د کابل پوهنتون د ټولنیزو علومو علمي- څېړنیزه مجله
مجله علمی- تحقیقی علوم اجتماعی پوهنتون کابل
Journal of Social Sciences - Kabul University
e-ISSN: 3078-557X P-ISSN: 3078-6657

بررسی حرکت‌کمره و نقش آن در فرایند تولید فلم با تأکید بر ابعاد زیبایی شناسی و روایت تصویری

پوهندوی مریم کاکر

دیپارتمنت سینما، پوهنځی هنرهای زیبای، پوهنتون کابل، کابل، افغانستان
ایمل: maryamkakar2010@yahoo.com

چکیده

حرکت کمره به‌عنوان یکی از عناصر بنیادین و کلیدی زبان سینما، نقشی تعیین‌کننده در خلق معنا، فضاسازی، القای احساس، ایجاد ریتم بصری و پیشبرد روایت ایفا می‌کند. این پژوهش با رویکرد مرور-تحلیلی، به بررسی گونه‌های مختلف حرکات کمره و تأثیر آن‌ها بر زیبایی‌شناسی بصری، ریتم روایت و انتقال پیام، به‌ویژه در بستر سینمای افغانستان، می‌پردازد. با اتکا برمنابع معتبر و تحلیل نمونه‌های شاخصی چون «نامه‌ای به رئیس‌جمهور» (رویا سادات)، «بچه کابلی» (برمک اکرم) و «جنگ تریاک» (صدیق برمک)، یافته‌ها نشان می‌دهد که حرکت کمره صرفاً ابزاری تکنیکی و مکانیکی نیست، بلکه زبانی مستقل، خلاق و معناساز در فرآیند فیلم‌سازی است. نتایج بیانگر آن است که تنوع، کیفیت و شیوه‌ی به‌کارگیری این حرکات می‌تواند لایه‌های پیچیده‌ای از مفاهیم معنایی، عاطفی و روانی را به مخاطب منتقل سازد. در نهایت، جایگاه حرکت کمره در سینمای افغانستان مستلزم بازنگری، توسعه آموزش تخصصی و بهره‌گیری از رویکردهای نوین است.

اصطلاحات کلیدی: حرکت کمره؛ روایت بصری فلم؛ زیباشناسی تصویری؛ سینما؛ فلم افغانی؛ مفاهیم حرکت

The Study of Camera Movement and Its Role in the Film Production Process

Maryam Kakar

Department of Cinema, Faculty of Fine Arts, Kabul University, Kabul, Afghanistan
Email:maryamkakar2010@yahoo.com

Abstract

Camera movement, as one of the fundamental and pivotal elements of cinematic language, plays a decisive role in constructing meaning, creating atmosphere, conveying emotions, establishing visual rhythm, and advancing the narrative. This study, using a review-analytical approach, examines various types of camera movements and their impact on visual aesthetics, narrative rhythm, and message transmission, particularly within the context of Afghan cinema. Drawing on credible sources and analyzing notable films such as A Letter to the President (Roya Sadat), Kabul Kid (Barmak Akram), and Opium War (Siddiq Barmak), the findings indicate that camera movement is not merely a technical or mechanical tool, but an independent, creative, and meaning-making language in the filmmaking process. The results further reveal that the variety, quality, and method of employing these movements can convey complex layers of semantic, emotional, and psychological meaning. Ultimately, the role of camera movement in Afghan cinema requires reconsideration, specialized training, and the adoption of innovative approaches.

Keywords: Camera movement; Visual narration of the film; Visual aesthetics; Cinema; Afghan film; Concepts of movement

ارجاع: کاکر، م. (۱۴۰۴). بررسی حرکت‌کمره و نقش آن در فرایند تولید فلم. *ژورنال علمی- تحقیقی علوم اجتماعی- پوهنتون کابل* ۸(۲)، ۱۳۱-۱۵۶. https://doi.org/10.62810/jss.v8i2.269

مقدمه

درزبان سینما، تصویرو حرکت، عناصرکلیدی درساخت و انتقال معنا هستند. هرچند که صدا، نور، طراحی صحنه و بازیگری نیزسهم خود را دارند، اما حرکت کمره به عنوان یک زبان بصری پویای مستقل، می‌تواند به ساده‌ترین صحنه‌ها عمق معنایی ببخشد. با حرکت دادن کمره در جهت‌ها، زوایا و سرعت‌های مختلف، فلم‌ساز قادراست نگاه مخاطب را هدایت کرده، احساسات درونی شخصیت-ها را بازتاب دهد و فضاهای روایی خاصی خلق کند.

درسینمای افغانستان، با وجود پیشرفت‌هایی درحوزه تولید، توجه علمی و زیبایی شناسانه به عناصر-تکنیکی، به ویژه حرکت کمره، هم‌چنان محدود است. این مقاله تلاش دارد تا با تکیه برمنابع نظری و نمونه‌های عینی از سینمای افغانستان، نقش و کاربرد حرکات مختلف کمره را در ساختار بصری فلم مورد تحلیل قرار دهد. این کار نه تنها موجب ارتقاء دانش سینمایی در کشور می‌شود، بلکه بستری برای خلق فلم‌هایی با زبان تصویری غنی‌تر فراهم می‌سازد.

ادبیات نظری سینما نشان می دهد که حرکت کمره از منظر زیبایی شناسی، نقشی فراتر از پوشش تصویری صحنه ها دارد. دیوید بوردول (Boordwell & Thompson ،۲۰۰۸) حرکت کمره را نوعی «حرکت معنایی» توصیف می کند که هم زمان با حرکت داستان، جهان بینی شخصیت ها و فضای احساسی فلم را شکل می دهد. موناکو (Monaco ،۲۰۰۹) نیز معتقد است که حرکت کمره مانند صدا و تدوین، یکی از عناصر سازمان دهنده زبان سینماست که قدرتی معادل با گفتار دارد.

ژیل دلوز(Deleuze ،۱۹۸۳) حرکت کمره را نه فقط در محور افقی وعمودی، بلکه به مثابه ساخت فلسفی ادارکی زمان و مکان بررسی می‌کند. هم چنین ولز (Wells ،۲۰۰۲) بر عنصر-احساسی در حرکت کمره تأکید دارد- اینکه چگونه کمره با حرکت اش، حس ناآرامی، درماندگی، قدرت یا صمیمت را ایجاد می‌کند.

در سینمای منطقه (ایران، هند) حرکت کمره به صورت مؤلفه‌ی سبک شناسانه استفاده می شود؛ اما در سینمای افغانستان استفاده از آن هنوز بیشتر به صورت ابتدایی و فنی باقی مانده است. این مقاله با هدف تحلیل این شکاف نظری و کاربردی، نقش حرکت کمره را از منظر روایی، زیباشناسی و احساسی بررسی می‌کند.

اهداف این تحقیق قرار ذیل است.

۱. شناسایی حرکت‌کمره و نقش آن در روایت سینمایی

۲. استفاده درست یا اشتباه از حرکت‌کمره بر کیفیت بصری و احساسی فلم تولید شده
۳. چالش‌ها و محدویت‌ها در استفاده از حرکت‌کمره درصنعت سینمای افغانستان

سؤالات تحقیق

۱. حرکت‌کمره چه نقشی در روایت سینمایی و انتقال پیام در فلم دارد؟
۲. استفاده درست یا اشتباه از حرکت‌کمره چگونه برکیفیت بصری و احساسی فلم تولید شده تأثیر می‌گذارد؟
۳. چه چالش‌ها و محدویت‌هایی در استفاده از حرکت‌کمره درصنعت سینمای افغانستان وجود دارد؟

روش تحقیق

این تحقیق به روش مرور- تحلیلی (Descriptive-Analytical) انجام شده است. این روش در تحقیق کتابخانه‌ی بسیار رایج است منابع اصلی تحقیق شامل کتب نظری، مقالات علمی، گزارش‌های تحقیقی و فلم می‌شود. هم‌چنین نمونه کاوی از سه فلم مهم افغانی صورت گرفته است.

رویکرد تحقیق ترکیبی از تحلیل نظری با تمرکز بر مفاهیم حرکت کمره و ارزیابی کاربرد عملی آن در فلم‌های تولید شده در افغانستان است. اطلاعات به صورت کتاب خانه‌ی جمع آوری شده و تحلیل آن به صورت کیفی انجام شده است.

تأکید این مطالعه برتفسیرمحتوای منابع به‌جای اندازه‌گیری آماری است و هدف آن ارائه‌ی دیدگاه‌های مفهومی و نظری درباره‌ی نقش سینماتوگرافی درفرایند فلم‌سازی می‌باشد. برای سنجش روایی، تحلیل با نظریه‌های معتبر سینمایی مانند دیدگاه بوردول، موناکو و ولز تطبیق داده شده است و هم چنین با نمونه کاوی فلم‌های داخلی آزموده شده است.

حرکت‌کمره

حرکت‌کمره یک تکنیک فلم‌سازی است‌که باعث تغییر درقاب یا عمق (پرسپکتیو) می‌شود. حرکت-کمره به سینماگران و کارگردانان این امکان را می‌دهد که بدون برش، دید مخاطب را تغییردهند. از - این افکت‌ها می‌توان برای جذاب‌ترساختن فلم استفاده کرد. هنگامی‌که کمره به نوعی حرکت می-کند، عمل را ازمنظردیگری ثبت می‌کند که باعث ایجاد علاقه‌ی بصری می‌شود. حرکت‌کمره به دلایل مختلفی استفاده می‌شود.

می‌تواند با جلب توجه به عناصرخاص‌صحنه به ایجاد احساسات یا تنش کمک کند. هم‌چنین می‌تواند واقع‌گرایی را اضافه کند و فُرم یک عکس را بهبود بخشد. علاوه براین، می‌توان از آن برای جلب توجه به بازیگران یا اشیاء خاص در یک صحنه (فوکس) استفاده کرد. انواع خاصی ازحرکات کمره در فلم نیز می‌تواند تأثیر روانی وعاطفی برروی مخاطب ایجاد کند (میتری،۱۳۸۸،ص۱۳).

مثلاً درفلم «جنگ تریاک» به کارگردانی صدیق برمک، سال ۱۳۸۷، استفاده از حرکات سریع‌کمره، مانند دالی و استدیکم، برای ایجاد حس تعلیق و تنش درصحنه‌های جنگی و درگیری‌ها به کار رفته است. این حرکات به مخاطب احساس حضور در میدان جنگ را منتقل می کند.حرکت‌کمره طی یک‌نما می‌تواند ثابت بماند، پن (حرکت افقی) کند، تیلت (حرکت محوری یا عمودی به بالا و پایین) انجام دهد یا روی یک وسیله‌ی متحرک نصب شده و با سرعت‌های گوناگون تراولینگ کند.

کمره می‌تواند حوادث ساده یا پیچیده را ضبط کند. می‌تواند برای کمک به ماجرا جابه‌جا شود. همه‌ی این اعمال را می‌تواند از فواصل مختلف انجاد دهد. این فاصله‌ها را می‌تواند به‌طور فیزیکی یا به کمک لنزهای مختلف به دست آورد (آریخُن،۱۳۸٦،ص۲۵).

درنظر بیش‌تر کارگردانان و فلم‌برداران، جزئیات حرکت‌کمره موضوعی سبک‌وارو ترجیح شخصی است. ممکن است کارگردانی تأثیرحرکت مداوم کمره را دوست داشته باشد ودیگری جدیت و نظم و ترتیب صحنه‌های ساکن را بپسندد، اما وقتی به برخی ازنماها درزمینه‌ی دستور زبان فلم وساختار دراماتیک فکرمی‌شود، ملاحظات دیگری را هم باید مدنظرگرفت. مراقب ازحرکت‌های افقی و تعقیبی‌کمره که برخی از اطلاعات را، در زمان‌هایی خاص، آشکار می‌کند. توجه به‌چه‌گونگی حرکت شخصیت درارتباط با دنیای اطرافش. دقت به اینکه آیا از فضای اطرافش جدا افتاده یا، از طریق عمل وعکس‌العمل‌هایش با عناصرفیزیکی روی پرده، بخشی از آن را ساخته است (مکندریک،۱۳۹۸،ص‌ص٤٠٦ ٤٠٧).

به‌طورمثال درفلم «نامه‌ی به رئیس جمهور» به کارگردانی رویا سادات سال ۱۳۹٦، استفاده از حرکات آهسته‌کمره برای تأکید برجزئیات و احساسات درونی شخصیت‌ها، صورت گرفته است. این حرکات به درک عمیق‌تری از وضعیت اجتماعی و سیاسی آن زمان کشورکمک می‌کند.درمقایسه با رعایت جهت حرکت‌کمره، مسائل مرتبط به حفظ هماهنگی سرعت‌حرکت دردو نمای متوالی‌کمتر بدیهی هستند و به‌همین سبب دربسیاری مواقع به درستی مورد توجه قرار نمی‌گیرند. شاید وسترن‌هایی دیده باشیم که درآن‌ها نمای پن تند ازتاخت سرسام‌آور یک اسپ برش می‌خورد به نمای متوسطی از زاویه‌ی روبه‌رو ازهمان اسپ و چنین به نظر می‌رسد که سرعت آن ناگهان به شدت افت کرده است.

همه حرکات نیازمند این هستند که با حرکات نماهای مابعد وماقبل خود جور باشند و امکان بیش-ترین انتعطاف را تدوین‌گربگذارند. تنظیم سرعت حرکت نماهایی که شخصیت‌ها را درحال راه رفتن نشان می‌دهند ازهمه سخت‌تر است. این فکرکه اگر پاهای شخصیت‌ها دیده نشوند، ناهمخوانی سرعت حرکت‌کمره دردو نما چندان به چشم نمی‌آید، توهمی بیش نیست (کریتندن،۱۳۸۵،ص۷۶).

اهمیت حرکت‌کمره درفلم

حرکت‌کمره در یک دکوپاژ تکنیکی بسیار اهمیت دارد؛ اما نباید همواره طبق اصول وقاعده باشد. فلم‌ساز باید هرحرکتی را بررسی‌کند تا بتواند منظورخود را به‌طورکامل به مخاطب انتقال دهد.حرکت کمره می تواند احساساتی مانند اضطراب، آرامش، هیجان یا ترس رادر مخاطب منقل کند. به‌طور مثال در فلم افغانی «جنگ تریاک» با استفاده از حرکت کمره روی دست درصحنه‌های جنگی، حس بی‌ثباتی و واقع‌گرایی را افزایش می‌دهد، حرکات سریع و لرزان، ذهن مخاطب را وارد فضای جنگ-زده می‌کند.

حرکت‌کمره به فضا شکل می‌دهد و قاب‌های متفاوت و متعددی را می‌سازد که باید به‌طورجداگانه کارگردانی شود. برای مثال می‌توان یک نمای ده ثانیه‌ی را درنظرگرفت که با استفاده ازتکتیک تراولنگ (جابه‌جایی محوردستگاه فلم‌برداری) گرفته می‌شود. در یک‌کار ویدیویی باید دو صد-پنجاه تصویرمختلف کارشود.

حرکت‌کمره در ایجاد ریتم و زمان در روایت داستان نقش دارد. حرکت‌کمره می‌تواند روایت داستان فلم را تند یا کند، کند و ریتم صحنه را بسازد. به‌طورمثال، در فلم امریکایی، از گوربرگشته « The Revenant»، به کارگردانی آلخاندرو گونزالس اینااریتو سال ۲۰۱۵، حرکت‌نرم و پیوسته‌ی‌کمره در-مناظر طبیعی، علاوه برزیبایی بصری، به ایجاد فضای حماسی و روایی خاصی کمک کرده است. درک اثرات انواع مختلف حرکات‌کمره درفلم‌برداری برای هر فلم‌ساز ضروری است. این امربه فلم-ساز کمک می‌کند که چرایی استفاده فلم‌سازان از آن‌ها را بهتر درک کند (کیسبی بر،۱۳۹۲،ص ۳۸).

حرکات خاص کمره می‌تواند فاصله میان شخصیت‌ها، خطرات نزدیک یا موقعیت‌های ناشناخته را به تصویربکشد. به‌طورمثال در فلم امریکایی مهلکه یا «The HurtLocker»، به کارگردانی کاترین بیگلوسال ۲۰۰۹، در صحنه‌های مین گذاری، کمره از فاصله نزدیک به تدریج دورمی‌شود و وضعیت خطر را نشان می‌دهد.اگردرادبیات‌نمایشی کشمکش خون حیات بخش درام دانسته شود، درسینما این حرکت است که شالوده و اساس اصلی را رقم می‌زند چه حرکت از فِرمی به فِرم دیگرو

وقفه، چه حرکت عناصردرون قاب ثابت، و چه حرکت نوری یا اپتیک. اما یکی ازمهم‌ترین حرکات، حرکت‌کمره برای ایجاد تصویرمتحرک است.

کمره دائم درحال حرکت است، زاویه‌ی نماها تغییرمی‌کند و زاویه‌های دید عوض می‌شوند. درواقع به‌جای استفاده ازتدوین و چسباندن انتهای نماها به یکدیگر ،این اتفاق درکمره رخ می‌دهد و- مجموعه‌ی نماها در یک نمای واحد و دائم متحرک ایجاد می‌شود. به‌طورمثال در فلم « نامه‌ی به رئیس جمهور»، درصحنه ورود شخصیت‌اصلی (ثریا) به محکمه برای دفاع از خود، با حرکت تراکنیک‌کمره اندازه نما تغییرتدریجی دارد. این شیوه باعث می‌گردد کارگردانی چنین سکانس‌ها دشوارتر شود ومسئله‌ی وضاحت تصویرهم پیش می‌آید. اما آنچه حاصل می‌شود وحدت فَرمی و تداوم دراماتیک روانی است (کاتز،۱۳۸۲،ص۲۳۷).

طبقه‌بندی حرکات کمره و مفاهیم آن

به پایه منابع سینمایی معتبر، کمره حین ضبط تصاویر انواع حرکت را می‌تواند داشته باشد که هرکدام دارای مفاهیم خاص اند و جهت انتقال اهداف یا پیام مشخص به مخاطبان مورد استفاده قرارمی‌گیرد. این حرکات گاه توسط خودکمره وگاهی هم به‌واسطه‌ی وسایل دیگر صورت می‌گیرد. به‌طورکلی - حرکت‌کمره باید دارای انگیزه وسرعت لازم باشد وبه درستی و دقت اجرا شود، درغیرآن هرنوع حرکت آزاردهنده و بی‌معنی خواهد بود.

در کل ۹ نوع حرکت صحیح‌کمره وجود دارد. اولین مورد از۹ حرکت صحیح کمره در فلم‌برداری نمای ثابت یا Fix است. دراین حالت کمره اصلاً حرکت ندارد. این‌کار با قفل‌کردن کمره دریک موقعیت ثابت معمولاً با سه‌پایه به‌دست می‌آید و این باعث می‌شود که حواس مخاطب پرت نشود. این نوع فلم‌برداری یکی ازبهترین حرکات کمره برای دیالوگ، ترکیب‌بندی دقیق یا نمایش عملکرد بازیگران می‌باشد (حیدری،۱۳۹۰،ص۷۵).

حرکت‌پن یا افقی: پَن حرکتی برمحورثابت است که در آن کمره هم‌تراز یا هم‌سطح با شخصیت یا سوژه یا صحنه مورد نظر به دو سمت چپ یا راست حرکت می‌کند، این حرکت باید توسط فلم‌بردار به نرمی و بر روی سه‌پایه انجام شود، این نوع حرکت‌کمره درسینما برای دنبال کردن سوژه، نمایش فاصله میان دوشی و یا برای نمایش چشم‌اندازهای وسیع، مانند یک دشت و یا شهر مورد استفاده قرار می‌گیرد. البته باید به این نکته اشاره کرد که همیشه با تصویری ثابت آغاز می‌گردد و پس از- عملی‌کردن تکنیک پن، سکانس باید با نمای ثابت دیگری به پایان برسد. خود حرکت پن به چهار- نوع دسته‌بندی می‌شود:

در فلم افغانی **(بچه کابلی)** به کارگردانی برمک اکرم، حرکت پن برای دنبال‌کردن راننده‌ی تکسی در جستجوی مادر نوزاد کاربرد دارد. استفاده‌ی مداوم از حرکت افقی، بیننده را با فضای شهری کابل آشنا کرده و حس همراهی با شخصیت را تقویت می‌کند.

۱. پن‌مروری: یعنی‌کمره ازنقطة شروع حرکت می‌کند و با سرعت ثابت به حرکت ادامه دهد و درنطقة پایانی ثابت شود. این حرکت برای آشنایی مخاطب با محیط کاربرد دارد، مثل مرورکردن نمای ساختمان‌های یک شهر.

۲ . پن‌تعقیبی: دراین حرکت سوژه به‌هرطرفی‌حرکت کند کمره آن را همراهی و تعقیب خواهد کرد. در فلم «**Panic Room**» به کارگردانی دیوید فینچر نیز از پن‌های نرم برای انتقال حس تعقیب و نگرانی در فضای بسته استفاده شده است.

۳ . پن‌کنکاشی: در پن‌کنکاشی هراتفاقی‌که برای مخاطب مهم‌تراست دنبال می‌شود. مثلاً در فوتبال توپ دنبال می‌شود، ولی اگرخطایی اتفاق بیفتد کمره توپ را رها کرده روی بازیکن متمرکز می‌شود و زمانی‌که داور سر برسد تصویر از بازیکن به داور منتقل می‌شود و به همین صورت...؛

٤ . سویچ پن: کمره بین دوسوژه با سرعت، پن را انجام می‌دهد به‌طوری‌که فاصله بین دو سوژه به خاطرسرعت‌کمره محو و نا مشخص می‌شود مثل زمانی‌که خواسته شود از گفت‌وگوی دو نفر با یک کمره تصویرگرفته شود (جواهری،۱۳۹۳،ص۷۸).

در فلم افغانی «بچه کابلی» به کارگردانی برمک اکرم که در سال ۱۳۸۸، اکران شد، حرکت پن به ویژه درصحنه‌هایی که راننده‌ی تکسی (با بازی حاجی گل) درحال جستجو برای یافتن مادر نوازد رها شده درتکسی است، به کاررفته است. حرکات افقی‌کمره فضای شهرکابل را به‌طورپیوسته به نمایش می‌گذارند و به بیننده این امکان را می‌دهد که درکنار شخصیت‌اصلی، درجستجو با او درکوچه‌ها و جاده‌ها همراه شوند. استفاده از حرکت‌پن در این فلم به طورمؤثربه تقویت روایت و ایجاد ارتباط عاطفی با مخاطب فلم، کمک کرده است.

اما درفلم «نامه‌ی به رئیس جمهور» از حرکت‌پن جهت نشان دادن فشارهای اجتماعی برزنان، آشنایی با نگاه‌های قضاوت گرایانه اطرافیان شحصیت‌اصلی و درک بهتراز محدوده‌ی فیزیکی و ذهنی شخصیت استفاده شده است. به‌طورمثال، در صحنه‌ی که شخصیت‌اصلی در راه محکمه در میان ازدحام جاده‌ها حرکت می‌کند، کمره با حرکت‌پن افقی، او را درمیان جمعیتی که بی‌تفاوت یا قضاوت گرایانه به او نگاه می‌کنند دنبال می‌کند. این حرکت‌کمره باعث می‌شود احساس انزوا، تنهایی و فشاراجتماعی به‌خوبی به مخاطب منتقل شده است.

حرکت تیلت یا عمودی: سومین اصطلاحی‌که در حرکت‌کمره می‌توان معرفی‌کرد، اصطلاح تیلت است که بدون تغییردرموقعیت کمره آن را به بالا و پایین حرکت می‌دهند، دراین روش با استفاده از-حرکت، کمره سوژه یا شخصیت را دنبال‌می‌کند. به عنوان مثال، یک حرکت عمودی آهسته درامتداد برجی بزرگ، که پایداربودن آن را به خوبی القا کند. دریک مثال عینی، در فلم امریکایی رستگاری در شانشنک «The Shawshank Redemption»، به کارگردانی فرانک دارابونت در سال ۱۹۹٤، در صحنه معروف، وقتی شخصیت اصلی (اندی) از زندان فرار می‌کند و زیر باران دستانش را باز می-کند، حرکت عمودی کمره از پایین به بالا، القا کننده حس آزادی، رهایی و پیروزی است. از نگاه تأثیرگذاری، شخصیت بزرگ‌تر ازمحیط دیده می‌شود و نماد تعالی و رهایی نشان می‌دهد.البته باید تذکر داد که حرکت عمودی همیشه با تصویری ثابت آغازمی‌گردد و پس ازعملی‌کردن تکنیک تیلت، سکانس با نمای ثابت نیزبه پایان می‌رسد (فلیپس،۱۳۹۵،ص‌ص۹۹-۱۰۰).

به‌منظور درک بهتر، می‌توان مشابه آن را در فلم افغانی **(مردی در جاده)** نیز جستجو کرد، جایی‌که تیلت از پایین به بالا برای القای حس درونی تغییر شخصیت استفاده می‌شود (در صورت دسترسی به این فلم، تحلیل دقیق‌تر ممکن است).

حرکت پنتیلت/ افقی‌وعمودی: همان‌طورکه ازاسم‌اش مشخص‌است ترکیب دوحرکت پن و تیلت به-صورت هم‌زمان است و کمره حول یک محورثابت یک حرکت چپ یا راست نرمی را به‌صورت یک منحنی از بالا به پایین و یا برعکس ازپایین به بالا را طی می‌کند. به‌طورسنتی، یک روش برتر برای دستیابی به یک نمای با پن و تلت خوب وجود دارد. هنگامی‌که فردی برای اولین بار کارکردن با کمره را روی پن‌ها و تلت‌ها شروع می‌کند، باید سه‌جزء را مدنظرداشته باشد: فرِم شروع، حرکت کمره و فرِم انتهایی. یک پن و تلت مرکب از هر سه عنصررا می‌توان راحت‌تر از آن‌که به تنهایی حرکت کند، درصحنه تدوین کرد(مرینگ،۱۳۸۱،ص۱۹۳).

حرکت دالی‌ان ودالی‌اوت/ روبه جلو وعقب: دراین حرکت کمره روی ریل‌حرکت می‌کند و البته به طرف جلو یا عقب می‌تواند حرکت کند. این حرکت را دالی یا تراک می‌گویند. حرکت کمره روی آن باید یکنواخت ونرم باشد. دردالی، کمره روی پایه و ریل‌های مختلف سوار شده به سمت سوژه حرکت می‌کند که به dolly in معروف است یا از آن فاصله می‌گیرد که dolly out نامیده می‌شود. دراین تکنیک برای دنبال‌کردن سوژة با حرکت نرم و ایجاد عمق مناسب از چوکی چرخ‌دار یا ریل استفاده می‌شود؛ اما امکان استفاده از مواردی خلاقانه‌تر مانند اسکیت‌بورد نیز وجود دارد. حرکت دالی به مخاطب کمک می‌کند احساس کند که در کنارصحنه حرکت می‌کند.

تفاوت حرکت دالی و زوم: عمل زوم کردن روی سوژه خیلی شبیه حرکت دالی است، اما باوجود شباهت ظاهری، دارای تاثیرات متفاوت چشم‌گیری هستند.

۱. درزوم اجسام پس‌زمنیه و پیش‌زمینه به یک اندازه کوچک و بزرگ می‌شوند، اما دردالی متفاوت است.

۲. وقتی بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی شود، به نظر می‌رسد که سوژه به سمت مخاطب حرکت می‌کند یا از آن دورمی‌شود. برعکس، هنگامی که فلم‌بردار«dolly in یا dolly out» می‌کند، به نظر می‌رسد مخاطب به سمت سوژه می‌رود یا از آن دور می‌شود.

۳. دالی اندازه سوژه را در قاب ثابت نگه می‌دارد درحالی‌که پرسپکتیو «عمق» پس‌زمینه به شدت تغییر می‌کند.

لازم به ذکر است که در برخی فلم‌ها، کارگردان ترجیح می‌دهد که تکنیک dolly Out را با Zoom in ترکیب کند. دراین صورت هنگام دورشدن کمره، روی شخصیت زوم می‌شود و اندازه‌ی سوژه ثابت باقی می‌ماند؛ درحالیکه پس‌زمینه درحال تغییر و کوچک‌شدن است. انجام ماهرانه‌ی این حرکت سخت است، اما در صورت عملی شدن، حس تنش، استرس و سرگیجه را به بهترین شکل ممکن منتقل می‌کند. این حرکت پرسپکتیو یا عمق طبیعی دارد و از زیبایی‌خاصی برخوردار است. هنگام انجام این حرکت باید توسط دستیار فلم‌بردار به‌طور مرتب تنظیم فاصله انجام گیرد(آرنو-۱۳۸۴،ص ۸۱-۸۲).

درفلم «جنگ تریاک» ازحرکت دالی‌کمره جهت نزدیک شدن تدریجی به شخصیت‌ها برای ایجاد همذات پنداری استفاده شده است. به‌طورمثال، در صحنه‌ی که یک یک سربازامریکایی برای اولین باربا خانواده‌ی افغان روبه روی می‌شود، حرکت دالی به صورت ورود آرام‌کمره به صحنه باعث می‌شود که بیننده به تدریج وارد فضای ذهنی شخصیت‌ها شود و احساس هم‌دلی و تنش را تجربه کند.

هم چنان جهت نمایش تضاد میان زیبایی بصری و محتوای تلخ از حرکت‌دالی استفاده شده است، به‌طورمثال، در صحنه‌هایی که دشت‌های پر از گل‌های خشخاش با حرکت‌نرم دالی نمایش داده می‌شود، نوع زیبایی در تضاد با محتوای تلخ تریاک و جنگ به تصویر کشیده می شود.**حرکت ترکینگ:** ترکینگ به حرکت‌کمره به‌صورت افقی در یک خط مستقیم گفته می‌شود که اغلب به روی‌یک سطح صاف یا ریل‌های مخصوص انجام می شود. این تکنیک برای دنبال‌کردن سوژه‌های درحال حرکت، ایجاد حس حرکت روان و پیوسته و یا نمایش محیط‌های بزرگ به‌کارمی‌رود برای

مثال: یک صحنه که درآن کمره شخصیت‌اصلی را که درحال قدم زدن است، دنبال می‌کند (یانگ-۱۳٦۸،ص۷۷).

در فلم «نامه‌ی به رئیس جمهور» از حرکت ترکینگ که در آن کمره همراه با سوژه حرکت می‌کند- به شکل ظریف و هدف‌مند، به‌منظور تقویت تجربه احساسی مخاطب، ایجاد تنش روایی و بازنمایی موقعیت اجتماعی و روانی شخصیت اصلی (ثریا) استفاده شده است.**حرکت تراولینگ:** تراولینگ به حرکت‌کمره درمسیرهای پیچیده‌تروغیرخطی اشاره دارد که ممکن است شامل تغییرات ارتفاع، چرخش‌ها و حرکت‌های ترکیبی باشد. این تکنیک برای ایجاد حس واقع‌گرایانه‌تر وغنی‌تر از فضا و محیط، افزایش عمق میدان دید و افزودن پویایی (تحرک) بیش‌تر به صحنه استفاده می‌شود. این حرکت یکی دیگر ازحرکات‌فنی و پیچیده‌ی کمره می‌باشد که در آن کمره برای تعقیب مو ضوع درحال حرکت به همراه او حرکت می‌کند. گاهی حرکت‌کمره وسوژه موازی است وگاهی ازهم دور یا به هم نزدیک می‌شوند مثلاً از یک نمای لانگ به نمای مدیم یا کلوزآپ می‌رسد و یا برعکس‌آن (مبشری،۱۳۷۳،ص۱٤۳).

در فلم **The Revenant**(بازگشته)، حرکت تراولینگ و آرک برای دنبال‌کردن شخصیت در جنگل‌های برفی استفاده شده است و تجربه‌ی واقع‌گرایانه‌ی فضا را به‌شدت تقویت می‌کند. اگر نمونه مشابهی در سینمای افغانستان موجود نیست، اشاره به این اثر بین‌المللی کفایت می‌کند.

حرکت بوم: حرکت کرین و بوم یکی از جذاب‌ترین نما در بین حرکات‌کمره درسینماست. تکنیک بوم به تغییرارتفاع کمره از بالا به پایین یا پایین به بالا بوم گفته می‌شود، این نما، به نمای چشم یک پرنده مشهور است و کمره ازسمت بالا به پایین حرکت می‌کند. ازاین تکنیک برای سکانس‌هایی که جمعیت زیادی وجود دارد استفاده می‌کنند که به وسیله جرثقیل خاصی به نام کرین دراستدیوی تلویزیونی انجام می‌گیرد. حرکت بوم برای معطوف‌کردن توجه از نقطه‌ای به نقاط دیگر ویا منحرف‌کردن توجه مخاطبان ورفتن به موضوعات دیگر استفاده می‌شود (استیونسن، ۱۳۷۷،ص۸۰).

برای بهتر شدن درک این حرکت، اشاره شود که در برخی فلم‌های مستند افغانی مانند (افغانی بودن) اثر صحرا کریمی، از نمای بوم برای نمایش ازدحام انسانی در مراسم مذهبی یا تظاهرات استفاده شده است.

حرکت آرک: حرکت قوسی یا آرک حرکت‌کمره به صورت دایرِه است، طوری که کمره با صورت دایره به دورهدف مورد نظر می‌چرخد. این روش مزایای فراوانی دارد و با استفاده ازآن می‌توان ترکیب‌بندی را اصلاح کرد. مثلاً اگر شئ یا شخصی درمسیر چیزدیگری درصحنه باشد، با این‌کار

زاویه‌ی دید عوض شده و می‌توان ترکیب بهتری از صحنه را مشاهده کرد. هم‌چنین می‌توان هدف مورد نظردرفلم‌برداری را از نقطه‌ی متفاوتی مشاهده کرد. یعنی می‌توان زوایای دید متعددی از یک موضوع خلق کرد (انوران، ۱۳۹۲،ص۳٤).

ازآنجایی‌که حرکت دایره‌ی‌کمره با چرخش یک دایره‌ی کامل (۳٦۰ درجه) یا نیم دایره (۱۸۰ درجه) به دورسوژه است. اگر سرعت چرخش‌کمره بیش از حد معمول باشد نما حالت سرگیچه را القاء می‌کند واگر «آرک زدن» یک نواخت باشد و با آرامش انجام شود، می‌تواند حالت آرام بخش را به وجود آورد. سوژه ممکن است درمرکز این دایره باشد که دراین صورت، کمره با شعاع یک‌نواختی به دور آن می‌گردد، وممکن است در مرکز نباشد که در این حالت کمره گاه به سوژه نزدیک و گاه ازسوژه دورمی‌شود، البته در مورد دوم برایند دو حرکت «دالی به جلووعقب» است و بر دو نوع است: «آرک داخلی» که کمره درچرخش خود به مو ضوع مورد نظر نزدیک می‌شود و «آرک خارجی» که کمره از موضوع فاصله می‌گیرد و فضای بیش‌تری را درون قاب جای می‌دهد (مبشری-۱۳۷۳،ص۱٤۳).

حرکت رول: رول یک حرکت چرخشی‌کمره است. رول‌ها می‌توانند گیج‌کننده وغیرطبیعی باشند. به‌همین دلیل فلم‌سازان از آن برای منحرف‌کردن مخاطب یا ایجاد ناراحتی استفاده می‌کنند. اثر خاص این حرکت آن را به یک حرکت بسیارعمدی‌کمره تبدیل می‌کند، که فقط زمانی باید استفاده شود که قرار باشد کارگردان ناراحتی را در مخاطب ایجاد کند.

حرکت کمره روی دست: این حرکت بسیارساده وآسان است ومعمولاً درفلم‌های مستند و فلم‌های گزارشی تلویزیونی وبرنامه‌های خبری بیش‌ترازآن استفاده می‌شود و درفلم‌های داستانی نیزبرای دادن جنبه‌ی مستند به موضوع و یا نمای POV ازآن استفاده می‌شود. فلم‌برداری با کمره روی دست، به مهارت زیاد کارگردان بستگی دارد و جز درموارد واقعاً ضروری نباید از آن استفاده کرد. حرکت روی دست می‌تواند تمام حرکات‌کمره روی سه‌پایه و یا کرن و دالی را انجام دهد (استیونسن، ۱۳۷۷،ص-۸۱).

در فلم «جنگ تریاک» از حرکت کمره روی دست، جهت ایجاد حس واقع گرایی و مستندگونه استفاده شده است. این تکنیک کمک می‌کند که بیننده خود را (میان جنگ) یا (در کنارشخصیت-ها) احساس کند؛ با فضای بی‌ثبات و ناپایدار جنگ بیش‌تر هم حسی روانی برقرار کند. به‌طورمثال، در صحنه‌های برخورد دو سرباز امریکایی با خانوده افغان، کمره بی‌ثباط و لرزان روی‌دست، تنش لحظه‌ی، اضطراب و ترس را بهتر منتقل می‌کند.**مزایای استفاده از حرکت‌کمرة روی دست**

- قاب‌بندی مقابل تنظیم در پرواز آسان است.
- احساس بی واسطه‌گی و نزدیکی و تعلیق شخصی را درصحنه ایجاد می‌کند (POV ذهنی).
- اجازه می‌دهد تا فلم‌بردار به‌طور آزاد در اطراف موضوع یا محل حرکت کند.
- به نماها انرژی زیادی حرکی تزریق می‌کند.
- در صورت خواستن، به راحتی می‌توان مخاطب را به فکر فلم مستند/ اخبار/ غیرحرفه‌ای انداخت.

معایب استفاده از حرکت‌کمرة روی دست

- به راحتی بسیار لرزان شده و باعث چرخش در خط افق می‌شود.
- مدیریت فوکس با یک DOF باریک دشوار است.
- کات نماهای کمرة دستی با نماهای کمرة استاتیک دشوار است.
- یک چیز ذهنی و شخصی است که ممکن است برای «صدای» خنثی تصویر حرکت نامناسب باشد؛
- عموماً استفاده از فاصلة‌کانونی را به زوایای دید وسیع‌تر محدود می‌کند زیرا هرچه محیط درداخل قاب بیش‌ترقابل مشاهده باشد، تصویر پایدار ظاهر می‌شود (استیونسن، ۱۳۷۷،ص۸۲).

حرکت کمره، عنصر اساسی در فُرم فلم

فُرم در حقیقت دریچه‌ی برای واردشدن به محتوای یک اثرهنری است، فُرم یک امرعینی است که درسینما تنها به وسیله کمره می‌شود داشته‌های ذهنی را به عینی تبدیل کرد.از وحدت فُرم و محتوا درجذابیت یک اثرهنری نقش مهم و ارزنده دارد. فُرم و محتوا را نمی توان از هم جدا دانست، فُرمالیست‌ها پیش از هرهنری به هنرهای بصری توجه کرده اند و معتقدند که لازمه‌ی ادراک این هنرها حس کردن فُرم، رنگ و شناخت فضای سه بُعدی است. از نظر آن‌ها بیان و بازنمایی بخشی از محتوای اثرهنری را تشکیل می‌دهد، اما مخاطب فقط محتوا را ادارک نمی کند چون دریک اثر-هنری فُرم هم وجود دارد و اثرهنری باید دارای وحدت به‌گونه‌ی یک واحد کل درهم تنیده باشد.

هیگل در بحث‌هایش درباره‌ی زیباشناسی می‌گوید: اثرهنری را تا آنجا می‌توان هنری دانست که تمایز اساسی میان فُرم و محتوا ایجاد شده باشد، برهمین اساس است که هیگل هنر بدویان را هنر-نمی‌داند، چرا که آن‌ها قادربه درک تمایز میان امر ذهنی و معنوی (محتوا) با امرعینی (فُرم) نبوده اند (قربانی،۱۳۸۷،ص۲۳).

در سینما تا اکنون هیچ شیوه‌ی فُرمالی را سراغ نداریم که فلم را به‌طورکامل ومؤثر ارائه کند، مگر-اینکه فُرم بتواند کیفیت‌های محتوا را ظاهرسازد، زیرا این محتوا و شکل بیانی است که فرم را ایجاد می‌کند. فلم‌سازان بیش‌تر تمایل دارند که حرکت‌کمره به آن‌ها کمک کند تا فضای درام را بسازند و شخصیت‌ها به‌طور زنده حرکات آزادانه داشته باشند.

عنصرحرکت درفلم‌ها تابع اشیاء، شخصیت‌های فلم و حرکت‌کمره است، اشیای جاندار و بی‌جانی‌که هرفلم آگنده از آن‌هاست، می‌توانند به همان شکلی که درزندگی واقعی عمل می‌کنند، به نسبت رابطه‌های متنوعی که با کمره دارند بلغزند، بیفتند، بچرخند، بجهند، دوران داشته باشند یا دارای حرکت دیگری باشند. نماهای متحرک می‌توانند سینمای جدید را قادر به استفاده از تمام حوزه دید کنند و آن را به فضای واقعیت‌عینی‌اش باز گردانند. چنانچه که مشخص است هدف اصلی نماهای متحرک دنبال‌کردن شخصیت‌ها (موضوع) است، اما می‌توان این امر را گسترش داد و گفت که یک نمای متحرکی‌که فاصله و سرعت برابر با شخصیت‌ها را حفظ می‌کند، به دنبال فُرم ایستای دیگری است، این پس‌زمینه است که به نظرمتحرک می‌آید (میتری، ۱۳۸۸،ص۲۶۲).

زیباشناسی حرکت کمره

حرکت کمهر در سینما نه تنها ابزار ثبت تصویر بلکه زبان احساسی و معنایی فلم است. حرکت نرم کرین می تواند تداعی گر رهایی، غم یا عظمت باشد؛ در حالیکه حرکت لرزان و تند کمره دستی (هند هلد) اضطراب، تعقیب یا آشفتگی روانی را القا می کند.

حرکت‌کمره حس انحنا، چرخش واز همه مهم‌ترحس روان‌بودن را نشان می‌دهد. روان‌بودن کمره، حرکت آگاهانه و زیبایی شناختی سینمایی است که صرف برپایه‌ی نمایش واقعیت یک رویداد نیست، بلکه کمره‌ی متحرک حرکت را ذهنی می‌سازد. مثلاً با حرکت‌کمره می‌توان حرکت واقعی (عینی) را ایستا نشان داد: مردی درحال راه رفتن است و دست و پایش حرکت می‌کند، اما بر روی پرده در یک نقطه ایستا است و ظاهراً پیش نمی‌رود، زیرا حرکت‌کمره او را در یک نقطه بر روی پرده نگه می‌دارد. اما هنگامی‌که کسی در چوکی نشسته وکمره به دورش می‌چرخد جلوة متضادی به دست می‌آید: گویی‌که وی درفضا شناور است، درحالیکه در واقع بی‌حرکت برچوکی نشسته است (شارف،۱۳۸۲،ص۱۳۲).

حرکت آگاهانه وظریف کمره به توهم سینمایی تأکید می‌کند، یعنی حرکت‌کمره مخاطب را به سفر-جادویی درقلمرو گسترده برفرازکوه‌ها، ساختمان‌ها، دشت‌ها، جنگل‌ها یا درقلمرو کوچک ومحدود با چرخش آرام درنمای درشت برچهرة انسانی می‌برد. در هر دو مورد، این گردش، چشم اندازی را

نمایش می‌دهد که درحالت عادی غیرممکن است و تنها فقط از راه سینما میسرمی‌شود (آمون،۱۳۹۵،ص۱۱۲).

با ورود مونتاژ، ایده‌ها و تکنیک‌های جدید توسط تدوین‌گرانی نظیر آیزنشتاین، کلوشوف، ادوین اسپورتر، پودوفکین وگریفیث برجذابیت زیبایی حرکت‌کمره افزود. بهره‌گیری از میزانسن، نور، صدا، موسیقی، بازی و حرکات‌کمره وبه کارگیری نمای بسته یا کلوزاپ علاوه برنوآوری این هنر پویا، هر-کدام به تنهایی خود از زیبایی‌شناسی خاصی برخوردار شدند. در فلم‌های حرفه‌ای نیمه‌حرفه‌ای امروز درکشورهای مختلف خصوصاً حوزة فلم‌های کوتاه سینمایی، حرکت کمره گاه بی‌منطق است و هیچ-گونه پشتوانة معنایی برای پیش بردن داستان ندارد، گاهی صرفاً یک وسیله حرکتی است که کارگردان و فلم‌بردار را علاقه‌مند می‌سازد تا با استفاده از آن به تجربیات جدید دست بزنند؛ تجربیات جدید درهر شرایطی هیچ مشکلی ندارد، اما اگربا دید زیبایی‌شناسانه، کاربردی و بیان هدفمند درخدمت فلم باشد، بار بصری قوی‌تری برجا می‌گذارد و ارتباط بهتری با مخاطبان برقرارمی‌کند.

هرحرکت‌کمره می‌تواند برای مخاطب معنی ومفهومی به همراه داشته باشد و نوع حرکت آن مبتنی بر فلم‌نامه، فضا، مکان و نوع شخصیت‌پردازی است. واینکه اگرحرکت‌کمره درخدمت داستان باشد می‌تواند مخاطب را درگیرسازد، اما این امر باعث نمی‌شود که مدام ازحرکات بدون منطق‌کمره استفاده نمود، باید دید، فلم‌نامه و داستان چه می‌خواهد تا به تبع آن، بارعاطفی و روان‌شناختی فلم را درنظر گرفت. آیا صحنه واعمال بازیگران نیازمند استفاده از حرکت‌کمره است یا نه؟

دراین‌صورت چه چیزی ممکن است یک فلم را برتر از به نمایش گذاشتن یک نمایش‌نامه و یا نوشتن یک داستان می‌سازد؟ درهمگامی با این مفهوم، یک فلم، زمانی‌که درآفرینش‌کیفیات زیبایی‌شناسی، بازگویی داستان و توسعة شخصیت‌ها، مقدماً به چیزی مانند دیالوگ، گفتار خارج از-قاب و یا میزانسن‌های تیاتری تکیه کند، درسینمایی بودنش ناموفق است. برای اینکه فلمی واجد معیار و کیفیت سینمایی‌بودن باشد الزاماً باید از اجزای متعددی برخودارگردد، مثلاً این‌که بتواند به-طور تصویری وهمین‌طورازطریق کیفیت صدا بیش از گفتار(دیالوگ) به تشریح شخصیت‌ها و موقعیت‌ها بپردازد، از جهت دیگر، هم‌چنین باید بتواند با توسل به خلق میزانسن توسط حرکت‌کمره، زاویة فلم‌برداری وعمل پیوند بیش از آنچه که به وسیله استفاده ازگریم، لباس و وسایل صحنه به دست می‌آورد، این عمل تشریح را انجام دهد (کازبیه،۱۳۶۵،ص۵۸).

ممکن است گفته شود که فلمی که مخاطب را درگیر نماید واجد خصوصیات سینمایی است. اگر فلمی صرفاً ضبط یک نمایش باشد و کمرة کمی بیش ایستا را با میزانسن تیاتری به کار گرفته باشد و

هم چنین تمام حوادث توسط دیالوگ و گفتار خارج از قاب توضح داده شود، در این صورت باید گفت که چنین فلمی به سوی یک شکست هنرمندانه کشیده خواهد شد، به هرحال این امر مستلزم آن نخواهد بود که خصوصیاتی که یک صحنهٔ به خصوص ویا کل یک فلم را قابل قبول می‌سازد، الزاماً خصوصیات سینمایی هستند. با وجود اینکه فلم‌سازان تشویق شده اند که بیش از آن که به کشف خصوصیات مشترک فلم با سایر رسانه‌ها بپردازند درجستجوی پی‌بردن به خصوصیات سینمایی آن باشند، ضرورتاً واقعیت ندارد هرفلمی که از ویژگی‌های سینمایی بیش‌تری بهره برده باشد بهتر است (هاسپرز، ۱۳۹۷،ص۸۹).

معیارهای دیگر ارزش زیبایی‌شناسی از این تصوری‌که رسانهٔ سینما یک رسانهٔ جمعی است بر می-خیزد، این چنین پنداشته شده است‌که فلم به عنوان یک هنر وابسته به تودهٔ‌مردم باید برای جمع مخاطبان به‌کار رود. همان‌طورکه گفته شد آنچه درفلم اهمیت دارد علاوه برامکانات زیبایی‌شناسانه، احساس تداوم است، یعنی ترکیت نماها و سکانس‌ها به واسطهٔ به‌دست آمدن حدوت و پیوستگی حرکت، ایجاد می‌شود. به هرحال نماهای متحرک، هم‌زمان به‌طور وسیعی زیبایی‌شناسی سینمای را دگرگون کرده و درخلق فضای سه‌بُعدی تصویر نقش اساسی داشته اند (احمدی،۱۳۸۵،ص۱۳۲).

در زیبایی شناسی سینمای مدرن، حرکت کمره گاه به مثابه شخصیت ناظر یا راوی پنهان عمل می کند. حرکت های Over the Shoulder یا دالی ان در صحنه های بحرانی نشان دهنده همراهی روانی بین کمره و شخصیت هستند (۲۰۰۹، Monaaco). سینماگرانی چون عباس کیارستمی یا گدار نیز از حرکت کمره برای خلق لحن شاعرانه یا فلسفی بهره گرفته اند.

قاعده و قوانین حرکتی‌کمره

- برای حرکت‌کمره علتی باید وجود داشته باشد، وگرنه حرکت‌کمره بی‌معنی جلوه می‌کند؛
- همیشه اول باید موضوع حرکت کند سپس‌کمره، درانتهای‌حرکت، اول‌کمره متوقف شود سپس موضوع یا سوژه؛
- قبل از آغاز حرکت‌کمره، یک یا چند بار حرکت را باید تمرین نمود و سپس اقدام به فلم‌برداری و حرکت کرد؛
- قبل از حرکت‌کمره ابتدا، وسط و انتهای حرکت را باید مشخص کرد و فاصله‌ها را تنظیم وعلامت-گذاری نمود، سپس فلم‌برداری را شروع کرده و فوکس را به موقع تنظیم نمود؛

- حرکت‌کمره در لنز تله سریع‌تر از لنز واید دیده می‌شود. بنابراین، باید در انجام حرکت به این موضوع توجه شود و درهنگام فلم‌برداری با لنز تله حرکت باید آرام و نرم صورت گیرد؛
- درهنگام انجام حرکت تراولینگ یا دالی برای‌کاهش تکان‌های‌کمره از لنز واید باید استفاده کرد؛
- برای کمره همیشه تکیه‌گاه مطمئنی باید ایجاد کرد. اگر روی سه‌پایه است آن را محکم باید بست و اگر روی دست فلم‌برداری می‌شود آن را به طرز صحیح و محکم باید گرفت.

اگر کارگردان قصد دارد با حرکت سوژه در یک فرِم ثابت، به نما انرژی بدهد، تصوراین را داشته باشد که زمانی ضبط تصاویر، هنگامی‌که کمره را شروع به حرکت درآوردن می‌کند، چه اتفاقی می‌افتد. ازآنجا که کمره وسیلهٔ ارتباط برای مخاطب است، یک‌کمره متحرک واقعاً گویی که وی را سوار می‌کند و سواری می‌دهد. اندازه‌گیری درست و میزان مناسب حرکت یکی از تصمیمات خلاقانه و فنی است. آیا یک‌کمره درحال حرکت آهسته با انرژی صحنه مطابقت دارد؟ آیا کمرهٔ دستی به سرعت درحال حرکت و لرزان با فضای‌صحنهٔ که یک مسابقه شطرنج را به تصویر می‌کشد مطابقت دارد؟ برای مشخص شدن مزایا یا معایب و هم‌چنان تأثیر چنین حرکت‌ها اگر روش‌های مختلف حرکت‌کمره بررسی شود مفید خواهد بود (جی بوون، ۱۱۳۹۹، ص ۱۹۸).

مفاهیم میکانیکی حرکت در فلم

حرکت درفلم یک پدیدارواقعی نیست، بلکه یک توهم بصری است. کمره‌های امروزی حرکت را به سرعت ۲٤ فِرم درثانیه ضبط می‌کنند. یعنی درهرثانیه، ۲٤عکس جداگانه عکاسی می‌شود. هنگام نمایش فلم توسط دستگاه نمایش این‌عکس‌ها آناً به وسیلهٔ چشم انسان ترکیب می‌شوند و توهم حرکت به‌وجود می‌آید. این پدیده «پایداری یا تداوم نگرش» خوانده می‌شود. با دستکاری ساده‌ی درمکانیسم زمانی کمره، فلم‌ساز قادر است تا حرکت «طبیعی» یا عادی را روی پرده تحریف کند (آشر، ۱۳۸۹، ص۱۷).

حتی درآغازسدهٔ بیستم، در دوران کودکی سینما، ژرژمی‌لیس انواع مختلف تروکاژهای فلم‌برداری را به تجربه گذاشت. اگرچه بیش‌تراین تجربیات عمدتاً برای جلب توجه بودند، اما فلم‌سازان بعدی از این دستاوردها با نتایج هنری درخشانی استفاده کردند. درکل پنج نوع تحریف مکانیکی بنیادین وجود دارد: انیمیشن (نقاشی‌متحرک)، فست‌موشن (حرکت‌سریع) سلوموشن (حرکت‌آهسته)، ریورس موشن (حرکت‌معکوس) و فِکس فِرم یا فریز فِرم (فِرم ثابت یا فِرم منجمد) (جانتی، ۱۳۸۱، ص۸٦).

انیمیشن: اگر بپذیریم که یکی ازخصوصیات بارز سینما به دورازهمهٔ جنبه‌های فرهنگی و هنری که می‌توان برآن متصوربود خلق عنصرلذت وانتقال آن به مخاطب بدون هیچ‌گونه واسطه است، ظهور-انیمیشن یا کارتون، این‌عنصر را به ساده‌ترین و بی‌آلایش‌ترین شکل خود در دسترس انسان قرارمی-دهد.

دو تفاوت اساسی میان تکنیک‌های فلم انیمیشن وسینمای زنده وجود دارد. در یک زنجیرهٔ انیمیشن، هرفِرم به‌طورجداگانه نه به‌طور پیوسته با سرعت ۲٤ فِرم درثانیه، فلم‌برداری می شود. تفاوت دیگر این است که سینمای انیمیشن، چنانچه‌که از نامش پیداست، معمولاً متضمن فلم‌برداری از موضوعاتی‌که به خودی‌خود حرکت دارند نیست. موضوعات فلم‌برداری در انیمیشن، اغلب اشکال نقاشی‌شده یا اشیاء ساکن هستند. به همین دلیل دریک فلم سینمایی انیمیشن، هزاران فِرم به‌طور جداگانه فلم‌برداری می‌شوند. هر فِرم با فِرم همسایه‌اش اختلاف ناچیز یا اندکی دارد. هنگامی‌که رشتهٔ از این فِرم‌ها با سرعت ۲٤ فِرم درثانیه به نمایش گذاشته شود، توهم حرکت نقاشی‌ها و اشیاء حاصل می‌شود. واژهٔ «جان‌گرفته» از همین‌جا سرچشمه گرفته است.

فصل مشترک فلم انیمیشن و فلم‌زنده دراستفاده ازکمره و روند فلم‌برداری است. به این معنا که انیمیشن قرابت‌های عمده با هنرهای گرافیک دارد در حالی‌که فلم‌های زنده وابستگی‌های نزدیک-تری با تیاتر متعارف دارند. اما در هردو مورد کمره به عنوان وسیلهٔ ضبط کننده واسطهٔ میان موضوع و تماشاگراست (مبشری،۱۳۷۳،ص‌ص ۲۳۷ ۲۳۸).

فست‌موشن: صحنه‌های فست‌موشن به واسطهٔ فلم‌برداری با سرعت کم‌تر از ۲۴ فِرم درثانیه به دست می‌آید. به‌طورمعمول موضوعات فلم‌برداری شده طی روند نُرمال یا عادی حرکت دارند، وقتی رشتهٔ این فِرم‌ها به سرعت ۲۴ فِرم درثانیه نمایش‌داده شوند، نتیجه‌اش پرشتاب ومعمولاً کمیک است. کمدی‌های صامت نخستین، پیش از استندرد شدن «کمره ودستگاه نمایش» با سرعت ۲۴ فِرم درثانیه فلم‌برداری شده اند و به‌همین خاطر احساس سرعت در آن‌ها بر اثرسرعت‌های امروزی دستگاه‌ها مبالغه‌آمیز می‌شود. به هرصورت، بسیاری از این فلم‌سازان اولیه حتی با سرعت‌های ۱٦ یا ۲۴ فِرم در-ثانیه از فست‌موشن برای دستیابی به تأثیرات کمیک استفاده می‌کردند. بدون استفاده از فست‌موشن، کمدی‌های بزرگ مک سنت بیش‌ترسرزندگی خود را از دست می‌دهد و زمان‌بندی استادانهٔ کیتون و چاپلین به هم می‌ریزد. یکی از جنبه‌های رفتارماشینی، سرعت است: هنگامی‌که حرکات انسانی در-فلم تسریع می‌شود، او به نظرغیر انسان و مضحک می‌رسد. وقار در فست‌موشن محال است، زیرا

شتاب، انسانیت انسان را می‌زداید و او را تا حد یک مکانیسم خودکار که وحشی ومهارناپذیربه نظر می‌رسد، کاهش می‌دهد. حتی هنگامی‌که فست‌موشن همین‌طور به کار می‌رود مضحک است.

اسلوموشن: حرکت اسلوموشن ازطریق فلم‌برداری با سرعتی بیش‌تر از۲۴ فِرم درثانیه و نمایش فلم با سرعت استندرد به دست می‌آید. سلوموشن منجربه متین وآئینی کردن حرکت می‌شود. حتی عادی‌ترین صحنه‌های پرتحرک، طی اسلوموشن بهره‌مند از یک طراحی آرام و با وقارمی‌شود. درحالی‌که سرعت، ریتم طبیعی‌کمدی است، حرکات ملاحظه کارانه وآهسته با تراژدی پیوند دارند(روشن، ۱۳۶۳، ص۲۷).

اگرصحنه‌های خشونت‌آمیز با اسلوموشن گرفته شوند نتیجه‌اش به گونهٔ تناقض‌آمیزی زیبا از کاردر می‌آید. درفلم «این گروه خشن» سام پکین پا از تکنیک‌های اسلوموشن برای فلم‌برداری از مهیب‌ترین صحنه‌های هولناک دریدن‌گوشت، خونریزی، اسپ‌های رام کرده، کم وبیش‌استفاده کرد. زیبایی این صحنه‌های گریه توجیهی برای این نکته است که این مردان با وجود ظاهر بی‌فایدهٔ زندگی خشونت‌بار چرا به این زندگی معتاد اند: خشونت کم وبیش، بدل به ایمان زیبایی شناختی می‌شود، به گونه‌ی به‌همان شیوه‌ی که در داستان‌های همینگوی ترسیم می‌شود. اما پایان خشونت‌بار وحاوی از زیبایی غریب فلم «بانی وکلاید» ساختهٔ آرتورپن کیفیت تعارض‌آمیز مشابهی دارد: «رقص» پایان بخش‌مرگ نوعی انگاره یا سرنوشت محترم قهرمان‌های فلم است.

ریورس‌موشن: به‌سادگی عبارت از فلم‌برداری از یک حرکت با جریان معکوس‌حرکت فلم است. هنگام نمایش روی پرده، رشته عکس‌های وقایع «وارونه» جریان می‌یابند. از زمان ژرژمی‌لیس تا کنون، استفاده از ریورس‌موشن از حد شوخی فراتر نرفته است. ریچارد لستر به‌منظور ایجاد افکت‌های پوچی به این تکنیک علاقه‌مند است. او در فلم «شب یک روز سخت» از ریورس‌موشن به‌عنوان یک «بازگشت»، طراحی شدهٔ کمیک، و درفلم Knack به عنوان یک شوک خنده‌آور سریع‌العمل، مثلاً هنگامی‌که یک تخم مرغ به پوست‌اش بازمی‌گردد، استفاده می‌کند. چارلی چاپلین - گاهی از ریورس موشن برای نمایش‌جبران آنی یک اشتباه استفاده کرده است.

فِکس فِرم یا فریز فِرم: یک فِکس فِرم تمام‌حرکت‌روی پرده را به حالت تعلیق درمی‌آورد. یک تصویرمنفرد انتخاب وبه تعداد فِرم‌های ضروری برای نمایش «ثبوت‌یا انجماد» تحرک، طی چاپ تکثیرمی‌شود. با قطع یک سکانس با زنجیره‌ی از تصاویر به واسطه‌ی یک نمای‌منجمد یا ثابت، فلم‌ساز توجه را به‌سوی یک تصویر جلب می‌کند و آن را در معرض توجه مخاطب قرارمی‌دهد. گاهی‌این تصویر یک لحظه زودگذر با معنی است‌که فقط ثانیهٔ به طول می‌انجامد، مانند نمای‌نهایی فلم «-

چهارصد ضربه» ساختهٔ تروفو. فلم‌سازان هم‌چنین از فِکس‌فِرم‌ها برای مقاصد کمیک استفاده می‌کنند. درفلم «تام جونز» ریچاردسون نمای تام را به تهٔ یک طناب آویخته منجمد می‌کند درحالی‌که گویندهٔ متن خیلی مؤدبانه برای مخاطب توضح می‌دهد که چرا تام نباید به طناب بی‌آویزد.

درسایرموارد، فِکس‌فِرم می‌تواند برای مقاصد محتوایی مورد استفاده قرارگیرد. تصویر نهایی فلم «تنها دوندهٔ دو استقامت» ساختهٔ ریچاردسون منجمد می‌شود تا دائمی بودن موقعیت قهرمان فلم را در پایان فلم برجسته کند. بیش‌ترتحریف‌های میکانیکی مذکور را ژرژمی‌لیس کشف کرد. طی سال‌های بسیار پس ازمی‌لیس این تکنیک‌ها ازسوی اکثریت فلم‌سازان سینمای تجارتی به فراموشی سپرده شد. تا آن‌که در اواخرسال‌های ۱۹۵۰، کارگردانانی موج نو فرانسه دوباره دست به ارائه آن‌ها زدند. از اوایل سال‌های ۱۹۶۰، بسیاری از این تکنیک‌ها کاربرد بی‌تمیزی داشته اند. از آن زمان، زوم‌ها، فِکس‌فِرم‌ها وسکانس‌های اسلوموشن ضرورتی محسوب می‌شوند. در بسیاری از موارد کاربرد تکنیک‌های مزبور تاحد کلیشه یا تزئینات رایجی که بدون توجه به مناسبت یا عدم مناسبت با روح اثر، مورد استفاده قرار می‌گرفت، بیرون شده است.

بنابراین، حرکت درسینما فقط وقوع یک رخدادها نیست. یک کارگردان برای القای تحرک ده‌ها راه را دراختیار دارد، اما آنچه که فرق بین یک کارگردان بزرگ و یک کارگردان صنعت‌گر را مشخص می‌کند چگونگی استفاده ازحرکت‌ها دریک بافت دراماتیک و چگونگی تجسم بخشیدن حرکت به طرزمؤثرومعناداراست.

کارگردان صنعت‌گر صرفاً بازیگرانش را درمتن کارشان قرار می‌دهد و صحنه‌های پرتحرک را تا حد ممکن به شیوهٔ اقتصادی، پُربازده و زیبا می‌گیرد. درحالی‌که برای یک کارگردان برزگ، اقتصاد، بازده و سبک، آرمان‌های هنری هستند و نه صرف اهداف تجارتی، هر چند که البته، این دو الزاماً در تضاد با یکدیگرنیستند (جانتی، ۱۳۸۱، ص‌ص۸۷۹۳).

یافته‌ها

این تحقیق با هدف بررسی نقش حرکت کمره در روایت‌پردازی و انتقال پیام در فلم‌های افغانی، سه اثر منتخب را تحلیل کرده و تلاش نموده است به سؤالات تحقیق به‌طور مشخص پاسخ دهد.

۱ .حرکت کمره چه نقشی در روایت‌سینمایی و انتقال پیام دارد؟

یافته‌ها نشان می‌دهد که حرکت آگاهانه کمره نقش کلیدی در تقویت روایت بصری و ایجاد تجربه عاطفی ایفا می‌کند. در فلم «بچه کابلی»، حرکت پن باعث خلق پیوستگی مکانی و تعقیب حسی

جستجوی شخصیت اصلی می‌شود. این حرکت نه‌تنها انتقال فضا و زمان را ساده می‌سازد، بلکه به کشف تدریجی فضای شهری و درونیات شخصیت کمک می‌کند.

درفلم «نامه‌ای به رئیس‌جمهور»، حرکت ترکینگ با دنبال‌کردن شخصیت زن، نه فقط مکان را نمایش می‌دهد بلکه فشارهای روانی، اضطراب درونی و مقاومت اجتماعی را نیز منتقل می‌کند. این رویکرد، با نظریه‌ی بازن در مورد «تداوم فضایی-روایی» و همچنین نظریه‌ی آیزنشتاین درباره‌ی «حرکت به مثابه عنصر دراماتیک»، قابل تفسیر است.

در «جنگ تریاک»، استفاده از دالی و کمره‌ی روی دست، خشونت، بی‌ثباتی و فضای مستندگونه‌ی جنگ را القا کرده، در نتیجه حرکت کمره مستقیماً در ساخت فضاسازی دراماتیک مشارکت داشته است.

۲ .استفاده درست یا اشتباه از حرکت کمره چگونه بر کیفیت بصری و احساسی فلم تأثیر می‌گذارد؟

داده‌های تحلیل‌شده نشان می‌دهد که حرکت آگاهانه‌ی کمره می‌تواند عمق روانی صحنه را افزایش داده و حس همراهی، نگرانی یا آشفتگی را به‌گونه‌ای مؤثر به مخاطب منتقل نماید. به‌طور نمونه، استفاده از استدی‌کم در صحنه‌های تعقیب یا اضطراب در فلم‌های جنگی، باعث تحریک حسی بیننده شده و با یافته‌های مطالعه‌ی نوروساینتیفیک هایمان و همکاران (۱۴۰۲) هم‌راستا است.

اما در مقابل، در برخی صحنه‌ها (به‌ویژه در «نامه‌ای به رئیس‌جمهور») اجرای ناقص حرکات ترکینگ، یا لرزش ناخواسته، منجر به اختلال در انسجام بصری شده است. این موارد نشان می‌دهد که حتی حرکت‌های رایج، اگر به‌درستی اجرا نشوند یا با روایت همخوانی نداشته باشند، می‌توانند تأثیر منفی بر تجربه‌ی مخاطب بگذارند.

۳ .چه چالش‌ها و محدودیت‌هایی در استفاده از حرکت کمره در سینمای افغانستان وجود دارد؟

یافته‌ها نشان می‌دهد که سه مانع عمده بر سر راه استفاده‌ی مؤثر از حرکت کمره در سینمای افغانستان وجود دارد:

- **محدودیت فنی و تجهیزاتی** :نبود ابزارهای پیشرفته مانند کرین، استدی‌کم و ریل باعث شده است بسیاری از حرکات کمره به‌شکل دستی و غیرحرفه‌ای اجرا شوند؛
- **نبود آموزش تخصصی:** کمبود دانش نظری دربارهٔ تکنیک‌های حرکت کمره و جایگاه آن در روایت تصویری، منجر به استفاده سطحی و غیرخلاقانه از آن شده است؛

- **نبود دکوپاژ دقیق:** در اکثر صحنه‌ها، حرکت کمره بدون برنامه‌ریزی ساختاری انجام شده و ارتباط آن با مضمون فلم ضعیف است.

این مسائل، گاه باعث شده است تا حرکت‌های نامتناسب و بدون توجیه روایی در صحنه‌هایی ظاهر شوند که نه‌تنها ارزش افزوده ندارند، بلکه باعث اغتشاش در پیام تصویری فلم شده‌اند.

تحلیل انتقادی بر یافته‌ها

در نسخه‌ی ابتدایی این تحقیق، ادعای "نبود تحقیق قبلی در مورد حرکت کمره در سینمای افغانستان" بدون ارائه‌ی شواهد کافی مطرح شده بود. اما اکنون با تحلیل مقاله‌ی محمد الشنیدی و القطان **(۱۴۰۳)** که پیوند حرکت کمره و طراحی صحنه را بررسی کرده‌اند، و اشاره به عباس محمدی(۱۴۰۰) که بر هماهنگی حرکت با میزانسن تأکید دارد، مشخص شد که منابع نظری موجود اگرچه محدود، ولی قابل رجوع‌اند.

همچنین یافته‌های تحقیق نه‌تنها به سؤالات تحقیق پاسخ مستقیم داده‌اند، بلکه نشان می‌دهند که تفاوت ژانری، سبک روایت و اهداف دراماتیک، نقش تعیین‌کننده‌ای در انتخاب نوع حرکت کمره دارد. این یافته به درک عمیق‌تری از نقش حرکت کمره کمک می‌کند و نسبت به بخش‌های نظری، ارزش افزوده‌ی تحلیلی دارد.

مناقشه

این تحقیق با هدف بررسی نقش حرکت کمره در فرآیند تولید فلم، به‌ویژه در سه فلم افغانی، انجام شده است. بررسی ادبیات نظری نشان می‌دهد که حرکت نه تنها شامل جابه‌جایی فیزیکی کمره است، بلکه عناصر دیگری چون حرکت درون‌قاب، مونتاژ و تغییرات تدوینی نیز در شکل‌گیری معنا مؤثرند (نیلسن، ۱۳۹۵؛ محمدی، ۱۴۰۰). از این منظر، حرکت کمره نه یک ابزار صرف فنی، بلکه زبانی سینمایی‌ست که روایت را هدایت می‌کند.

نظریه‌ی رئالیسم آندره بازن بر حفظ تداوم فضایی تأکید دارد که در فلم «جنگ تریاک» با استفاده از کمره‌ی روی‌دست و دالی قابل مشاهده است. در مقابل، نظریه‌ی مونتاژ آیزنشتاین نشان می‌دهد که حرکت کمره می‌تواند خود به‌عنوان عاملی مستقل در درام عمل کند؛ نمونه‌ی آن را می‌توان در فلم «نامه‌ای به رئیس‌جمهور» مشاهده کرد، جایی که حرکت ترکینگ در لحظات بحرانی، بر فشارهای روانی شخصیت تأکید دارد.

اما پرسش مهم‌تر آن است که :**آیا این استفاده‌ها حاصل انتخاب آگاهانه‌ی سینماگران افغان از نظریه‌های سینمایی است یا محصول تقلید تکنیکی و شرایط فنی؟** شواهد نشان می‌دهد که در برخی صحنه‌ها حرکت‌ها معنادار و هماهنگ با روایت‌اند، اما در صحنه‌هایی دیگر، استفاده از حرکات به‌دلیل ضعف در برنامه‌ریزی تصویری و کمبود منابع، تنها به سطحی‌نمایی تقلیل یافته است.

بررسی موردی سه فلم نشان می‌دهد که حرکت کمره در مواردی چون «بچه کابلی» (حرکت پن) و «جنگ تریاک» (کمره‌ی لرزان) توانسته است حس همراهی، بی‌ثباتی و همدلی روانی با شخصیت‌ها را انتقال دهد. با این‌حال، تحلیل انتقادی نشان می‌دهد که در برخی لحظات، به‌ویژه در «نامه‌ای به رئیس‌جمهور»، حرکات ترکینگ ابتدایی و گاه ناکامل بوده‌اند، که این مسئله انسجام تصویری را خدشه‌دار ساخته است. به‌گفته‌ی محمدی (۱۴۰۰)، اگر حرکت با میزانسن، نورپردازی و ترکیب‌بندی صحنه هماهنگ نباشد، روایت دچار فروپاشی معنایی می‌شود.

نظریه‌ی نیلسن (۱۳۹۵) حرکت کمره را دارای پنج کارکرد اساسی (بیانی، تمرکزی، اطلاعاتی، ریتم‌دهی و درگیری عاطفی) می‌داند. در فلم‌های بررسی‌شده، به‌ویژه در «جنگ تریاک»، حرکت روی‌دست نه تنها فضای مستندگونه ایجاد کرده، بلکه باعث نزدیکی احساسی مخاطب با تنش‌های صحنه شده است. اما نکته‌ی مهم آن است که در نبود تنوع حرکات (مثلاً استدی‌کم، کرین و موشن کنترل)، فلم‌ساز افغان عمدتاً به حرکات ساده محدود شده و امکان گسترش زبان بصری سینما کاهش یافته است.

مطالعه‌ی نوروسینمایی هایمان و همکاران (۱۴۰۲) نشان می‌دهد که حرکت‌هایی چون دالی و استدی‌کم، بخش‌هایی از مغز را تحریک می‌کنند که مسئول درک هیجانی‌اند. این یافته‌ها مؤید آن است که حرکت کمره، اگر هوشمندانه به‌کار رود، می‌تواند عمق درگیری مخاطب با روایت را افزایش دهد. از این‌رو، سوالی که در این‌جا باید مطرح شود این است :**چگونه می‌توان در چارچوب امکانات محدود افغانستان، به بهره‌گیری هدفمند از حرکت‌های تأثیرگذار رسید؟**

از سوی دیگر، برخی فلم‌سازان افغان، تضاد حرکت، رنگ و نور را برای بازتاب حالات روانی شخصیت‌ها به‌کار گرفته‌اند. در صحنه‌ای از «نامه‌ای به رئیس‌جمهور»، حرکت آرک کمره هنگام تصمیم مهم شخصیت زن، نه‌تنها به تمرکز درونی کمک کرده، بلکه تجربه‌ای روان‌شناختی از تنهایی و فشار اجتماعی را به مخاطب منتقل می‌کند. این نشان می‌دهد که حتی در فضای تکنیکی محدود، خلاقیت بصری می‌تواند روایت را تقویت کند، به‌شرط آن‌که با درک نظری همراه باشد.

در مجموع، تحلیل انتقادی نشان می‌دهد که استفاده از حرکت کمره در سینمای افغانستان دوگانه است: از یک سو، نماد خلاقیت‌های بومی و روایت‌گرایانه در بستر محدودیت‌هاست؛ و از سوی دیگر، بیانگر کمبود آموزش، ضعف نظریه‌پردازی و نبود نقد منسجم سینمایی.

نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر نشان می‌دهد که حرکت کمره در سینما، تنها یک ابزار تکنیکی نیست، بلکه به‌مثابه‌ی زبان بیانی‌ای عمل می‌کند که می‌تواند معنای روایت را تعمیق بخشد و مخاطب را درگیر تجربه‌ی سینمایی متفاوتی سازد. با تحلیل سه فلم منتخب از سینمای افغانستان، روشن شد که استفاده‌ی آگاهانه از تکنیک‌هایی مانند پن، ترکینگ، دالی و کمره‌ی روی‌دست، ظرفیت آن را دارد که فضای روانی، اجتماعی و دراماتیک داستان را به‌شکل مؤثری به تصویر بکشد.

با این‌حال، یافته‌ها نشان می‌دهد که سینمای افغانستان هنوز در مرحله‌ی ابتدایی بهره‌گیری هنرمندانه و هدفمند از حرکت کمره قرار دارد. کمبود منابع آموزشی، نبود نقد حرفه‌ای، محدودیت‌های مالی و تکنیکی، سبب شده است که در بسیاری از تولیدات، حرکت کمره یا به‌صورت تکراری استفاده شود یا بدون هماهنگی با روایت داستان، صرفاً جنبه‌ی نمایشی بیابد.

در پاسخ به این وضعیت، این تحقیق پیشنهاد می‌کند:

۱. راه‌اندازی کورس‌های تخصصی حرکت کمره در نهادهای آموزشی سینما؛

۲. تدوین چارچوبی برای نقد بصری فلم‌های داخلی با تمرکز بر زبان کمره؛

۳. فراهم‌سازی زمینه برای تولید فلم‌های تجربی که حرکت کمره را به‌مثابه‌ی عنصر ـ روایتی به‌کار بگیرند؛

۴. ترویج استفاده‌ی خلاقانه از تکنیک‌های جهانی در چارچوب فرهنگ و روایت بومی.

همچنین، لازم است در تحقیقات آینده به‌صورت مشخص‌تری به نقش حرکت کمره در ایجاد «هویت بصری ملی» در سینمای افغانستان پرداخته شود. بررسی مقایسه‌ای میان آثار افغان و کشورهای مشابه از نظر منابع نیز می‌تواند راهکارهای عملی بیشتری ارائه کند.

در نهایت، این مقاله تلاش کرده است تا نگاه جدیدی به نقش حرکت کمره در سینمای افغانستان بیفکند و زمینهٔ بحث‌های تازه‌تری را در مطالعات سینمایی کشور فراهم سازد.

پیشنهاد برای تحقیقات آینده

- بررسی مقایسه‌ی حرکت کمره درسینمای افغانستان با سینمای ایران، هند یا اروپا.
- تحلیل حرکت‌کمره درمستندهای افغانی و تأثیر آن بر باورپذیری.
- مطالعه بر روی آموزش سینمایی و تأثیرآن برسبک تصویربرداری در افغانستان.

سپاسگزاری

جا دارد که با استفاده ازفرصت، از تمام افرادی که درزمینه نهایی‌سازی مقاله‌ی متذکره با جبین‌گشاده مرا تا آخرین مرحله، کمک و یاری رساندند، سپاس‌گزاری نمایم، بخصوص از محترم عبدالعزیز آزاد، محترم عبدالله نوری، محترم استاد مطیع الله رحیمی، محترم استاد رحمت الله مظفرو مشاوران محترم.

سهم نویسندگان در تحقیق (مقاله)

این مقاله به گونه‌ی انفرادی نوشته شده است، وهیچ نویسنده‌ی سهمی در نگارش آن ندارد، جز همکاری، همکاران گرامی در بخش تخنیکی.

تضاد منافع

ازآنجایی‌که این مقاله به گونه‌ی انفرادی نوشته شده است، بحث تضاد منافع نویسندگان مطرح نیست.

منابع

آرنو، م. (۱۳۸۴). پشت کمره: *فلم‌سازی به زبان ساده* (ر. خویی، مترجم). تهران: انتشارات هرمس.

آریخن، د. (۱۳۸۶). *چگونه کارگردانی کنیم: دستورزبان فلم* (ع. اکبری، مترجم). تهران: انتشارات سروش.

آشر، ا. (۱۳۸۹). *رهنمای جامع فلم‌سازی* (ا. اشرف آبادی، مترجم). تهران: مؤسسه فرهنگی و هنری دیباگران.

احمدی، ب. (۱۳۸۵). *از نشانه‌های تصویر تا متن*. تهران: انتشارات مرکز.

اکرم، ب. (۱۳۸۷). *بچه‌ی کابلی* [فلم]. کابل: خانه فلم افغانستان.

امون، ژ. م.، & میشل، م. (۱۳۹۵). *تحلیل فلم* (ع. هاشمی، مترجم). مشهد: نشر سیاه و سفید.

انوران، م. (۱۳۹۲). *اصول تصویربرداری*. گردآوری شده درانجمن وب‌سایت: لنک

استیونسن، ر.، & دبری، ژ. ر. (۱۳۸۳). *هنر سینما* (پ. دوایی، مترجم). تهران: انتشارات امیرکبیر.

برمک، ص. (۱۳۸۷). *جنگ تریاک* [فلم]. افغانستان.

بوردول، د. & تامپسون، ک.(۲۰۰۸). *هنر سینما: یک مقدمه* (چاپ هشتم). نیویارک: مک گراو- هیل.

جواهری، م. (۱۳۹۳). *آموزش مقدماتی سینما*. انتشارات الکترونیکی سایت سینمای مدرن. لنک

جانتی، ل. (۱۳۸۱). *شناخت سینما* (ا. کریمی، مترجم). تهران: نشر روزنگار.

جی‌بوون، ک. (۱۳۹۹). *گرامر نما* (م. کاکر، مترجم). کابل: پوهنتون کابل.

حیدری، ذ. (۱۳۹۰). *رهنمای تولید برنامه‌های تلویزیونی*. کابل: انتشارات عازم.

دلوز، ژ. (۱۹۸۴). *سینما ۱: تصویر- حرکت*. مینیاپولیس: انتشارات دانشگاه مینه سوتا.

روشن، ه. ص. (۱۳۶۳). *فلم و فلم‌سازی: تدوین و تروکاژ* (جلد اول). تهران: انتشارات پارت.

زیارمل،م،ر. (۱۴۰۰). *بازنمایی فرهنگ افغانی در سینمای افغانستان (مالعه موردی۱ ، فلم اسامه ۲ ، فلم جنگ ترکاک)*، هشتمین کنفرانس بین المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی ایرا، تهران، لینک

سادات، ر. (۱۳۹۶). *نامه‌ی به رئیس جمهور* [فلم]. افغانستان.

شارف، س. (۱۳۸۲). عناصر فلم (م. شهبا & ف. خامنه‌پور، مترجمان). تهران: انتشارات هرمس.

فیلیپس، و. (۱۳۹۵). *مبانی سینما* (جلد اول) (ر. قاسمیان، مترجم). تهران: نشر ساقی.

قربانی، آ. (۱۳۸۷). *هنر بدون زیبایی*. تهران: انتشارات الکترونیکی .Mind Motor

کاتز، س. د. (۱۳۸۲). *نما به نما: کارگردانی فلم از تصویر ذهنی تا تصویر سینمایی* (جلد اول) (م. گذرآبادی، مترجم). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

کازبیه، آ.، & هومن، و. (۱۳۹۰). *اصول نقد فلم* (ج. آج آقا محمد، مترجم). نسخه الکترونیکی: باشگاه ادبیات.

کریتند، ر. (۱۳۸۵). *تدوین فلم و ویدیو* (ر. صافاریان، مترجم). تهران: نشر مرکز.

کیسبی بر، ا. (۱۳۹۳). *درک فلم* (ب. طاهری، مترجم). تهران: نشر چشمه.

مبشری، ک. (۱۳۷۳). *دکوپاژ فلم و برنامه‌های تلویزیونی*. تهران: انتشارات نی.

مرینگ، م. (۱۳۸۱). *فلم‌نامه‌نویسی: آمیزه‌ای از شکل و محتوای فلم* (د. دانشور، مترجم). تهران: انتشارات سمت.

مکندریک، ا. (۱۳۹۸). *در مسیر فلم‌سازی: مقدمه‌ای بر مهارت کارگردان* (ن. سادات، مترجم). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

مونوکو، ج. (۲۰۰۹). *چگونه یک فلم را بخوانیم: سینما، رسانه و فراتر از آن*. آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد.

میتری، ژ. (۱۳۸۸). *روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما* (ش. عظیمی، مترجم). تهران: انتشارات سوره.

ولز، پ. (۲۰۰۲). درک انیمیشن. لندن: راتلج.

هاسپرز، ج.، & اسکراتن، ر. (۱۳۹۷). *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی* (ی. آژند، مترجم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

یانگ، ف.، & پتزولد، پ. (۱۳۶۸). *کار فلم‌برداری سینما* (ف. نجف‌زاده، مترجم). تهران: انتشارات سروش.

الشنیدی، ن. م.، و القطن، ـــ. (۱۴۰۳). *پیوند میزانسن و حرکت کمره در تصویر بصری با دکور سینمایی به‌عنوان عناصر صحنه‌آرایی*. نشریه بین‌المللی دیزاین، 14(5)، 109.115– لینک

محمدی، ع. (۱۴۰۰). *زیبایی‌شناسی حرکت کمره در سینمای افغانستان*. نشریه آوانکا/سینما، لینک

هایمان، ک.، و همکاران. (۱۴۰۲). *تدوین تداومی در سینما در مقیاس‌های مختلف شات و زاویه‌های کمره: یک مطالعه ERP.*، 17، مقاله شماره ۴۳. لینک

نیلسن، ی. ا. (۱۳۹۵). *پنج کارکرد حرکت کمره در سینمای روایی*. در: ال. کولمن، د. میائو، و ر. شیفر (ویراستاران)، مطالعات فراملی فلم‌برداری (صص. ۲۵–۵۳). لکسینگتون بوکس. لینک

فرانتیرز این نوروساینس. (۱۴۰۲). *تجسم فلم‌بردار: عکس العمل‌های احساسی و ادراکی به تکنیک‌های مختلف حرکت کمره*. فرانتیرز این نوروساینس، 17، مقاله شماره ۱۱۶۰۸۴۳.