دور المصور فى تحقيق اللغة البصرية للوصول إلى الرؤية الدرامية للمخرج

the role of the photographer in achieving the visual language to reach the director's dramatic

ا.د/ خالـــد علـــى عويـــــس
استاذ السينما بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان
عميد المعهد العالى للفنون التطبيقية - التجمع الخامس

Prof. Khalid Ali Awais
Professor of Cinema, Department of Photography, Film and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University
Dean of the Higher Institute of Applied Arts - Fifth Settlement
Khaledewis@yahoo.com

ا.د/ صفوت عبد الحليم علي
استاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

Prof. Safwat Abdul Halim Ali
Professor, Department of Photography, Film and Television, Faculty of Applied Arts, Helwan University

م/ماجدة جمال محمد الدعامسة
مخرجة سينما وتلفزيون في وزارة حكومية (امانة عمان الكبرى)

Eng. Magda Gamal Mohammed Al-Daamsa
Director of Cinema and Television in the Ministry of Government (Greater Amman Municipality)
Magdagmal479@gmail.com

الملخص:
يتناول هذا البحث دور المصور فى تحقيق اللغة البصرية للوصول إلى الرؤية الدرامية للمخرج, ومن خلال هذا المبحث نتبين الأسس والقواعد التى ينبغى على المصور التليفزيونى أو السينمائى دراستها ومراعاتها أثناء عمله للوصول إلى لغة مشتركة للتعامل بينه وبين أفراد إنتاج العمل السينمائى أو العمل التليفزيونى ومن أجل الوصول إلى الرؤية الدرامية لمخرج العمل ويأتى ذلك أولاً من خلال دراسة اتجاهات الإبداع في اللغة البصرية الصورة الدرامية, ودراسة أساليب التكوين للصورة الدرامية إلى جانب دراسة الأسس الإخراجية للعمل السينمائى أو التليفزيونى.
يتناول موضوع البحث دراسة دور المصور فى تحقيق اللغة البصرية للوصول إلى الرؤية الدرامية للمخرج.

كلمات مفتاحية: دور المصور، اللغة البصرية، الرؤية الدرامية للمخرج

Abstract:
The research deals with the role of the photographer in achieving the visual language to reach the director's dramatic vision in addition to the role played by the technology in the quality of the digital cinematic and TV picture, which includes the process of photography, lighting and output
1. The theoretical study includes the following

The subject of the research is to study the role of the photographer in achieving the visual language to reach the director's dramatic vision.

Research problem

1. Lack of familiarity of the photographer and the staff of modern techniques affecting the form of film and television image of cameras and digital lenses and devices and lighting tools and the role of this in the process of film production and TV, which affects the process of inventing modern expression methods in
the output.

Keywords: The role of the photographer, the visual language, the director's dramatic vision

مشكلة البحث

1- عدم المام المصور وطاقم العمل بالتقنيات الحديثة المؤثرة في شكل الصورة السينمائية والتلفزيونية من كاميرات وعدسات رقمية واجهزة وادوات اضاءة ودور ذلك في عملية الانتاج السينمائي والتلفزيوني مما يؤثر على عملية ابتكار اساليب تعبيرية حديثة في الاخراج.

خطة البحث:

لتحقيق اهداف البحث لابد من دراسة

1- دور المصور في تحقيق اللغة البصرية للوصول الى الرؤية الدرامية للمخرج.

2- الفرق بين الصورة السينمائية والصورة التلفزيونية وعلاقة ذلك بتحقيق الرؤية الاخراجية.

3- أثر تطور التقنيات البصرية والضوئية الرقمية على اخراج الصورة السيمائية والتلفزيونية.

4- مدى الارتباط بين اسلوب التصوير والاحساس الدرامي والرؤية الاخراجية.

5- العلاقة بين التقنية والابداع وأثر ذلك على الصورة المتحركة.

الهدف من البحث:

"يهدف البحث الى تقديم دراسة دور المصور فى تحقيق اللغة البصرية للوصول إلى الرؤية الدرامية للمخرج ، لتطوير هذه المجالات حيث ان بعض عناصر الانتاج متوفرة من حيث اماكن التصوير وتوفير الخدمات الانتاجية ومساندة المتمكن للنهوض بهذه الصناعات، ولكن ينقص ذلك الخبرة العملية والدراسات العلمية التي تنافس الجوانب التقنية المستخدمة في هذه المجالات حديثا والتي تقدم محتوى مرئي جديد لشكل الصورة السينمائية والتلفزيونية وتثري في عملية الاخراج.

فروض البحث:

1 إذا تم استخدام الكاميرات الحديثة ذات الجودة العالية اعطى ذلك امكانيات اعطاء صورة معبرة من عملية الاخراج.

2 إذا تم استخدام العدسات الرقمية الحديثة اتاحت زوايا ومجالات رؤية جديدة في عملية الاخراج.

3 إذا تم استخدام اجهزة الاضاءة الحديثة اعطى ذلك تشكيلات جديدة في الكادر وتعبيرات للوجوه تثري في عملية الاخراج.

4 إذا تم تدريب اطقم عمل فنية على استخدام الاجهزة والمعدات والادوات سيؤثر ذلك في اثراء عملية الاخراج.

منهجية البحث:

1- الوصفي التحليلي وذلك لدراسة مستحدثات اجهزة وادوات ومن الانتاج السينمائي والتلفزيوني وبيان ايسر الطرق لتشغيلها، ودور هذه الاجهزة والمعدات في تطوير عملية الاخراج.

الهدف من البحث:

كما يهدف البحث الى العمل على نشر الوعي وملاحقة التطور السريع في التكنولوجيا الرقمية.

وسعيا لتحقيق هدف البحث فقد اشتملت الخطة البحثية على المحاور التالية:

المحور الاول: مفهوم لغة الصورة السينمائية

حاول دائما النقاد السينمائيون ومخرجو الأفلام النهوض بالمستوى الفني للسينما منذ بداياتها في أواخر القرن التاسع عشر، فصدرت الآلاف من الكتب والمقالات التي تطرح مسائل نظرية للنقاش أو تعلق على الأفلام أو حتى تعرض نظريات في استخدام الألوان والكاميرا مثلا، وكل ما يتعلق بصناعة الفيلم. لكن كانت هناك دوما مسألة شائكة جدا عن طرحها للنقاش سواء بتأكيدها أو بنفيها، ولم يقترب منها السواد الأعظم من نقاد السينما ومنظريها وتلك المسألة كانت "لغة السينما"، سواء أكان المصطلح حقيقيا أي أن هناك فعلا لغة للسينما أو خاطئ ومغال ولا يقال سوى تشبيها.

ظلت هذه المسألة محل جدال مستمر ولم ينشر فيها شيء مطلق خصوصا وأن ذلك المبحث لا يتضمن حقل السينما وحده بل يضم أيضا علم اللغة والسيمائيات، فكان لابد لأي معارض أو مؤيد لفرضية لغة السينما الاطلاع بشكل جيد على أهم النظريات في علم اللغة أو السيمائيات بالإضافة إلى إدراكه الجيد للسينما شكلا ومضمونا، وكان عليه طرح وجهات نظر الحقول الثلاثة، والمقارنة فيما بينها للوصول إلى رأي لا يناقض تلك الحقول التي تدرس وتشرح مسألة وجود لغة السينما من عدمه سواء من خلال علم اللغة الذي يشرح اللغة ومن أين هي وماهيتها، أو السيمائيات التي تختص بدراسة العلامات باعتبار أن الصورة علامة وتتكون من علامات وأيضا إمكانية وجود شيفرة لقراءة الصورة من عدمه، كي تكون نظاما تصبح عنده السينما مثلا تمتلك لغة.

صعوبة تحقيق ذلك الرأي الذي يدحض الآراء الأخرى المؤيدة أو المعارضة لوجود لغة السينما، ترجع إلى تعدد النظريات في تعريف اللغة، أو تعدد المدارس التي تشرح السيمائيات، ثم تباين الآراء السينمائية أصلا في تلك المسألة، فأصبحت الفرضيات القديمة كفرضية الشكلانيين الروس.

بأن الفيلم مكون من عدد من الجمل التي هي مشاهد وكلمات هي لقطات، غير صالحة، ولم تصمد طويلاً أمام التطور النظري في الحقل السيميائي أو السينمائي، التي تنفي التشابه بين الكلام والصورة، وما هو بصري وسمعي، وتوجب على النقاد مراجعة تلك الآراء، والإلمام بما صدر حديثا في الحقول الثلاثة كي تطرح المسألة مرة أخرى للنقاش على خلفية التطور النظري الحاصل.

إلا أن بعض تلك النظريات تلك التي افترضت وجود لغة للسينما، كان تمتلك قدرة على المقاومة في تأكيد وجود لغة للسينما في وجه من عارض من السينمائيين والسيميائيين أو علماء اللغة وفلاسفة الصورة الذي تعرضوا لتلك المسألة ولو على استحياء مثل دانييل أريخون مثلا في كتابه "قواعد اللغة السينمائية" الذي كان يفترض أساسا أنها لغة ولم يتطرق لتأكيد أو نفي الفرضية التي بنى عليها كتابه كاملا.

وسوف نعرض في موضوعنا هذا أهم الآراء والنظريات التي أكدت أو نفت وجود لغة للسينما ومقارنة تلك الآراء ببعضها للوصول إلى تصورنا الخاص عن لغة السينما بداية من تعريف اللغة وأولية التعبير البصري وإمكانية وجود لغة بصرية، إلى آخر جزء في البحث والذي سوف نصل فيه إلى أبعد مدى توقف عنده كريستيان ميتز أحد أهم منظري السينما ومؤكدي أحقيتها في امتلاك لغة، وذلك هو شيفرة الفيلم، سواء إن كانت موجود أو لا.

المحور الثاني: لغة السينما والرؤية الإخراجية:

يتحدث البعض أو الأغلبية عن الصورة السينمائية بلغة تغيب فيها القراءة والتحليل، ويحضر فيها الكثير من الانبهار والدهشة، إلى درجة يبدو أن صانعي هذه الصورة كائنات ميتافزقية، أي أنهم يتحدثون عنها بدون أدنى وعي بلغتها وبصناعتها، وغالبا ما يتم الخلط منهجيا بين الصورة السينمائية التي لها وجود مادي ونِتاج لمجموعة من العمليات الفنية والتقنية، ولعمل جماعي، وبين الصورة الأدبية التي لها وجود ذهني، وذات وظيفة بلاغية مجازية. سينمائيا، نعني بالصورة محتوى الإطار من مساحات وإضاءة، وظلال، وألوان إلى غير ذلك، وهي العملية التي يكون المسؤول عنها مدير التصوير، انطلاقا من تَصور المخرج، وأخذا بعين الاعتبار أولا طبيعة السيناريو ثم الديكور، الملابس، والماكياج. لأن هذه العناصر، كمكونات الصورة، هي التي ستستقبل الإضاءة، وتعكسها لتكون هناك صورة لها طابع خاص، ولون مهيمن وتكوين ما، أي الصورة كهوية بصرية للفيلم وليس فتوغرامات.

يبدأ تَصور الصورة السينمائية، الذي يوجد أولا كنص تقديم المخرج للمشروع، أو ما يصطلح عليه بسيرة النوايا، منذ كتابة السيناريو والأجواء العامة التي يوحي بها، حيث يتبلور من خلال بنية الحكاية، والخلفية التاريخية للأحداث، ومسارات الشخصيات ومن الأسلوب الشخصي للمخرج السابق عن وجود مشروع الفيلم...إلخ, في المرحلة الثانية يتم البحث عن مرجعيات لهذه الصورة في أفلام أخرى سابقة، وأعمال فوتوغرافية أو تشكيلية إلى غير ذلك مما يقربنا من نسيج ما لصورة، ومن تخيل سياق بصري كحل لمعادلة متطلبات السيناريو، والتصور الإخراجي، والواقع أي المكان كمعطى جغرافي أو معماري. إنها مرحلة وضع تصور عام، لا يدخل بعد في التفاصيل التقنية.()

المحور الثالث: عن جماليات الصورة:

الصورة تُقيم من وجهة نظر الاختيار الفني، ومدى انسجامه مع باقي العناصر المكونة لأجواء الفيلم، وليس من وجهة نظر «صورة جميلة» أم لا، لأن الصورة الجميلة لا تَضمن فيلما جميلا، وإلا لكانت الأفلام الإشهارية تحفا فنية بدون منازع.

إن ما يميز الصورة السينمائية هي أنها سردية أي أنها تحكي، ومساهمة في خلق المعنى أو معاني، وفي النهاية تعبير عن موقف من العالم وليست بحثا عن جمالية لذاتها. يتيح لنا تاريخ السينما، على مدى أكثر من قرن من الإنتاج السينمائي، إمكانيات عديدة لطرق الاشتغال على الصورة، والإبداع يتموقع بين هذه الإمكانيات، والاختيار المناسب، وليس الأجمل. إن مديري التصوير عموما يفضلون الإشتغال على أعمال بمشاريع فنية وبرؤية وحتى وإن تعلق الأمر باشتغال بدون إضاءة إضافية، وبدون أي تجميل أو تأويل للواقع وباستعمال أقل الوسائل التقنية، لخلق شروط عمل يطبعها التقشف والاقتصاد، تدفع للبحث أكثر عن حلول فنية قد تكون عَامِلا في اكتشاف إمكانيات جديدة. وترتبط نجومية أو تميز مدير التصوير بقدرته على تَمثل أسلوب شخصي لمخرج ما، وقدرته على الدخول في عالمه الخاص، والتواطؤ في خيارات جمالية صارمة.

تُنجز الصورة من طرف أشخاص حقيقيين، وهي نتاج عمل إنساني يحتمل القراءة والتقييم، بعيدا عن الانبهار، والدهشة، ولغة تفضيل مبالغ فيها، وبعيدا عن ثنائية الجميل والقبيح. للصورة السينمائية لغة، ومحددات تأتي من كونها منتج صناعي قبل أن تكون عملا فنيا، من المفروض الإطلاع عليها حتى يكون تقييم الفيلم غير مجحف في قيمة العمل الإنساني - حتى في حالة المدح والثناء-لأن الاعتراف الحقيقي ينطلق من المعرفة والمعاينة.

إن الأشياء لا توجد بالصدفة، والعطاء البشري فيه القليل جدا من الإلهام والميتافزيقا، والكثير من الجهد والعمل، والتقييم الصحيح يجب أن يبدأ من هنا، على أن يأتي التأويل في المرحلة التالية للقراءة، وليس في البداية حتى تتجاوز القراءة الأحكام المسبقة.

المحور الرابع: متتالية اللقطات:

تَتبنى الرؤية الإخراجية السيناريو، تَمتلكه وتُعيد صياغته بشكل يجعله وكأنه لم يوجد إلا في صيغة فيلم وكأن حكايته ليست سابقة الوجود عنه، وتُعبرعن نفسها إجرائيا بالتقطيع التقني الذي هو تحويل المشهد إلى لقطات.

تخضع متتالية اللقطات، وتسلسلها داخل المشهد ثم في الفيلم لفكرة سردية تتطور في خط تصاعدي أو تنازلي أو أفقي وليس تنويعا باللغة السينمائية لنفس الحكاية بمنطق التوضيح، والتفسير، أو محاكاة ميمية لنص السيناريو ليس إلا.

يتكون المشهد غالبا من مجموعة من اللقطات، أي مجموع من زوايا النظر ومن مسافات بين الكاميرا والموضوع المُصور (سلم اللقطات)، كتعبير عن العلاقة التي تقيمها الكاميرا مع الشخصيات، ومع الشخصيات فيما بينها وعلاقتهما بالمكان. العلاقة التي يحكمها، إما موقف ما أو ما يُوهم بالحياد لصالح زاوية نظر إحدى الشخصيات.

يتبلور التقطيع الفني أولا من خلال وجود بنية دالة تنظم عملية انتقاء عناصر اللغة السينمائية التي ستستعمل لكتابة العمل: سلم اللقطات، حركة الكاميرا أو عدمها، عمق المجال، زاوية النظر، داخل، خارج المجال، الشريط الصوتي... بنية تجعل تقطيع المشهد إلى لقطات، عملية دالة وليس وظيفة نقل نص السيناريو إلى الشاشة فقط.

المحور الخامس: رؤية المخرج:

تتحدد الرؤية الإخراجية من خلال معادلة بين مرحلتين: مرحلة التصوير ومرحلة المونتاج. فإما أن المخرج ينوع مواقع الكاميرا خلال التصوير بتصور مسبق واضح للفيلم، وأن يعرف جيدا ما سيحتفظ به، وما سيتخلى عنه، والكيفية التي ينتقل بها من لقطة إلى أخرى وعيا منه بأنه يمكن أن تقع بعض التغيرات في مرحلة المونتاج.

وإما أن يقوم المخرج خلال التصوير بأخذ أقصى ما يمكن من اللقطات، على أن الكتابة الحقيقية تبدأ في مرحلة المونتاج حيث يتم البحث عن بنية مهيكلة للفيلم، وصياغة حكايته مع وجود إمكانية تغيير وجهة نظر السرد تتيحها وفرة المواد المصورة وعفويتها، قد تمكن هذه الخطة الإخراجية المونتاج بصياغة نسخ عديدة لنفس الفيلم، لا تؤدي نفس المعنى ولا تتطور بنفس الإيقاع.

وقد تتحدد الرؤية الإخراجية أيضا انطلاقا من معادلة أخرى: فإما أن تكون الكاميرا والمونتاج في خدمة الممثلين والحكاية. تتميز الكتابة في هذه الحالة بتقطيع بسيط ووظيفي يسمح للتشخيص أن يبرز أكثر، تقطيع يستعمل في غالب الأحيان الحقل (champs)ضد الحقل (contre-champs) ولقطات عامة رئيسية كحالة أفلام الكوميديا مثلا، أو أن يكون لتقطيع التقني دور مهيمن في العملية الإبداعية وينتقل التشخيص إلى المرتبة الثانية حيت يختار المخرج أسلوب إدارة الممثل تدفع التشخيص أن يكون مقتصدا وبأسلوب محايد ونوعا ما ميكانيكي على أن تتولد الانفعالات والأحاسيس من التقطيع والمونتاج.

في كل الحالات تأخذ اللقطة معناها ودورها بشكل مسبق أو تالي لكنها يجب ألا تأتي من تلقاء ذاتها وقف تدابير عمل تجعل العمل يتم بشكل أوتوماتيكي، ويجعل لكل موقف درامي أسلوب معين لتسلسل اللقطات دون أن نكون مرغمين على القيام بأي اختيار جمالي. تتميز السينما عن السمعي البصري بكون الكاميرا لا ترصد الأشياء بهدوء آلي وكأنها مستقلة عنها أو كونها ليست إلا وسيطا. إنها تتبنى ما تصوره من مواقف حتى الغير الظاهر منها(hors-champs) وتقدمه على أنه لا يمكن أن يوجد خارج عملية التسجيل، وخارج إطارها، وكأن الحياة كما نراها على الشاشة ليست جزءا مقتطعا ولكنها الحياة ببساطة في صيغة أخرى، أي الكاميرا كأداة حكي وليست وسيلة ترجمة تقنية لحكي درامي أو لسرد روائي.()

المحور السادس: زاوية الكاميرا:

إننا في أي فيلم، نُغير مواقع الكاميرا لتصوير مشهد معين دون أن ينتبه الجمهور لذلك وفق لقاعدة 180 درجة التي يَضمن تطبيقها احترام اتجاهات المكان وتقطيعه. في غياب التقطيع التقني واعتماد كتابة الفيلم على اللقطة الواحدة-plan séquenceمثلا فيلم «المبنى الروسي» لألكسندر سكوروف 2002 يمكننا أن نتحدث عن تقطيع داخلي يعيد صياغة المكان، ويحوله إلى فضاء متخيل داخل وحدة المكان والزمان.

اللقطة تقسم المكان إلى الحقل CHAMPS وخارج الحقل HORS CHAMPS والاقتصار على اللقطة الواحدة يعطي لهذا المكون أي جزء المكان اللامرئي / خارج حقل الرؤية مساحة أكثر لدلالة عن جزء المكان المرئي. عمليا في حالة اللقطة المشهد نختار مكان/ديكور يسمح بحركية كبيرة للممثلين والكاميرا (ثابتة أو متحركة) ويسمح بإمكانية خلق لعبة الظهور، والتخفي، وللكاميرا أن تنتقل من الداخل إلى الخارج، من مكان إلى أخر.

المحور السابع: اتجاهات الإبداع في اللغة البصرية للصورة الدرامية:

يحمل لنا تاريخ الإنسان المحفور والمرسوم على جدران الكهوف والمعابد والجداريات استخدامه للألوان في كافة سبل حياته، ولقد استخدمت السينما اللون منذ البدايات كما نعلم في محاولات جورج ميليس، في تلوين (الكادر) لقطة ... لقطة أو أويسون، أو كما فعل جريفيث في فليم، ملود أمة، حيث صبغ الصورة بعدة ألوان تعبيرصا عن معني الحدث فكان الفليم يلون باظلأزرق ولأحمر والسبيا (الأصفر الكهرومائي)، والخضر حسب نسق الأجداثوإن كنت شاهدته أنا ابيض وأسود ومن الكتب علمت بهذها ملعلومة اللوانية (تاريخ السينما- لجورج سادول).

وكان لتطور صناعة الفيلم أثر بالغ حيث عن العجينة الفوتوغرافية الملونة في صورتها النهائية الآن في أوائل القرن الحادي والعشرين أصحبت ذات سماحية كبيرة في اكتساب التشبع بالأوان بدرجات غاية في الاتساع وأصبحت حساسية الأفلام إلية جدًا وصل تفي الفيلم السينمائي الملون إلى800 (ثمانمائة) وأكثر من ذلك بكثير في التصوير الملون الفوتوغرافي الثابت وكانت حساسية الأفلام الملونة في بداية عملي في التصوير السينمائي لا تتجاوز32 (انثني وثلاثين) في أحسن الأحوال.

المحور الثامن: التكوين فى اللغة البصرية للصورة السينمائية:

أهمية وغايات التكوين:

ومن هنا تبدأ الخلية الأولى لعملية إبداع الصورة الفنية، وهي الوصول إلى تكوين فني سليم داخل الكادر، بحيث يحقق قواعد اتزان وراحة العين ليحقق هدفه في التأثير على المشاهد. ولذلك ففي رأيي أن البذرة الأولى لنجاح أي عمل تليفزيوني هو مراعاة قواعد تكوين الصورة وبالأخص إذا كان العمل درامياً يعمل على محاكاة الواقع ويقدم هدفاً ورسالة في داخله (وهو المفترض فى جميع الأعمال)، لذلك سوف نتطرق إلى قواعد تكوين الصورة المُلزمة.

التكوين بالنسبة للصورة معناه وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة، بحيث تشكل توازناً يشعر المتفرج إزاءة بالراحة والاستحسان والقبول، ولتحقيق هذا فإن التكوين لابد أن يتضمن بعض العناصر التشكيلية والتى تسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد وهي:

- الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال.
- التوزيع المناسب للضوء والظل والألوان.
- التوزيع المتوازن للعناصر المرئية.
- الإيقاع.

وللتكوين غايات ثلاث هي:

•جذب انتباه المشاهد للموضوع.

•التحكم في مشاعر المتفرج.

•خلق الإحساس الجمالي لدى المتفرج وتلافي مضايقته.

المحور التاسع: أحجام اللقطات:

عندما نريد أن نتحدث عن أحجام اللقطات فنحن بصدد واحدة من أهم أساسيات قواعد التكوين، وهي اختيار الحجم الذي سوف يحدده المخرج، وينفذه المصور وبالتالي حجم المعلومات الواصل إلى المُشاهد من خلال تلك الصورة حيث إن لكلاً من تلك الأحجام خصائص خاصة به وبالتالي تأثيرات مختلفة على المُشاهد.

فعندما يريد المخرج تصوير لقطة بعيدة لشخص وهو يفتح باب حجرة، فحجم المعلومات الواصل إلى المُشاهد من خلال تلك الصورة أنه ممكن أن يراها البعض صاحب المنزل يدخل حجرته، ولكن حينما يوظفها المخرج بأنها لقطة قريبة جداً ليد شخص، وهويفتح باب حجرة (ومع التأثيرات الخاصة) فيكون حجم المعلومات الواصل إلى المُشاهد من خلال تلك الصورة، أنها لقطة توضح أنه لص دخل ليسرق شيئاً ما.

هنا أختلفت أهمية اللقطة البعيدة عن اللقطة القريبة فلكل لقطة تأثيرها الخاص حسب توظيفها، هذا وإن دل على شيء يدل على أهمية أحجام اللقطات فهي توضح المعني دون الحاجة الى شرح أو الحاجة الى ضرورة وجود نص يوضح ما يحدث.

ولعله من أول ما يفكر فيه صانع العمل، بعد تحديد الغرض من اللقطة هو تحديد "حجم اللقطة" والذي يعني أساساً- في المفهوم العام- المسافة أو بعد الكاميرا عن الموضوع والذي يؤدي إلى ظهوره على الشاشة بحجم معين. بمعنى أوضح أن اختيار الحجم للصورة يجب أن يكون منسوباً إلى شيء محدد في الكادر. وللتيسير فإننا سنركز الأمر على الموضوع المحدد من قبل المخرج (بصرف النظر عما يستخلصه المشاهد مما يراه ويركز عليه) وللتيسير أيضاً فإننا سنركز الحديث على الجسد الإنساني للفرد الواحد، كما سنعتبر أننا نستخدم عدسة من نوع معين والتي تتطابق رؤيتها تقريبا مع رؤية العين الإنسانية.

يبدأ المخرج في القراءة الأولى للسيناريو (النص) الذي يكون موضحاً فيه المكان الخاص بالأحداث، وبناءً عليه يبدأ المخرج في معاينة مكان التصوير إذا كان خارجي أو داخلي أو سيتم بناؤه، وبعدها يبدأ في وضع قراره فيما يختص بمجال المنظر. ويقرر ماذا يريد من خلفيات أو ديكورات أو أرضيات، بحيث يقرر في أي جزء من هذا المكان سوف يقوم بأتخاذ اللقطات وذلك مع مراعاة أنه قد يستخدم هذا الجزء أكثر من مرة أو إذا كان يجب أن يرتبط هذا الجزء بجزء آخر فيما بعد بحسب أحداث النص. وبعد تحديد مجال المنظر يبدأ المخرج في تحديد نوعيات اللقطات المناسبة وإذا كانت لقطة واسعة أو فردية أو ثنائية (شخص او شخصين) أو لقطة للشخص بأكمله أو للرأس والكتفين.

المحور العاشر: زوايا التصوير:

المتفرج في المسرح لا يتاح له سوى رؤية منظر عام لما يجري على خشبة المسرح ومن زواية واحدة يحددها المقعد الذي أختاره بنفسه ليجلس عليه طوال المسرحية، فليس من المتاح في المسرح أن يغير المتفرج مكانه من آن لأخر، أما في السينما والتليفزيون فإن الأمر يختلف تماماً حيث إن المشاهد لا يري المناظر مباشرة كما هو الحال في المسرح، وإنما يراها من خلال الكاميرا فتكون زاوية الرؤية بالنسبة له هي زواية الالتقاط بالنسبة للكاميرا. والكاميرا كما هو معروف حُرة الحركة تنتقل دائماً، وقد تُغير مكانها مع كل لقطة، ولذلك فإن الزوايا تتعدد وتتغير دائماً من لقطة لأخري مما يضيف إمكانية جديدة بالنسبة للصورة، أى إن الزوايا التي يتم منها التصوير لها أيضاً منطقها وفلسفتها.

فزوايا التصوير، والكادرات، والإخراج نفسه، وكل العملية الفنية بكاملها، موجودة يوم التصوير بقصد تحقيق الهدف المراد توصيله للمشاهد من خلال دراما أوبرنامج أو فيلم سينمائي فإذا كانت زوايا التصوير من قبلنا تستعرض ذاتها بغرض لفت النظر إليها، فيجب التفكير للحظات إن مثل تلك الأفعال تثير دهشة المشاهد ويمكن أن تفقدنا إياه بعيداً عن الحدث. وبصفة عامة فإن التصوير من المواجهة هو في العادة أكثر إبرازاً لتفاصيل وقوة ووضوح تعبير الإنسان.

المصور ودوره فى خلق دراما الصورة:

المصور التليفزيوني:

هو الشخص المسئول عن تشغيل الكاميرا والاحتفاظ بالتركيز البؤري للصورة وتحديد الكادر. أي أنه هو الشخص الذي تقع عليه مسئولية الكادر يوم التصوير، ويُسأل عن الحفاظ على التوازن داخل إطار الكادر، وترك مساحة تنفس لوجهة نظر الشخص المُصور، والحفاظ على (head room) سليماً طوال مدة التصوير، والالتزام بالتطبيق الكامل للقواعد الفنية الخاصة بالكادر، والمتعلقة بالقرارات السريعة للمخرج على الهواء مباشرة (من حيث أحجام اللقطات)، وأنه قام بالتسجيل أم لا، ودائماً ما يضبط التركيز البؤري على الهواء، والحفاظ على مرونة الحركة التى يقوم بها بحيث لا تكون مصاحبة باهتزازات.

المصور السينمائي:

هو الفنان الذي يقوم بتشغيل الكاميرا السينمائية، وتتمثل أولى مهامه في إعداد الكاميرا في وضع التصوير المتفق عليه مع كل من المخرج ومدير التصوير، ثم تنفيذ تعليمات الأخير (زاوية تصوير- العدسة – الفلتر- التكوين- الإشراف على تجهيز الكاميرا للتحريك في اللقطات ذات الكاميرا المتحركة)، وهو أيضاً المسئول عن التصوير بالكاميرا، وحركتها، وضبط بؤرة العدسة، وأي أمر يتعلق بما هو موجود داخل الكادر الذي تراه الكاميرا أثناء التصوير. وهو من قلائل العاملين في الفيلم الذين يمكنهم رفض طبع اللقطة بعد تصويرها لأن فيها خطأ، كما يمكنه أن يطلب إيقاف التصوير إذا أحس بأن اللقطة لا يتم تصويرها بالشكل المتفق عليه مع المخرج ومدير التصوير، فالأمر أكثر صعوبة بالنسبة للمصور السينمائي، فيعتبر المصور السينمائي ذو مسئولية مختلفة من المصور التليفزيوني.

الصلة ما بين المصور والمخرج:

ترجع عملية الإبداع الفني التي تؤديها الكاميرا إلى المخرج، ولذا فهو يسمى في بعض الأحيان "بمخرج الكاميرا" وذلك لتمييزه عن المخرج المسرحي المسئول عن مضمون البرنامج. ويكون المخرج في نظام الأستوديو العادي على اتصال داخلي دائم مع "طقم" الكاميرا، وهو يدير حركات الكاميرا على الهواء، وفي الوقت نفسه يجهز كاميراته الأخرى للقطات التالية التي يريدها. كما يدير تحويل الصورة من كاميرا إلى أخرى، وذلك حسب متطلبات البرنامج.

ويعمل المخرج والمصور معاً كفريق. ولا يقوم المدير الفني في أثناء البرنامج بأكثر من تشغيل جهاز المونتاج الإلكتروني. وقد عرفت طريقة التشغيل هذه الطريقة "السويتشر" أو "المونيتور الإلكتروني."

وتطور عمل المدير الفني في بعض المحطات، وبالأخص في شركة (NBC) وأصبح عمله لا ينحصر فقط في عملية الانتقال من كاميرا إلى أخرى، بل تعدى ذلك وأصبح عمله يشبه عمل المصور الأول. وأصبح بذلك مسئولا عن تشغيل ووضع الكاميرات.

ويكون المدير الفني- نظريا- هو الشخص الوحيد الذي يعطي الأوامر للمصورين من غرفة المراقبة (وكان يعطي المخرج خط اتصال داخلي منفصل مع مدير الاستوديو). وعلى ذلك كان لا زما في حالة الإنتاج المعقد من حضور المدير الفني للتدريبات خارج الاستوديو، والاشتراك في تخطيط اللقطات وزوايا الكاميرا.

والمؤيدون لهذا النظام يرونه مناظراً للطريقة الهوليودية في الإنتاج السينمائي حيث يكون لكل فيلم اثنان من المخرجين، أحدهما: هو مدير التصوير المسئول عن النواحي الفنية، في حين أن الأخر وهو المسمى بالمخرج يقصر عمله على المشكلات العريقة للحركة والتمثيل داخل الاستوديو. وعندما تستعمل طريقة المدير الفني فلابد أن يكون المدير الفني أولاً مهندساً، ولكن طبيعة عمله تتطلب منه أن يتعلم ويطبق كل إمكانيات ومهارات المخرج التليفزيوني الفنية. وهذا يتفق مع الحقيقة التي تقول: إن بعض أمهر المخرجين في هذه الصناعة كانوا أصلا مهندسين، واكتسبوا هذا التحول من ممارستهم لعمل المدير الفني.

وهناك ناحية أخرى واحدة جعلت من طريقة المدير الفني طريقة غير عملية. وهي تصميم المدير الفني على أن يكون هو الوحيد الذي يعطي الأوامر للمصورين. ففي حالة البرنامج الفوري التلقائي (الذي ليس له نص مكتوب) يجب أن يكون هناك تنسيق بين الكاميرا وأوامر الانتقال والتحويل، ولابد أن تنفذ فوراً وإلا أفلت زمام الحركة). وعلى ذلك فالتعليمات السريعة للمصور لا يمكن أن تعطى من المدير الفني، لأنه بهذه الطريقة يمضي وقت طويل يستحال معه العمل.

وقد وجدت المحطات التي تعمل بطريقة المدير الفني، حلولا متعددة حول هذه القيود. فاتفقت إحدى هذه المحطات مع المخرج أن يسمح للمدير الفني طبقاً لعقد مع أحد الاتحادات بأن يتكلم مباشرة مع المصورين في البرامج "التي ليس لها تدريبات". وقد وضع في أستوديو أخر ميكروفوناً مفتوحاً بصفة غير رسمية في غرفة المراقبة، متصلاً بسماعات المصورين ويتيح بذلك لهم سماع المخرج أثناء إعطائه التعليمات الأصلية للمدير الفني.

نتائج البحث
Research Results

•تطوير تكنولوجية الاضاءة تعمل على اعطاء المصور القدرة على ابتكار صور مختلفة ومتنوعة التكوينات والاضاءات ولها دور في تحقيق الرؤية الاخراجية السينمائية و والتلفزيونية.

•مساحة الابداع في الصورة هي كل ما يخص الالوان والزوايا والاحجام والتكوين وحركات الكاميرا ومنسوب الكاميرا، وبالطبع النسبة الاكبر من تحقيق كل هذه المتغيرات تقع على عاتق المصور مما يؤثر مباشرة في تحقيق الهدف الدرامى من الكادر سواء كان دراما تلفزيونية او سينمائية.

•دور المخرج لا ينحصر فقط في ترجمة النص او السيناريو بشكل ينجح وصول ماهو مكتوب على الورق الى المتفرج، اذ عليه ان يترجم مابين السطور والمشاعر، ويوضح الهدف الخاص بلمشهد الى اللغة البصرية التي تصل بمنهى القوة الى التفرج. وبناء" عليه، طريقة التصوير التي يتناولها "المخرج " Director– تعتبر جزءا" لايتجزأ من المشهد الدرامي او المعنى الدرامي الوصل الى المتفرج.

•بدخول تكنولوجيا الفيديو الحديثة لمنظومة صناعة السينما تغيرت تماما" مراحل انتاج الفيلم السينمائي مما ادى الى زيادة جودة الصورة المنتجة بالطرق الرقمية.

•كان لتطور كاميرات التصوير السينمائي الرقمية محققة جودة عالية تصل الى 8 Kالامر الذي ادعى الى ظهور تقنية I MAXذات الشاشة الضخمة للعرض دون وجود اي مشكلة في الجودة، وكأن الرسالة المقدمة تشير الى ان تكنولوجية الفيديو الرقمية لن تتوقف عند هذا الحد خاصة في مجال صناعة السينما ولكن يستمر العمل ويستمر التطور لتصل الى افاق لن نتوقعها يوما.

توصيات البحث

Research Recommendations

•يوصي الباحث مدير التصوير الالمام ومواكبة التكنولوجية الجديدة في مجال الكاميرات الرقمية "Digital Cameras"الحديثة، وضرورة التوعية بكيفية اختيار الكاميرا في تصوير الافلام حيث مساحة الابداع في الصورة من حيث اللون والزوايا والاحجام والتكوين وحركات الكاميرا ومنسوب الكاميرا ، بما يتوافق مع متطلبات جودة عالية في مجال الصورة للفيلم.

•يجب على المخرج الالمام بأدواته الفنية المختلفة لتحقيق الاحساس الدرامي ، وعليه انتقاء اسلوب التصوير الاكثر ملائمة للنص المراد تصويره ، حتى يتمكن من الوصول الى الاحساس الدرامي.

•توعية أغلب العاملين في مجال التصوير والاضاءة والمونتاج والاخراج بسوق العمل بضرورة تطوير انفسهم اكاديميا، حيث ان أغلب مشتغلي هذه المهنة يعتمدون على خبرة سنوات العمل ، وذلك من خلال عمل كورسات تدريبية ومعاهد للكوادر التي تعمل في جميع المجالات الفنية.

الدراسات السابقة

-إمكانيات الإبداع الفني عند المصور باستخدام التكنولوجيا الحديثة (الكمبيوتر) دراسة تحليلية تطبيقية، د. وائل عبد المنعم صابر، دكتوراه القاهرة، ٢٠٠٠ المعهد العالي للسينما.

-الأسس الجمالية والحرفية لإخراج أفلام الحركة، سمير فخري سيف، دكتوراه ١٩٩٩، القاهرة المعهد العالي للسينما.

-كيفية اثراء الصورة السينمائية بتقنية البديل الرقمي، حسين محمد حسين بكر، ماجستير ٢٠٠٩، القاهرة. المعهد العالي للسينما.

-الدور الإبداعي لمدير التصوير، أفلام السيكو دراما، محمد شفيق محمود، ماجستير٢٠٠٢ ، القاهرة. المعهد العالي للسينما.

-الإبداع الفني للمصور بين الصورة السينمائية والصورة التليفزيونية، هشام جمال الدين حسن، ماجستير ٢٠٠١، القاهرة. المعهد العالي للسينما.

-أثر تطور التكنولوجيا الرقمية على مستقبل الصورة السينمائية، هشام جمال الدين حسن، دكتوراه ٢٠٠٠، القاهرة. المعهد العالي للسينما.

-الحيل السينمائية واستخداماتها دراميا في الفيلم السينمائي، محمد حسبن، ماجستير١٩٩١، القاهرة المعهد العالي للسينما.

المراجع

1- مؤنس، كاظم قواعد أساسيات فن الإخراج التليفزيوني والسينمائي 2006.
Moanes kazem qwaed asasyat fan al ekhrag al telefiziony aw al sinemaey 2006.
2- سيرزسف، بيتر جماليات التصور والإضاءة ترجمة فيصل المياسري، القاهرة مركز الحضارة العربية للنشر والأعلام، 2003.
Sezarsf peter gamalyat al taswer wa al edaah targamet fysal al myasry al qahera markz al hadara al arabyah llnashr wa al ealaam 2003.
3- عبدالهادي، احمد إبراهيم الدراما التليفزيونية، القاهرة ، دار النهضة العربية 2009.
Abdelhady , ahmed ibrahem al derama al televizyonya al qahera dar al nahda al al arabyat 2009.
•Directing Hand book of emerging theatre directors/Rob'swain Methuen drama 2011.
•Directors tell the story focal press Bethany Rooney& Magry lou Belli 2011.
•Film Directing Fundamentals Focal press Nicholas t.proferes 2008.
•Digital compositing for film and video/focal press steve wright 2010
•lighting technology a Guide forty focal press film 2002 Brian filt joe thornley.