چگونه کارگردانی کنیم

(دستور زبان فیلم)

دانیل آریخُن

ترجمهٔ عباس اکبری

انتشارات سروش ـ اداره کل پژوهشهای سیما
تهران ۱۳۸۴

www.ketab.ir

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Grammar of the Film Language by: Daniel Arijon
Focal Press Limited, 4th Edition 1991 (1 st Ed. 1976)

آریخن، دانیل
Arijon, Daniel
چگونه کارگردانی کنیم (دستور زبان فیلم) / دانیل آریخن؛ ترجمهٔ عباس اکبری. ــ تهران: سروش (انتشارات صداوسیما)؛ اداره کل پژوهشهای سیما، ۱۳۸۴.
۶۸۰ ص.: مصور.
ISBN 964-376-023-5: ۴۵،۰۰۰ ریال
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی:
Grammar of the film language.
واژه‌نامه.
نمایه.
۱. فیلمبرداری. ۲. سینما ــ تهیه‌کنندگان و کارگردانان. الف. اکبری، عباس، ۱۳۳۷ــ ، مترجم. ب. صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران. اداره کل پژوهشهای سیما. د. عنوان.
۸ج۱۴الف/TR۸۵۰
۷۷۸/۵۳
۱۳۸۱
کتابخانه ملی ایران
م۸۱ـ۲۰۵۰۰

www.ketab.ir

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

اداره کل پژوهشهای سیما

تهران، خیابان استاد شهیدمطهری، تقاطع خیابان شهیددکتر مفتح، ساختمان جام‌جم

مرکز پخش: مجتمع فرهنگی سروش، ۵-۶۶۹۵۴۸۷۰

http://www.soroushpress.com

عنوان: چگونه کارگردانی کنیم
(دستور زبان فیلم)

نویسنده: دانیل آریخن

ترجمهٔ: عباس اکبری

چاپ اول سروش: ۱۳۸۴

این کتاب در دو هزار نسخه در چاپخانهٔ انتشارات سروش لیتوگرافی، چاپ و صحافی شد.

همهٔ حقوق محفوظ است.

شابک: ۵ـ ۰۲۳ ـ ۳۷۶ ـ ۹۶۴

فهرست مطالب

سپاسگزاری ۱
مقدمه چاپ ۱۹۹۱ ..... ۳
مقدمه ۵

۱. زبان فیلم به مثابهٔ یک نظام ارتباط بصری ۷
سرآغاز زبان فیلم ۸
انواع فیلمسازها ۹
شکل‌های بیانی فیلم ۱۰
تعریف اهداف ۱۰

۲. اهمیت تدوین موازی ۱۳
دو نوع اصلی تدوین موازی ۱۳
کنش و واکنش ۱۶
نقطه اوج‌ها و درک آن‌ها ۱۷
تدوین موازی چگونه به دست می‌آید؟ ۱۸
چشم‌انداز وسیع‌تر ۱۹

۳. تعریف ابزار بنیادی ۲۱
فیلم خبری ۲۲

www.ketab.ir

فیلم مستند ۲۲
فیلم داستانی ۲۳
سه نوع صحنه ۲۴
عناصر دستور زبان فیلم ۲۴
نما ۲۵
حرکت ۲۵
فاصله‌ها ۲۵
انواع تدوین ۲۶
نقطه‌گذاری بصری ۲۸
انطباق صحنه ۲۹
نگاه‌های متضاد ۳۲
کانون توجه به تناوب عوض می‌شود ۳۳

۴. اصل مثلث ۳۷
موقعیت‌های بنیادی بدن ۳۷
خط فرضی ۴۰
اهمیت سر بازیگران ۴۲
پنج گونهٔ بنیادی اصل مثلث ۴۳
تأکید به کمک ترکیب‌بندی ۴۸
انواع تأکیدهای بصری ۵۱
اصل مثلث: یک شخص ۵۹

۵. گفتگوی دونفره ۶۳
روبه‌رو ۶۳
تضاد تعداد ۶۴
بازیگران پهلو به پهلو ۶۶
بازیگران پشت سر یکدیگر ۷۱
تذکر ۷۲
فاصلهٔ دوربین (یا اندازه نما) ۷۵
ارتفاع دوربین و بازیگر ۷۶

www.ketab.ir

وقتی که سوژه‌ها پهلو به پهلو دراز بکشند ۸۰
مکالمهٔ تلفنی ۸۳
خطوط اریب متضاد ۸۳
ماسک‌های غلظت پردهٔ نیمه شفاف ۸۸
بازیگران در آینه ۸۹

۶. گفتگوی سه نفره ۹۱
موارد متعارف ۹۱
موارد غیرمتعارف ۹۲
موقعیت‌های معکوس بیرونی / درونی دوربین ۹۹
موقعیت معکوس درونی دوربین ۹۹
موقعیت‌های موازی دوربین ۱۰۱
بازیگر لولا ۱۰۴
تأکید بر کانون توجه ۱۰۷
تأکید بر بخشی از گروه ۱۰۸
تأکید بر کل گروه ۱۱۱
تغییر «شمال ـ جنوب» به «شرق ـ غرب» ۱۱۲
استفاده از چهار موقعیت دوربین ۱۱۲
گنجاندن نماهای درونی ۱۱۶
استفاده از هشت موقعیت دوربین ۱۱۸
روشی ساده با استفاده از سه موقعیت دوربین ۱۲۱
استفاده از یک نمای لولا ۱۲۲
حذف سنجیده ۱۲۳
جمع‌بندی ۱۲۶

۷. گفتگوی بین چهار یا بیش از چهار نفر ۱۲۷
موارد ساده ۱۲۸
گروه مستقر دور یک میز ۱۲۹
تقسیم گروه به اجزای کوچک‌تر ۱۳۵
الگوهای هندسی ۱۳۸

www.ketab.ir

چند بخش متقابل ۱۳۹
روش نمایش گروه‌های بزرگ ۱۴۱
بازیگر رو به مخاطبین ۱۴۳
تغییر خط فرضی ۱۴۷
جمعیتی که بازیگر اصلی در مرکز آن باشد ۱۴۷
بازیگران به عنوان لولا ۱۴۸

۸. الگوهای تدوین برای صحنه‌های گفتگودار ساکن ۱۵۵
الگوی پیشروی و عقب‌نشینی ۱۵۶
چگونگی شروع سکانس ۱۵۷
نمای بازمعرّف ۱۵۸
اهمیت واکنش‌های صامت ۱۵۹
نمای لایی و برون‌برش ۱۵۹
تضاد تعداد ۱۷۰
تدوین موازی نماهای اصلی ۱۷۱
شکستن خط فرضی ۱۷۳
مکث بین گفتگو ۱۷۶
فشردگی زمان ۱۷۸
تسریع ضرباهنگ گفتگو ۱۸۱

۹. ماهیت حرکت در سینما ۱۸۳
حرکت مقطّع ۱۸۵
تغییر زاویه دید به کمک حرکت ۱۸۷
استفاده از برون‌برش ۱۸۷
جهت خنثی ۱۸۷
بازیگر تغییر جهت حرکت را نشان دهد ۱۸۸
حرکت‌های متضاد در نیمه واحدی از پرده ۱۹۵
شرایط برش ۱۹۸
کجا برش دهیم؟ ۱۹۹
برش روی حرکت ۱۹۹

www.ketab.ir

۱۰. برش بعد از حرکت ۲۰۱

۱۱. حرکت در چارچوب پرده ۲۱۳
چرخش ۲۱۵
برخاستن ۲۲۲
نشستن و افتادن ۲۲۵
راه رفتن و دویدن ۲۳۳
استفاده از نماهای معکوس بیرونی ۲۳۳
استفاده از محور بصری مشترک ۲۴۰
موقعیت‌های قائم‌الزاویه دوربین ۲۴۹
حرکت در طول پرده ۲۵۹
عبور از درگاه ۲۶۷
جمع‌بندی ۲۷۳
یک سلیقهٔ شخصی ۲۷۵

۱۲. حرکت ورود به نما و خروج از آن ۲۷۷
حرکت‌های چند پاره ۲۷۷
حرکت سه پاره ۲۷۹

۱۳. بازیگر الف به طرف بازیگر ب حرکت می‌کند ۲۹۱
حرکت همگرا ۲۹۱
موقعیت‌های قائم‌الزاویه دوربین ۲۹۲
زاویه‌های معکوس دوربین ۲۹۶
موقعیت‌های موازی دوربین ۲۹۸
محور بصری مشترک ۲۹۸
الف از کنار ب می‌گذرد ۳۰۴

۱۴. استفاده از نماهای اصلی برای در برگرفتن حرکات روی پرده ۳۰۷

www.ketab.ir

۱۵. موارد غیرمتعارف ۳۲۱
مکث بصری با گروه‌های بزرگ‌تر ۳۲۳
حذف مکث ۳۲۵
استفاده از زاویه‌های معکوس ۳۲۶
حرکت‌های واگرا ۳۳۰
موضع ثابت یک بازیگر روی پرده ۳۳۰
هر دو بازیگر حرکت می‌کنند ۳۳۱

۱۶. بازیگر الف از بازیگر ب فاصله می‌گیرد ۳۳۳

۱۷. بازیگران با هم حرکت می‌کنند ۳۵۵
حرکت متناوب ۳۷۲

۱۸. حل موقعیت‌های تدوینی مشکل ۳۷۳
حرکت بین دوربین و سوژهٔ ساکن ۳۷۳
حرکت در ابتدای نمای دوم ۳۷۶
حرکت سوژه در آن سوی بازیگر ساکن ۳۷۷
استفاده از موقعیت‌های قائم‌الزاویهٔ دوربین ۳۸۱
هر دو بازیگر حرکت می‌کنند ۳۸۲
پنهان کردن سوژهٔ متحرک در نمای اول ۳۸۴
استفاده از یک حرکت قوی در پیشزمینه ۳۸۴
جایگزینی سوژهٔ ساکن ۳۸۷
هدایت مجدد توجه ۳۸۸
استفاده از حرکت غیر انسان ۳۹۱
جلوهٔ بازگشایی پرده ۳۹۱

۱۹. انواع دیگر حرکت ۳۹۵
حرکت دَوَرانی ۳۹۵
حرکت عمودی ۴۰۵
توقف‌های پویا ۴۱۲

www.ketab.ir

۲۰. بیست قاعدهٔ بنیادی برای حرکت دوربین ۴۱۷
حرکت و دوربین ۴۱۷
راهنمایی‌های بنیادی حرکت دوربین ۴۱۸
انگیزهٔ دراماتیک قوی برای حرکت دوربین ۴۲۲

۲۱. حرکت پن دوربین ۴۲۳
حرکت پن پیوسته ۴۲۳
سکانس‌های تعقیب و گریز ۴۲۵
پن متناوب ۴۳۸
پن ۳۶۰ درجه ۴۳۹
پن سریع ۴۴۲
پن در دو جهت ۴۴۵
تیلت ۴۴۵
تیلت‌های جانبی ۴۵۰
پیوند نمای ثابت و نمای پن ۴۵۱
تدوین دو نمای پن ۴۵۴
حرکات محیرالعقول دوربین ۴۶۰

۲۲. حرکت تراولینگ دوربین ۴۶۳
پیوند نمای ثابت و نمای تراولینگ ۴۶۶
تراولینگ متناوب یا مقطّع ۴۷۴
به‌کارگیری هر دو طرف مسیر تراولینگ ۴۷۶
مسیرهای مارپیچ ۴۷۸
پن در حین تراولینگ ۴۸۳
حرکت متضاد دوربین و بازیگر ۴۸۷
شکل‌های تک ردیفه ۴۹۷
سرعت تراولینگ ۴۹۷
نزدیک شدن سوژه به دوربینِ در حال تراولینگ ۴۹۹
تدوین نماهای تراولینگ ۵۰۰
نماهای ثابت در یک نمای تراولینگ اصلی درون‌برش می‌شوند ۵۰۲
نمای تراولینگ دَوَرانی ۵۰۶

www.ketab.ir

۲۳. حرکت کرین دوربین و لنزهای زوم ۵۰۱
تعقیب ماجرا ۵۱۱
وسایل پیشزمینه بر ارتفاع تأکید می‌کنند ۵۱۱
پیوند بصری دو یا چند نکته داستانی ۵۱۳
تزریق حرکت به موقعیت‌های ایستا ۵۱۳
برجسته کردن نکتهٔ داستانی خاص در یک حرکت پن ۵۱۴
ایجاد حرکتی قوی برای برش روی حرکت ۵۱۶
زوم ۵۱۷
سرعت زوم ۵۱۹
ترکیب زوم و پن ۵۲۰
نماهای تیلت که از جلوه‌های زوم استفاده می‌کنند ۵۲۲
ترکیب زوم و تراولینگ ۵۲۲
زوم از میان موانع پیشزمینه ۵۲۵

۲۴. صحنه‌های پر تحرک ۵۲۷
فرمول‌های استاندارد ۵۲۹
دیدگاه ذهنی ۵۳۰
پنج شیوهٔ ارتقاء ماجرای بصری ۵۳۷
دستیابی به اوج بصری ۵۴۰
خرد کردن کنشِ نقطه اوج در چند نما ۵۴۳
حرکت آهسته و حرکت تند برای سکانس‌های پر تحرک ۵۴۶
فن تصحیح وضوح ۵۴۶

۲۵. تدوین در دوربین ۵۴۹
طراحی مقدماتی ضروری است ۵۴۹
مکث بین حرکات ۵۵۰
تغییر منطقه ۵۵۱
نزدیک شدن به دوربین یا فاصله گرفتن از آن ۵۵۵
تغییر حالت بدن بازیگر ۵۶۲
جایگزینی بازیگران در ناحیه‌ها ۵۶۴

www.ketab.ir

تغییر نواحی پرده ۵۷۱
تضاد تعداد ۵۸۱
تدوین در قاب ۵۸۵

۲۶. حرکت از یک منطقه به منطقهٔ دیگر ۵۸۹
اصول کلی ۵۹۰
گروهی که از یک منطقه به منطقهٔ دیگر می‌روند ۵۹۰
انبساط گروه ۵۹۲
حالت‌های دیگر ۵۹۶
یکی از بازیگران حرکت می‌کند و دیگری بی‌حرکت می‌ماند ۵۹۸
انقباض گروه ۶۰۰
تمهیداتی برای تغییر منطقه ۶۰۲

۲۷. تلفیق تکنیک‌ها ۶۱۳
تدوین نما به نما ۶۱۳
تلفیق تکنیک‌ها ۶۲۱
جمع‌بندی ۶۲۸

۲۸. نقطه‌گذاری فیلم ۶۲۹
انتقال صحنه به صحنه: ۶۲۹
ناپدیدی ـ پدیداری (فید اوت ـ فید این) ۶۲۹
فید به سفیدی و فیدهای رنگی ۶۲۹
دیزالو ۶۳۰
روبش (وایپ) ۶۳۰
عنبیه (آیریس) ۶۳۰
استفاده از نواحی تاریک صحنه ۶۳۱
میان‌نویس ۶۳۱
وسایل صحنه ۶۳۱
تغییر نور ۶۳۲
سؤال و جواب ۶۳۲

www.ketab.ir

حرکت در جهتی واحد ۶۳۲
جایگزینی یک شیء ۶۳۲
تکرار کلام ۶۳۳
انطباق بصری انحرافی ۶۳۳
برش حول یکی از وسایل صحنه ۶۳۸
نمای درشت ناگهانی ۶۳۸
انتقال با تدوین موازی ۶۳۹
افتتاح‌کننده‌های صحنه ۶۴۰
حرکت بازیگر ۶۴۰
حرکت دوربین ۶۴۱
گنجاندن نماهای دیدگاه ۶۴۲
کاربرد برش پرشی (جامپ کات) به عنوان نقطه‌گذاری فیلم ۶۴۵
کاربرد برش پرشی به عنوان عامل انتقال زمان ۶۴۸
نقطه اوج‌های منتخب ماجرا ۶۴۸
بی‌عملی به عنوان نقطه‌گذاری ۶۵۰
تک نما به عنوان مکثی در روایت ۶۵۰
یک سکانس کامل به عنوان مکثی در روایت ۶۵۲
کاربرد تصاویر غیر واضح به عنوان نقطه‌گذاری ۶۵۳
سیاهی پرده به عنوان نقطه‌گذاری ۶۵۴
نقطه‌گذاری با حرکت دوربین ۶۵۵
نقطه‌گذاری با حرکت عمودی ۶۶۲
قاب ایستا (فیکس فریم) ۶۶۵
نتیجه ۶۶۶

واژه‌نامه فارسی ـ انگلیسی ۶۶۷

واژه‌نامه انگلیسی ـ فارسی ۶۶۹

نمایه ۶۷۳

www.ketab.ir

سپاسگزاری

این کتاب جز به یاری مرکز *سینمایی اُروگوئه* که کمک‌های بی‌شائبه‌ای به این طرح کرد و چند سال میزهای مونتاژ و دستگاه‌های نمایش را در اختیار مؤلف قرار داد، به وجود نمی‌آمد.

لوئیس اِلبِرت و *نِلسون پیتا* بسیاری از فیلم‌هایی را که در این تحقیق مورد استفادهٔ قرار گرفتند، به دست آوردند و در اختیارم گذاشتند. *مانوئل مارتینز کاریل* از سینماتک اُروگوئه نیز کمک کرد تا فیلم‌هایی برای دیدن و تجزیه و تحلیل فراهم شود. اخیراً *جرج کالاسو*، خانم *اِلِنا یوراشویچ*، *رائول فرنانْدِز مونتانِس* و *میلتُون سی* همکاری و پیشنهادات بسیاری داشتند. از صمیم دل از همهٔ آن‌ها سپاسگزارم.

دانیل آریخُن

www.vetab.ir

مقدمه چاپ ۱۹۹۱

نسخهٔ جلد گالینگور این کتاب طی پانزده سال گذشته در انتشارات فوکال، حیاتی موفقیت‌آمیز داشته است. در زبان انگلیسی چندین بار به چاپ رسیده و به زبان ژاپنی، فرانسوی، اسپانیایی [و فارسی] نیز ترجمه شده است. بسیار خوشوقتم که در بسیاری از دانشکده‌های سینمایی و تلویزیونی دنیا به عنوان کتاب درسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این گونه استقبال از کتاب نقش متواضعانهٔ مرا در شناخت دستور زبان سینما به عنوان تلاش و کوششی با ارزش قلمداد می‌کند.

اکنون نشر «سیلبرمن جیمز» در قالب جدید جلد کاغذی حیاتی دیگر به کار من ارزانی داشته است. امیدوارم که تلاش این ناشر به نفع تمام کسانی باشد که علاقه‌مند اتخاذ حرفهٔ شگفت‌انگیز ارتباطات این عصر، تصویر متحرک در هر قالبی از جمله: فیلم، ویدئو، دیسک و هر قالبی که در آینده از راه برسد، هستند.

قواعد درست و امتحان شدهٔ زبان بصری که در این کتاب دسته‌بندی شده‌اند، سال‌ها به قوت خود باقی خواهند ماند. از این نظر مطمئن باشید. همان طور که در نسخهٔ جلد گالینگور گفته‌ام، شایسته‌ترین فیلم‌های عصر ما هنوز ساخته نشده‌اند. بیایید بکوشیم یکی از کسانی باشیم که این فیلم‌ها را خواهند ساخت. تماشاگران بسیاری در سرتاسر دنیا منتظر دیدن این فیلم‌ها هستند.

دانیل آریخن

مونته ویدنو اُروگوئه

آوریل ۱۹۹۱

www.ketab.ir

مقدمه

آن‌قدر کتاب دربارهٔ فیلمسازی هست که این سؤال برای آدم پیش می‌آید که چرا باید کتاب دیگری به این همه کتاب اضافه شود؟ به نظر مؤلف در بیست سال اخیر کتابی به بازار نیامده که تکامل تکنیک‌های روایتی سینما را به روشی عملی ثبت کرده باشد، و این اعتقاد ناشی از سوابق شخصی است.

جوانی که زیاد خوش اقبال نیست و با فیلمسازان خوب حشر و نشر ندارد، معمولاً در کتاب‌ها جستجو می‌کند تا اطلاعات مورد نیازش را بیابد. او کتاب‌های زیادی پیدا خواهد کرد که نظریه‌های گوناگون فیلم را مورد بحث قرار داده‌اند یا حاوی نقد و مصاحبه و مقاله‌اند. کار بسیار پیچیده‌ای چون فیلمسازی، تلاش متخصصین بسیاری می‌طلبد. بعضی‌ها، کتاب‌های فنی خوبی نوشته‌اند. اما در سال‌های اخیر یک بخش از این موضوع نادیده انگاشته شده که آن را می‌توان سازماندهی تصاویر برای ارائه آن‌ها بر پرده اصطلاح کرد. کتاب‌های موجود در این باره یا قدیمی‌اند یا ناقص. چند تا از آن‌ها اطلاعات عملی ملموسی ندارند که فیلمساز تازه کار بتواند آن‌ها را بفهمد و در کار خود به کار بندد. هدف این کتاب پر کردن این خلاء است.

سینما با سرعتی شگفت‌انگیز به ویژه در قالب روایتی، تکامل پیدا کرده است. دوربین‌های سبک، ضبط‌های قابل حمل و پیشرفت‌های فنی دیگر و نیز هزینهٔ اندک کرایهٔ وسیلهٔ نقلیه و فیلم خام و ظهور و چاپ ارزان امکان ساختن فیلم کاملاً حرفه‌ای و کم بازیگر را تقریباً برای همگان فراهم کرده است. اگر رویای نسل گذشته این بود که رمان بزرگی بنویسند، به نظر می‌رسد که هدف نسل جوان ساختن فیلم‌های

www.ketab.ir

بسیار خوب است. این کتاب در اصل به این قشر و کسان دیگری که روز به روز بیش‌تر به فیلم و رسانه‌های تصویری دیگر روی می‌آورند، تقدیم می‌شود. این کتاب طراحی شده تا تعداد سال‌های کارآموزی کاهش پیدا کند و از کار نه چندان قابل اتکای جمع‌آوری تکه پاره‌های اطلاعات از این‌جا و آن‌جا و تدوین قواعد بنیادی روایت فیلم اجتناب شود. در این‌جا با نظریه‌ها مواجه نمی‌شوید، بلکه با حقایقی روبه‌رو می‌شوید که طی دوره‌ای طولانی به وسیلهٔ فیلمسازان دنیا به محک آزمایش در آمده و ثابت شده‌اند و می‌توان فوراً آن‌ها را در مورد هر فیلمی، اِعمال کرد.

کار روی این کتاب تقریباً بیست سال طول کشیده و با حرفهٔ شخصی‌ام که فیلمسازی است، همراه بوده است. امیدوارم سعی ناچیزم به کسانی که مانند مؤلف، کار خود را شروع کرده‌اند و یا در کشورها و مناطقی دیگر، در شُرف اقدام به آن هستند، کمک کند.

سن، ملیت یا زمینهٔ رشد اجتماعی فاقد اهمیت است. آنچه مهم است، این است که شما چیزی برای گفتن دارید که می‌تواند و باید از طریق رسانهٔ فیلم به روش خاص شما و با اصطلاحات ویژهٔ شما بیان شود. بزرگ‌ترین فیلم‌های عصر ما هنوز ساخته نشده‌اند. بیایید بکوشیم یکی از کسانی باشیم که این فیلم‌ها را خواهند ساخت.

دانیل آریخُن
مونته ویدئو اُروگوئه، ۱۹۷۵

www.ketab.ir