین تجسمی، و تدوین ریتمیک، که به معرفی آنها می‌پردازیم.

تدوین تداومی: دلایل حفظ تداوم این است که کارگردان می‌خواهد سیر کنش به شکل اصلی‌اش نشان داده شود و محل قرار گرفتن اشیاء و آدم‌ها و جهتی که در حال حرکت‌اند معلوم شود. یکی از شیوه‌های پراستعمال تدوین که بر اساس شباهت و به انگیزه‌ی حفظ تداوم صورت می‌گیرد قطع در حرکت است. در این شیوه بازیگر یا شیء، درست قبل از قطع و بعد از قطع، حرکات مشابهی دارد. در یکی از صحنه‌ها فیلم z (۱۹۶۹، کوستا گاوراس) از «قطع در حرکت» استفاده‌ی

فراوانی می‌شود. فیلم کوتاه اسکله (۱۹۶۳، کریس مارکر) که کمابیش به‌طور کامل از تعدادی عکس (تصویر ثابت) تشکیل شده، و ار این حیث منحصر به فرد است، بازمایه‌یی بر مبنای داستان‌های علمی-تخیلی دارد و شخصیت‌هایش بازماندگان یک جنگ اتمی‌اند.

برش از طریق یک مایه شیوه‌ی دیگری برای حصول تداوم است. در فارغ التحصیلان اثر مایک نیکولز، برش تداومی نشان دهنده‌ی آگاهی شخصیت اصلی به دنیای پیرامون است. تأثیر این نوع تدوین، دوگانه است: مایه‌ی فیلم به نماها وحدت می‌بخشد، و تدوین نشان دهنده‌ی مایه‌ی فیلم است.

صدا هم می‌تواند مبنای وصل نماها باشد. موسیقی غالباً کار انتقال میان صحنه‌ها را انجام می‌دهد. در این نوع تدوین، یک مایه‌ی موسیقایی از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر ادامه می‌یابد. حتی وقتی که صحنه‌ی بعدی، زمان یا مکان متفاوتی داشته باشد. همچنین گفتگوهایی که با یکدیگر همپوشی دارند نیز گاهی برای «هموار کردن» مورد دشواری از انتقال نماها، در عین حفظ جریان حوادث، به‌کار می‌روند. در فیلم موری‌یل از الن رنه در چندین مورد، گفتگوهای یک صحنه با گفتگوهای صحنه‌ی قبلی همپوشی پیدا می‌کند.

کیفیت عدم تشابه نیز می‌تواند منشأ تدوین تأثیرگذاری باشد. در چنین موردهایی، تضاد است که از طریق برش، امکان وصل نماها را فراهم می‌آورد. در پدرخوانده (۱۹۷۲، فرانسیس فوردکاپولا) یک رشته برش‌های رفت و برگشتی بین مراسم تعمید و کمین‌گاه خونبار، از راه تضاد به هم ارتباط می‌یابند.

تدوین بر اساس عدم تداوم: در این حالت صحنه ممکن است ناگهان به زمان یا مکان متفاوتی برده شود. کنش‌های فیلم ممکن است چند پاره یا کاملاً گسسته به‌نظر آید. شگردی در تدوین به‌نام عدم تطابق، روش ساده‌یی برای رسیدن به عدم تداوم است. عدم تطابق (نماهای متوالی) را می‌توان در مورد تمام وجوه مشخص کنش فیلم انجام داد. فصل تعقیب در از نفس افتاده (۱۹۵۹، گودار) مرکب از سلسله نماهایی است که از نظر جهت حرکت روی پرده با هم نمی‌خوانند.

تدوین گرافیکی: برخی از کارگردان‌ها، مثل نظریه‌پرداز و فیلمساز بزرگ روسی، ایزنشتین، نظام‌های پیچیده‌یی از تدوین بر مبنای ساختارهای گرافیکی پرورانده‌اند-ترکیب‌بندی‌های دو بعدی‌یی که خیلی مشابه نظایرشان در نقاشی و، مثل آنها، برخوردار از خصایصی مانند توازن، تناسب، و تقارن است. تدوین گرافیکی، نماها را بر مبنای الگوهای دو بعدی‌یی که درون آنها است به‌هم می‌پیوندد.

در فصل «پلکان اودسا» از فیلم رزمناو پوتمکین، ایزنشتاین حمله‌ی سربازان به مردم پایین پلکان را به شیوه‌یی نشان می‌دهد که زمان‌بندی‌اش با کیفیات گرافیکی پلکان هماهنگی دارد.

واژه‌ی فصل (سکانس) همواره جایگاهی مرکزی در اصطلاحات ویژه‌ی تدوین داشته است. در هر فصل فیلم معمولاً تدوین وجود دارد، اما این مطلب همیشه قطعیت ندارد. برای مثال فیلم نشانی از شر (ولز) با فصلی به‌صورت یک نمای بلند بی‌تدوین شروع می‌شود.

تدوین تجسمی (پلاستیک): در این شیوه، نماها بر اساس کیفیات سه‌بعدی محتوای‌شان به‌هم پیوند می‌خورند، یعنی از طریق تطبیق دادن (یا رو در رو قرار دادن) حجم‌ها، ارتباط‌های عمقی، حرکات، و نظایر آن. در اکتبر ایزنشتین نمونه‌های بارز این گونه تدوین را شاهد هستیم.

تدوین ریتمیک: تدوین گونه‌یی الگوی ریتمیک به‌وجود می‌آورد. کثرت و سرعت برش‌ها، که منجر به تدوینی با ضرب مقطع می‌شود، کیفیتی پر تب و تاب به از نفس افتاده می‌بخشد. متضاد با این روش قلت نسبی برش‌ها (که حاصل تأمل دوربین به‌مدتی طولانی‌تر روی وضعیت معینی است) در ایجاد لحن سرد و آرام پاترپانچالی (۱۹۵۵، ساتیاجیت ری) سهمی دارد؛ لحنی که متناسب با این تصویر از زندگی کند خانواده‌ی هندی است.