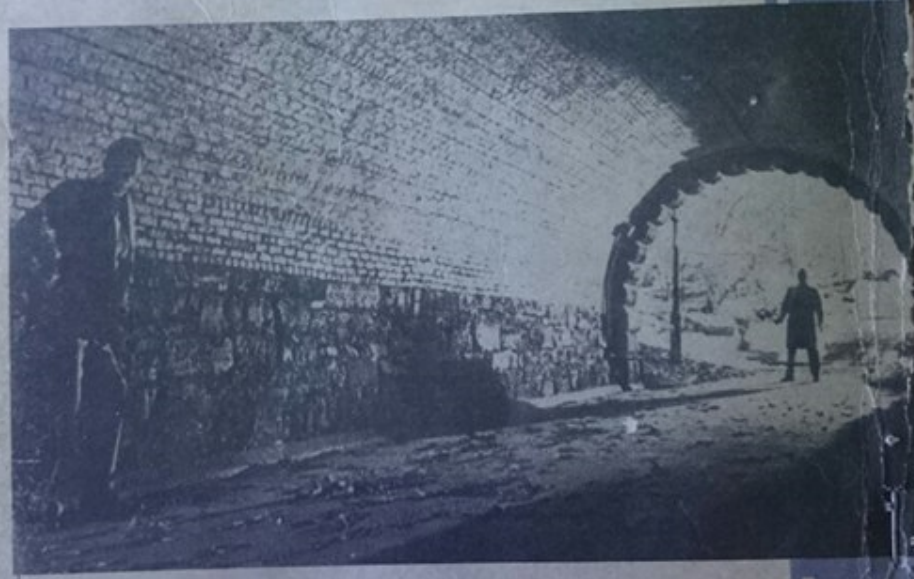


التكوين في الصورة السينمائية



تأليف : جوزيف ماشيللي
ترجمة : هاشم النحاس

في المبادئ الأولية

مقدمة بقلم المترجم

يعتبر موضوع التكوين من أهم وأمتع الموضوعات في مجال الصورة المتحركة . وإذا كان الكلام هنا موجه إلى مصور ومخرج الفلم السينمائي على وجه الخصوص ، إلا أنه ليس من الصعب استيعابه على القارئ المهتم . ولا تقتصر جاذبيته على القارئ المهتم بالسينما وحده ، وإنما تمتد لتشمل كل من يهتم بموضوع الصورة عموماً في الفنون المختلفة .

وكاتب هذا الموضوع جوزيف ماشيللي ، كاتب وحاضر وعمل في هذا المجال لأكثر من ربع قرن . ويعتبر كتابه «المرشد العملي للمصور» انجيل المصورين السينمائيين كما يعتبر كتابه أركان الفن السينمائي الخمسة The Five C's of Cinematography أحد المراجع الأساسية لكل دارس لفنون التصوير أو الإخراج السينمائي . ويعالج هذا الكتاب خمسة موضوعات

وضوح الصورة وسلامة التعريض ودقة أعمال الطبع
والتحميض . . الخ .

أما الفن في الصورة السينمائية ، وان اعتمد في
وجوده أصلا على توفر هذا التقدم التكنولوجي واستيعاب
المصور لامكانياته ، فهو يتجاوزه بتدخل العامل الذاتي
للمصور . ويحدد هذا العامل : قدرة المصور على التذوق
والتمييز والحساسية في التعامل مع وضع الكامرة
وزاوية الرؤية والمنظور والنسب بين الأبعاد والألوان
. . وما الى ذلك من عوامل عديدة تفتح أمام المصور
مجالا واسعا للاختيار . هل يأخذ الصورة من اليمين أو
من اليسار ؟ من أعلى أو من أسفل ؟ وما هي النتائج
المتعلقة بالمنظور بما فيه من مقدمة وخلفية واتجاه النور
داخله ؟ وماذا عن اختيار بعد الكامرة عن الموضوع ، هل
يجب أن تكون بعيدة عنه لتحتوي الموضوع كله في لقطة
عامة ؟ أو قريبة منه لتحتوي جزءا منه في لقطة كبيرة ؟
وأى أنواع الاضاءة أفضل للموضوع ، الاضاءة الامامية
الجانبية أو الاضاءة الخلفية ؟ وهل المطلوب توافق
الألوان أو تعارضها ؟

وعلى المصور أن يأخذ القرار - بعد دراسة الموضوع
واستيعاب رأى المخرج - لأنه في النهاية هو الذى يجب أن
يعرف ماذا يريد أن يفعل ، وماذا يقصد بالصورة أن تقول ،
وكيف يمكنه تحقيق ذلك . ومن ثم عليه أن يختار من بين

سينمائية هامة ، كلا منها مستقلا بذاته وهى : زاوية
الكامرة ، التابع ، التوليف ، اللقطة القريبة ، التكوين .

وقد سبق أن ترجمت جزءا من الموضوع الأخير لما
وجدت فيه من فائدة عامة تفتقدها معالجة الموضوعات
الأخرى التى تقتصر على المتخصص وحده ، ونشرت هذا
الجزء منذ سنوات بمجلة السينما (١) فلمست اهتماما
زائدا به ، مما دفعنى الى ترجمته كاملا ليكون فى متناول
القارئ العربى ، راجيا أن يروى بعض تعطشه لمثل
هذه المادة ، التى يندم وجودها فى مكتبتنا ، أو يكاد .

ولكن قبل التعرض الى قواعد التكوين للصورة
السينمائية المطروحة هنا - وربما بعد التعرف عليها
أيضا - أرى من الضرورى أن يضع القارئ فى اعتباره
المفاهيم التالية :

١

من المسلم به أن كل عمل من أعمال الفن هو نتاج
الجمع بين الصنعة والفن .

والصنعة فى الصورة السينمائية ذات طبيعة معقدة ،
اذا ما قورنت بفنون التصوير الأخرى أو غيرها من فنون .
غير أن التقدم التكنولوجى يوفر لها من البداية امكانية

(١) مجلة « السينما » العدد ١٣ ديسمبر ١٩٦٩ .

العديد من البدائل فى كل وقت ويتوقف على اختياره
المستوى الذى تظهر عليه الصورة جيدة أو رديئة أو
بين بين *

والكتاب الذى بين أيدينا - رغم صغر حجمه -
يمدنا بعدد من الحلول للكثير من مشاكل الصورة
السينمائية فى هذه الناحية ، مما يساعد على الاختيار
الصحيح وذلك وفقا لمنهج مدرسى واضح ، مدعما
بالصورة التى لا تمثل اضافة جمالية أو مجرد وسيلة
ايضاح لما يجرى شرحه ، وانما هى قبل ذلك تمثل دعامة
أساسية فى الكتاب ، لا يمكن أن تستقيم مادته بدونها -
وهو أمر طبيعى - أن يكون للصورة دور أساسى - فى
موضوع عن تكوين الصورة *

غير أن التكوين الجيد للصورة السينمائية - مثل أى
عمل من أعمال الفن - لا يمكن حصره فى وصفة قابلة
للتعميم المطلق - لأن الموضوعات تختلف ، والأذواق
تختلف - ولكن مهما يكن الاختلاف حول أصول التكوين
للصورة السينمائية أو الصورة عموما ، فهناك نقطة
اتفاق واحدة يجمع عليها كل المصورين ، وهى أن
الصورة ذات التكوين الجيد هى الصورة التى تترك لدى
المشاهد انطباعا أقوى بموضوعها - وتسلمنا هذه الحقيقة
الى أن الغاية من التكوين تدعيم التأثير الخاص بالصورة -
وذلك بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي

عنها - ولا يقلل هذا من أهمية دراستها حتى نكون على
علم بما نفعل *

٢

ان أى هارس جاد للتصوير السينمائى يعلم أن
الموضوع الجميل فى الواقع لا يضمن بالضرورة صورة
جميلة - ذلك أن كلا من العين والكامرة ترى الأشياء
بطريقة مختلفة عن الأخرى - وهذا ما يتطلب من المصور
القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم الصورية - وبدون
هذه القدرة التى يكتسبها المصور بالخبرة والمران
- بنسب متفاوتة وفقا لموهبته - تصبح كل قواعد
التكوين هنا غير قابلة للتطبيق -

(أ) ان العين تخضع للجهاز العصبى المركزى ،
ومن ثم ترى الأشياء بطريقة ذاتية - فهى تختار وتوجه
الانتباه لتلك الوجوه الخاصة من الواقع التى لها أهمية
مباشرة للشخص دون أن تفقده الاحساس بالعلاقات
المتشابهة بينها وغيرها من الوجوه المحيطة - أما الكامرة
فترى الأشياء بطريقة موضوعية - تنقل على الصورة كل
الوجوه الهامة وغير الهامة للموضوع المعروض أمامها -

ونتيجة لذلك يمتلئ الكثير من الصور بتفاصيل
لا أهمية لها ، تعمل على تعميم المعالم الهامة للموضوع ،
تلك المعالم التى صنعت الصورة من أجلها - ومن ناحية

أخرى فقد يحصر المصور انتباهه في الموضوع المباشر فقط ، متجاهلا الموضوعات الثانوية المتعلقة به ، فيفسد الصورة أيضا .

غير أن كارثة من هذا النوع أو ذاك يمكن تداركها لو أن المصور درب نفسه على أن يرى بوعى كل جزء من المنظر ابتداء من الموضوع الأساسى الى أقل تفصيلا من مكونات الخلفية . ويحلل التأثيرات المحتملة (الجيدة أو الرديئة) لكل منها على الصورة . ثم يصحح أو يستبعد الأشياء التي يعتبرها غير مرغوب فيها .

(ب) تتسم الرؤية الانسانية بأنها رؤية مجسمة لانها عن طريق عيتين اثنتين . أما رؤية الكاميرا فهي مسطحة لانها بعين واحدة . والصورة تعرض فى نهاية الأمر على شاشة ذات بعدين .

ومن ثم كان على المصور أن يعرف كيف يعوض هذا القصور بخلق الايهام بالعمق فى صورته . وذلك بمساعدة بعض القيم الصورية مما يتم شرحه فى هذا الكتاب مثل : تقابل الخطوط الواقعية المتوازية فى العمق ، التعميم التدريجى ، تداخل الاجسام الموضوعه على أبعاد مختلفة فى العمق ، الضوء والظلال ، المنظور الهوائى . وكلها وسائل للايهام بالعمق ، بدونها تبدو الصورة مسطحة مهما كانت كاملة من الناحية التكنولوجية .

(ج) لا توجد فى الواقع حدود فاصلة بين الجسم الذى نركز عليه الانتباه والأجسام المحيطة به الواقعة خارج نطاق رؤيته . أما الصورة فتعرض الموضوع مفصولا عما يحيطه ، حيث تحده باطار ، ويتم عزل الموضوع داخل الحدود المصطنعة للاطار .

ومن ثم قد يبدو الموضوع الجذاب فى الواقع مخيبا للآمال فى الصورة عندما ينفصل عن تلك العوامل المحيطة به التي كانت تضى عليه هذه الجاذبية وتمنحه الخصوصية .

وعلى ذلك يتطلب الامر من المصور أن يوسع من الاطار أو يضيقه وفقا لما يقتضيه الابقاء على علاقة الموضوع بما يحيطه . وغالبا ما يقتضى الأمر كذلك اعادة تنظيم هذه العلاقات داخل الاطار المختار .

(د) تختلف حساسية الفيلم للضوء وبالتالى للالوان ، عن حساسية العين ، وهذا ما يفرض على المصور اللجوء الى استخدام مرشحات خاصة ، للحصول على تأثير للالوان أقرب الى ماتراه العين .

وكثيرا ما تخدع العين المصور عندما توجد ألوان عديدة داخل نفس المنظر . فهي على الرغم مما تبدو عليه فى الواقع من اشراق وبهجة ، غالبا ماتكون غير مرضية أو رخيصة فى الصورة .

تتطلب عملية التكوين المعالجة الشاملة للموضوع المراد تصويره . فالمصور يعالج موضوع الصورة كله دفعة واحدة . يعطى الأهمية لكل جوانبها المختلفة معا في نفس الوقت ، لان هذه الجوانب ترتبط ببعضها دون انفصال . وأى تغيير فى أحدها يؤدي بالضرورة الى تغيير فى جانب آخر منها أو أكثر .

فعندما يبدأ المصور (أو المخرج) بالبحث عن وضع الكامرة المناسب ، عليه أن يدرس موضوعه من مختلف الزوايا ووجهات النظر ولا يمكنه أن يقرر ببساطة : «أنا أفضل هذه الزاوية» ، ثم يعمل على التقاط الصورة . ذلك أن هذه الزاوية ليست بالضرورة هي الزاوية الصحيحة بالنسبة لكل المكونات الأخرى للمنظر .

ماذا عن الخلفية مثلا : هل هي مناسبة أم أنها تحتوى على أجسام غير مرغوب فيها مثل أسلاك التليفون أو غيرها ؟ هل تتشابه مع الموضوع الاساسى أو تماثله فى اللون أو الدرجة بحيث يتداخل الاثنان معا ؟ هل تشمل على بقع من اللون الفاقع أو الأبيض الناصع مما يفسد الصورة رغم أن تأثيرها السيئ لا يظهر فى الواقع ؟ هل يوجد بها مصدر ضوء أو انعكاس يتوهج فجأة ؟ وماذا عن اتجاه الضوء الساقط ؟ هل هو مرض بالنسبة لتوزيع

والمصور الخبير يعلم أن الموضوعات التى تستمد قوتها من اللون تؤدي أيضا الى نتائج غير مرضية عندما يتم تصويرها بالأبيض والأسود .

وفى حالة التصوير بالأبيض والأسود تتحول الالوان الى ظلال من الرماديات . ورغم أن هذا التحول يحدث تلقائيا عند التصوير ، إلا أنه لا بد للمصور من التدخل لخلق الصورة المؤثرة . ذلك أن الألوان المختلفة التى تتماثل فى درجة النصوص تبدو فى الأبيض والأسود وكأنها لون واحد ، حيث تحول الى درجة واحدة من الرماديات مما يفسد الصورة تماما برفع التمايز بين محتوياتها .

ويعالج المصور هذه الحالة باستخدام مرشحات اللون . فالمرشح الخاص بالتصوير بالأبيض والأسود ينقل اللون الخاص به ، وأى لون قريب منه ، بمستوى أعلى من النصوص (رمادى فاتح) أما الألوان المكتملة والقريبة منها ، فينقلها داكنة أكثر مما تبدو لو لم يستخدم المرشح ، فيتحقق بذلك التباين المطلوب .

والفشل فى استخدام مرشح اللون المناسب هو أكثر الاسباب انتشارا وراء سوء الصور بالأبيض والأسود حيث تبدو الصورة مسطحة لا تباين بين محتوياتها .

النور والظل وابرار اللمس ، وخلق الاحساس بالعمق ؟

ان اعتبارات من هذا القبيل من شأنها أن تفرض على المصور عندما يدرس موضوعه من مختلف وجهات النظر أن يوجه عنايته - في نفس الوقت - لكل العوامل التي تشارك في تأثير الصورة المطلوبة : الخلفية والمقدمة ، توزيع الضوء واتجاهه ، مكان الظلال وامتدادها ، اللون ، مستوى التباين ، اللمس ، المنظور ، تجاور الأشياء وتداخلها .. وفوق هذا كله الحركة التي يأخذها الموضوع أو الكامرة أو هما معا .

ومن ثم فانه لا يكفي اختيار وضع معين للكامرة ، يبدو الموضوع من خلاله مرضيا ، الا اذا كانت كل العناصر التكوينية الهامة الاخرى للصورة على مايرام كذلك .

واذا جاءت معالجة موضوع التكوين في هذا الكتاب بحيث تتناول جانبا بعد آخر من جوانب التكوين ، فيجب أن يوضع في الاعتبار أن هذا الترتيب لايعنى أهمية بعضها على الآخر وانما فرضته منهجية العرض . فما جاء في نهاية الكتاب ليس أقل أهمية مما جاء في اوله ، والعكس صحيح .

ومجمل القول أن المصور الجيد هو الذي يحصل على

الصورة المؤثرة . ولا يتوفر له ذلك باستيعاب الامكانيات الآلية وحدها وانما يتجاوزها بالقدرة على الاختيار بين البدائل العديدة ما هو أقوى تعبيرا عن الموضوع ، واكتساب القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم الصورية ، ومراعاة المعالجة الشاملة للموضوع .

هاشم النحاس

المصطلحات

راعى في ترجمة المصطلحات الأخذ بما جاء في معجم الفن السينمائي الذي وضعه الاستاذان أحمد كامل مرسى والدكتور مجدى وهبة (١٩٧٣) ، وذلك بعد مراجعة ما أقره مجمع اللغة العربية منها في دورتيه الخامسة والأربعين ١٩٧٨/١٩٧٩ والسادسة والأربعين ١٩٨٠/٧٩ .

وقد لجأت الى ذلك مساهمة من جانبي في تثبيت المصطلح وتدعيمه أملا في اشاعته واققراره على المستوى الثقافى العام مما يخلق اللغة الواحدة المحددة .

وبناء على ذلك أود أن ألفت نظر القارئ الى ما قد يبدو غريبا عليه للوهلة الأولى مثل استخدام كلمة «فلم» بدلا من «فيلم» حيث أن الياء زائدة وتمثل ترجمة شكلية للحرف اللاتينى () الموجود فى الكلمة الانجليزية ولكن لا وجود لأثره عند النطق بالكلمة فى العربية .

ثبت المصطلحات

Angle shot	اللقطه المائلة
Background	الخلفية - المنظر الخلفي
Big close up	اللقطه الكبيرة
Bird's eye view, High angle shot	لقطة من أعلى
Camera	الكامرة (آلة تصوير)
Cinematographer	مدير التصوير Director of Photography
Close shot, Close up	اللقطه القريبة
Composition	التكوين
Compilation film	الفلم المجمع
Continuity	التتابع
Contrast	التباين
Depth of field	عمق المجال
Developing, Development	الاظهار

وكذلك استخدام كلمة «كامرة» بدلا من «كاميرا» المعهودة التي تمثل نقلا حرفيا للكلمة الانجليزية - وميزة استخدام كلمة «كامرة» في العربية أنه من الممكن تثنيته فنقول «كامرتان» وجمعها «كامرات» .

وقد أخذت في هذه الكلمة برأى الاستاذ شوقي أمين عضو المجمع اللغوي أثناء مناقشته لها في المجمع مخالفا بذلك رسمها في المعجم « كمره » حيث أنها في هذه الصورة الموجودة بالمعجم تعنى شيئا آخر في الطب على حد قول الدكتور أحمد عمار عضو المجمع ، مما قد يوقننا في الخلط بين المعنيين لو حافظنا على صورتها كما هي في المعجم .

وفيما يلي أهم ماأخذت به من مصطلحات :

Focus	البؤرة
Focusing	ضبط البؤرة (التباور)
Frame	الاطار - الصورة
Key light	الاضاءة الرئيسية
Low light	الاضاءة الضعيفة
Medium close up	اللقطة القريبة المتوسطة
Medium long shot	اللقطة العامة المتوسطة
Medium shot	اللقطة المتوسطة
Optical view finder	محدد المنظر
Out of focus	خارج البؤرة - الصورة المهزوزة
Outdoor Scenes	المناظر الخارجية
Pan, Panning	اللقطة الاستعراضية - العرضية - الأفقية
Props	المحتويات - محتويات المنظر - الاكسسوار
Tilting	اللقطة العمودية (الحركة الرأسية)
Rehearse	التدريب
Rehearsal	التجربة (البروفة)
Set	المنظر - الديكور
Setting	المنظر - تنسيق المنظر
Silhouette	الصورة الظلية
Soft focus	البؤرة الناعمة - الفشاة الفنية

المحتويات
تحتفظ

design
dressing

19 الوضوح اللامع الزايم

soft sharp focus الفتح بار

Director-cameraman	المخرج المصور
Dissolve	التداخل (إلى)
Distance shot	اللقطة البعيدة
Documentary (Film)	الفلم التسجيلي (الوثائقي)
Dolly in, track in	الحركة المقتربة - الحركة الزاحفة الى الأمام
Dolly out, track out	الحركة المبتعدة - الحركة الزاحفة الى الوراء
Dolly shot, track shot, traueiling shot	اللقطة المتحركة - اللقطة المتابعة - اللقطة المصاحبة
Editing, Cutting	التوليف
Editor	المولف
Fade in	الظهور (البزوغ) التديجيب
Fade out	الاختفاء (الأفول)
Fiction film	الفلم الروائي
Filming	التصوير السينمائي
Filter	المرشح
Flashback	عود الى الماضي
Flat lighting	الاضاءة المسطحة
Flat picture	الصورة المسطحة
Focal length	البعد البؤري

التكوين فى الصورة السينمائية

Suspense

Telephoto lens

Theme

Wide angle lens

Zoom away shot (Zoom out)

Zoom in shot

Zoom lens

التشويق (التقريب)

العدسة المقربة

الفكرة - الموضوع

لوازم العدسة المنفرجة الزاوية

اللقطة المرتدة

اللقطة المنقضة

العدسة الزوم (المتغيرة البعد البؤرى)

مقدمة

INTRODUCTION

التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق .

وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل أو قطعة الاثاث أو الاكسسوار . والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين . وطالما أن رؤية الفلم هي تجربة شعورية ، فيجب أن يراعى - في الطريقة التي يتم بها تكوين المناظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها والتصوير والتوليف - توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو ، وأن يتركز انتباه المشاهد - في كل لحظة من لحظات الفلم - على ما هو أكثر أهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلاً أو جسماً أو حركة ما .

الآثار الشكلية والنفسية للصورة على المشاهد ، تجعل
رغبته لا تقتصر على اصلاح حال هذه الأحياء الفقيرة بل
تمتد - لو استطاع - الى تعديل تلك المناظر نفسها التي
تضايقه لا شعوريا .

ويعكس التكوين مستوى التذوق الشخصي للمصور .
فالمصور صاحب الثقافة الفنية والذوق السليم والشعور
الفطري بالتوازن ، والشكل ، والايقاع ، والمكان ،
والخط ، وتقدير القيم اللونية ، وصاحب الحاسة الدرامية ،
تنبع عنه التكوينات الجيدة بالسليقة . وان كان من
الممكن أيضا للمصور صاحب العقلية الآلية والنزعة
الفنية المحدودة أن يتعلم كيف يطبق المبادئ الأساسية
للتكوين السليم بتنمية قدرته على فهم العناصر المرئية
والعاطفية الكامنة في الصور التي تتضمنها القصة
المعرضة .

والمعروف أن الكامرة تسجل آليا ، على مستوى واحد
من الوضوح ، كل ما يتم تعريضه بدرجة مناسبة وتكون
صورته في بؤرة العدسة . وكى نصل بصورة أفضل الى
استجابة الجمهور - وهي عامل غير آلي - نلجأ الى التأكيد
الدرامى للعناصر المطلوب تأكيدها . وهو ما يتم بإبراز
الحركات والمشاعر التي تجعل القصة حية في ذهن
المشاهد .

ولايجوز تطبيق قواعد التكوين تطبيقا آليا حيث
ينتهى بنا مثل هذا التطبيق الى مجرد صورة جميلة
لا شخصية لها خالية من المعنى والحركة معا . ذلك أن
قواعد التكوين ، من بين كل القواعد الخاصة ببناء الفلم
هي أكثر هذه القواعد مرونة . ولعل أقوى المناظر من
الناحية الدرامية ينتج عن تحطيم قاعدة التكوين نفسها .
ولكن حتى يكون لتحطيم القاعدة أثر فعال لا يبد من
الاستيعاب الكامل للقواعد أولا ، وأن نكون على دراية
بسبب تحطيمها .

ومن الحالات التي نتعمد فيها الحصول على تكوينات
فقيرة نجدها ضرورية لتدعيم الموضوع المطروح ، نضرب
مثلا : فلما عن ازالة الأحياء القديمة . فلاشك أن تأثير
مثل هذا الفلم يزداد قوة باستخدام مناظر فقيرة التكوين
مضطربة العناصر يسودها عدم التوازن . ذلك أن مثل
هذه المناظر لا يبد وأن تثير سخط الجمهور وتكشف عن
الحاجة الى مساكن لائقة . وهي اذ تؤدى الى مضاعفة

التكوين في الصور الثابتة والمتحركة

STILL & MOTION PICTURE COMPOSITON

تجمد الصور الثابتة للحظة الهامة في صورة واحدة غير قابلة للحركة . وقد توحى بالحركة ولكنها تظل في نطاق العلاقات المكانية فقط ، وعلى ذلك يتم تكوينها بشكل جيد في نطاق الصورة الواحدة للجسم المصور . أما الصورة المتحركة فيتم تكوينها في المكان والزمان معا .

ويكون للبعد الزمني نفس أهمية الأبعاد الخطية ، ونفس أهمية وضع العناصر المصورة داخل الاطار . فالصورة المتحركة عبارة عن تعاقب صور مختلفة يمثل كل منها جزءا من الحركة . وتظل العلاقات المكانية والزمانية بين العناصر المختلفة كما هي أو تتغير كلما تعاقبت الصور . ذلك أن حجم الصور المختلفة قد يظل كما هو ، أو يتغير من منظر لآخر أو يتغير خلال المنظر نفسه إذا ماتقدم الممثل نحو الكامرة أو ابتعد عنها ، أو إذا ماتحركت الكامرة على العربة الخاصة بها ، أو أخذت

لقطة استعراضية أو رأسية ، أو باستخدام عدسة الزوم . ويؤدي بنا هذا التغيير المستمر الى التكوين المعقد للصورة المتحركة .

وإذا كان من الواجب على المصور الفوتوغرافي أن يراعى بدقة قواعد التكوين اذا أراد الحصول على صورة ناجحة ، فالمصور السينمائي يمكنه أن يركز اهتمامه على ابراز الحركة في الصورة بصرف النظر عن ضعف التكوين ، أو الأوضاع غير المناسبة داخل الاطار ، أو الخلفية غير المرضية ، أو الأخطاء التصويرية العديدة الأخرى ، معتمدا على جذب انتباه المشاهد بالحركة وحدها . ولكنه اذا فشل في تحقيق ذلك ، لن تلبث الحركة التي تمثل أهم دعائم الصورة أن تتحول ببساطة الى أضخم مصدر من مصادر تشويهاها . ويجب أن يكون من الواضح في الذهن أن مناظر القلم الجيدة ، هي نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ، ونتاج الحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للممثلين أو الكامرة . وان المناظر الضعيفة هي نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التي لا معنى لها للممثلين أو الكامرة ، الأمر الذي يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة في تدفقها .

ومن ثم فرغم أن اهتمام المصور والمخرج أيضا ينصب أساسا على سرد القصة من خلال الحركة ، يجب الحذر من الحركات التي لا معنى لها للممثل الثانوى أو غيره من

بالتكوين يبدأ عمل الكامرة الجيد

GOOD CAMERA WORK BEGINS WITH COMPOSITION

وظيفة المصور هي تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تتم اضاءة المنظر «الديكور» والممثلين ، وقبل تحديد حركة الممثل أو الكامرة ، أو تقسيم المشهد الى لقطات ، أو اختيار زوايا الكامرة المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث والى أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن يتبين بالضبط ما هو مقبل على تصويره . وحتى في التصوير الخارجى ازاء الموضوعات التي لا يمكن التحكم فيها أو ترتيب عناصرها مقدما ، على المصور أن يختار من الزوايا ما يمهده بأفضل وجهة نظر وبالتالي بأفضل تكوين .

ويمكن للمصور أن يبدأ في معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال :

ما الذى يمكن أن أفعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟

الأجسام الأقل أهمية التي قد تحول النظر عن الممثل الأساسى أو الحدث أو الموضوع الرئيسى . ومثل هذه الحركات تفسد على وجه الخصوص المناظر الهادئة ذات الطبيعة الساكنة نوعا ، حيث يكون من السهل اجتذاب عين المشاهد أو تشتيت نظرتها بأى جسم متحرك . ولذلك فلا بد للمصور أن يحرص على استبعاد الحركات غير المرغوب فيها فى أى ركن من أركان المنظر .

قواعد التكوين

COMPOSITIONAL RULES

مع أن تكوين المنظر ليس عملية آلية فان بعض العوامل الرياضية والهندسية تساعدنا في الحصول على التكوين المطلوب . ولا ترجع الصعوبة الأساسية في تكوين الصور المتحركة الى شكل الناس والأشياء ، وانما ترجع الى الشكل الذي تأخذه الحركات . ولذلك فان التكوين الجميل للمنظر الثابت قد يتحول الى «بعككة» لا معنى لها عندما يتحرك الممثلون أو تتحرك الأشياء أو العربات أو عندما تتحرك الكامرة .

ويمكن تحطيم كل قواعد التكوين للمنظر ومع ذلك تنجذب عين المتفرج للممثل أو الجسم المهم الموجود في الصورة عن طريق الحركة أو الصوت . فالممثل الموجود في مكان ضعيف بالصورة يستطيع مثلا ، أن يجذب اليه الانتباه برفع صوته . وبذلك يمكن أن نجعل الفعل الثانوي أيضا أكثر اثارة للانتباه من الفعل الرئيسي حتى ولو كان ذلك الفعل يدور في مكان مظلم .

وغالبا ماتوحى حركة الممثلين وأوضاع المنظر «الديكور» بمعالجة خاصة في التكوين . ويجب أن يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير المطلوب .

هل نريد أن ندفع المشاهد مثلا الى الشفقة أم البكاء أم الضحك ؟

هل نسعى الى أن يؤخذ الجمهور بجمال الموضوع أم أن مانريده هو أن يؤخذ بما للموضوع من جلال ؟

هل نقصد اغراء المشاهد بالاقبال على انتاج معين أم تناول معين أم تكتيك خاص ؟

ومهما كان الهدف من السيناريو يجب أن يتم تكوين المناظر بحيث تؤكد الجوانب الهامة للصورة وتوحى للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة . ولاشك أن التفكير بالصورة والاهتمام من جانب المصور بوسائل التكوين النفسية سيؤديان الى خلق الجو المطلوب .

لغة التكوين

COMPOSITIONAL LANGUAGE

الخط والشكل والكتلة والحركة هي عناصر التكوين .
وهذه العناصر لها لغتها العالمية التي تفجر استجابات
عاطفية متماثلة تقريبا لدى معظم المشاهدين . واذ
ما توفر استخدامها مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها
بشكل فنى على قدر من الخيال والذكاء ، فانها تؤلف لغة
التكوين القادرة على ترجمة الجو والاسلوب والحالة
النفسية المطلوبة .

الخطوط :

من خطوط التكوين ما هو واقعى يحدد الهيكل العام
للاشياء ومنها ما يمثل خطوطا خيالية فى المكان . ذلك أنه
من الممكن وضع الناس والاشياء والمباني والأشجار
والعربات والأثاث فى خطوط مستقيمة أو منحنية أو
رأسية أو أفقية أو مائلة أو فى مجموعة متنوعة من
الخطوط . كما أن العين أثناء متابعتها للحركة فى المناظر

ولا يعنى ذلك أن نقلل من أهمية التكوين الجيد على
أساس أن يجعل محله الحدث أو الحوار الدرامى لجذب
انتباه المشاهد . اذ لابد من تطبيق قواعد التكوين حيثما
كان من الممكن تطبيقها ، وعلى الاخص اذا احتوى المنظر
مددا من العوامل الثابتة كما فى اللقطات العامة
الاساسية ، وبعض أوضاع الممثلين أثناء تبادل الحوار ،
وفى كل الحالات يجب أن يكون التأكيد الدرامى فى خدمة
العنصر الأساسى . كما يجب عدم اهمال القيم الجمالية
للصورة اعتمادا على انجذاب العين للحركة أو انجذاب
الأذن للصوت . ومن ثم يجب تحديد أوضاع الممثلين
وأوضاع الاشياء داخل المنظر بطريقة تحقق التوافق
فيما بينها للحصول دائما على صور مريحة تدخل السرور
الى النفس ، وذلك على الرغم من حركة الممثلين أو حركة
الكامرة أو حركتهما معا . والواقع أن هذه الحركة أو
تلك تفرض الحاجة الدائمة لعملية التكوين بصفة
مستمرة مع استمرار تطور الحدث .

المختلفة تخلق خطوط اتصال تربط بين كل نقطة وأخرى
من نقط الحركة في المكان . ومثل هذه الخطوط الخيالية
التي تؤدي إليها حركة العين أو حركة الموضوع قد تكون
أقوى تأثيرا من خطوط التكوين الواقعية .

وتأكيدا لما سبق نقول : ان عين المشاهد تستطيع أن
تسير في خط منحني تشكله مجموعة من المثلين ، كما
يمكن أن تسيّر في خط مائل عندما تتابع صعود طائرة ،
أو في خط رأسي يحدده مسار صاروخ منطلق . ومن ثم
فان خط التكوين لا يعتمد على خطوط تضاريس الأجسام
الواقعية وحدها وانما يعتمد أيضا على خطوط الاتصال
التي تخلقها حركة العين .

وللحصول على أكثر التكوينات فاعلية يجب أن
تتجنب تقسيم الخطوط للصورة الى أجزاء متساوية ومن
ثم فلا يجب أن يكون هناك خط رأسي أو أفقي واضح في
مركز الصورة ، كأن يوضع عمود التلغراف أو خط الأفق
في منتصفها . كما يجب ألا نقسم الصورة الى نصفين
متساويين بخط مائل - يمثله سفح جبل مثلا - يمتد من
أحد الأركان الى الركن المقابل له .

ويجب مراعاة عدم وضع الأجسام التي تمثل
خطوطا مستقيمة من المباني أو الأعمدة أو الاشجار أو
غيرها . . موازية لأي جانب من جوانب الصورة الا اذا
أردنا الحصول على تشكيل تمثل فيه هذه الأجسام الوحدات

المكررة التي يضمها هذا التشكيل . وعندما يكون على
جانب الصورة أو في أعلاها أو في أسفلها خط وحيد
قوى ، فيجب ألا يكون هذا الخط مستقيما ، كما لا يكون
رأسيا أو أفقيا تماما . وخطوط الصورة الظلية
«السلويت» التي قد يشكلها مدخل ما مثلا وتكون موازية
لجانب أو أكثر من جوانب الاطار ، يجب أن تكون على
قدر مناسب من الوضوح للمشاهد حتى لا يظنها قطعاً
خاطئاً في الصورة نتيجة لخطأ في وضع أحد
المرشحات .

ويحمل كل خط من الخطوط معنى من المعاني .
وهذه بعض أمثلة لما تحمله خطوط التكوين المختلفة من
معاني .

الخطوط المستقيمة توحى بالذكورة والقوة .
الخطوط المنحنية بنعومة توحى بالأنوثة والرقّة . الخطوط
المنحنية بحدة توحى بالحركة والمرح .

الخطوط المائلة في انحناءات رأسيّة طويلة لها
نهايات مسحوبة توحى بالجمال الرزين كما توحى
بالحذر .

الخطوط الأفقية الطويلة توحى بالهدوء والاستقرار
كما توحى - على العكس ظاهريا - بالسرعة . ذلك أن
الخط المستقيم هو أقصر مسافة بين نقطتين .

الخطوط الرأسية الطويلة توحى بالقوة والوقار .
الخطوط المائلة المتوازية تعبر عن الحركة والهمة
والعنف .

الخطوط المائلة المتقاطعة تعبر عن الصراع والقوة .
الخطوط الحادة ، الثقيلة ، القوية توحى بالاشراق
والضحك والاثارة .
الخطوط الناعمة توحى بالوقار والهدوء .

والخطوط غير المستقيمة عموما تلفت النظر أكثر
من الخطوط المستقيمة لما تمتاز به من سمات بصرية
مغايرة .

وفي المجموعات المختلفة من الخطوط تؤثر خطوط
المجموعة في بعضها وينتج عنها معان أخرى جديدة .
فالخطوط الرأسية غير المتقابلة التي تبدأ من أسفل
الصورة وتنتهي عند قممها تبدو وكأنها تمتد فيما وراء
الاطار . ويمكن استخدام الخطوط الأفقية الثانوية
القصيرة التي تمثل أحد الأسطح مثلا لاستكمال تكوين
رأسى داخل الاطار ، حيث تفيد الخطوط الأفقية القصيرة
في تأكيد سلسلة من الخطوط الرأسية القوية وتكسر حدة
الرتابة التي تنشأ عنها . والعكس صحيح ، فالخطوط
الأفقية الطويلة تؤكد وترفع عنها الرتابة خطوط
رأسية قصيرة تقابلها عند الزوايا اليمنى مثلا أو تتقاطع

معها . وتحتاج الخطوط المنحنية الى خطوط مستقيمة
قوية تؤكد لها وتبرز عوامل التناقض معها . ويمكن أن
تؤدي مجموعة من الخطوط المنحنية الى اضعاف التكوين
اذا لم تدعم بخطوط رأسية أو أفقية تؤكد لها . والاسراف
في استخدام الخطوط المنحنية أو المائلة قد يؤدي الى
الاضطراب ومن ثم يجب مراعاة عدم الاسراف في
استخدامها الا عند التعبير عن اثارة بالغة أو حدث لا يمكن
التحكم فيه .

وتحمل الخطوط الممتدة على سطح الصورة المرتدة
الى الخلف معانى مختلفة . فعندما يصبح الخط الرأسى
أو الأفقى مائلا يبدو وكأنه يبتعد عن المشاهد أو يتقدم
ناحيته . . . وعندما نستعرض أحد المباني بلقطة رأسية
(من أسفل الى أعلى أو العكس) يبدو المبنى وكأنه يميل
الى الورا . وتصوير طريق مستقيم بزاوية مائلة يوحي
بأن الطريق هو الذى يميل ممتدا الى الخلف . ويخلق
القوس الهندسى شكلا لا أعماق له على سطح الصورة .
أما الانحناء المرتد الى الخلف أو الذى يتلاشى تدريجيا
فانه يوحي بالمسافة البعيدة طالما أنه يحمل العين على
الفوص فى أعماق الصورة ، وبينما يعبر الخط المائل
الموازى لسطح الصورة عن الحركة أو السقوط أو ماشابه
ذلك كسقوط شجرة مثلا . نجد أن الخط المائل الممتد
الى الخلف يعبر عن المسافة . وخطان متماثلان من الخطوط

المائلة مثل شريطى السكة الحديد يظهران كما لو كانا يتقاربان ويلتقيان عند نقطة اللانهاية .

وتتأثر المعانى التى تحملها الخطوط ببعض عوامل الطبيعة مثل الجاذبية . . . ومن ثم تتسم الخطوط المائلة بالديناميكية حيث توحى عادة بعدم الاستقرار لأنها تمثل أساسا خطوطا رأسية توشك على الوقوع ، فالشجرة الرأسية تصبح فى خط مائل عندما تسقط . وتشكل قطرات المطر أو رقائق الثلج المتساقطة سلسلة من الخطوط الهابطة بنعومة . كما تخلق الأنهار أو مجارى المياه المنسابة خطوطا منحنية فى متابعتها لتضاريس الأرض .

وتعبر الخطوط أيضا عن سمات السرعة التى يمكن أن تضيف تأكيدات درامية للصورة . فالخطوط المستقيمة أو الرفيعة أو الخطوط الحادة مثل شرائط الضوء الضيقة تعطى الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية . بينما نجد الخطوط المنحنية بنعومة تقلل من سرعة العين وتوحى بالتمهل . وتؤدى معظم الانحناءات الجميلية الى ابعان النظر فتستغرق مدة أطول . والخطوط غير المكسورة توفر رؤية أسرع من الخطوط المكسورة أو الغريبة ، حيث أنها لاتعوق تقدم الرؤية .

الشكل :

كل جسم من الأجسام سواء كان طبيعيا أم من صنع الانسان له شكله الخاص . ومن السهل أن نميز أشكال الأجسام المادية . ولكن ليس من السهل دائما التعرف على الأشكال التى تخلقها حركة عين المشاهد فى انتقالها من جسم لآخر الا بعد الاشارة اليها ، ذلك أن وجود عدة أجسام مادية فى مكان ما يخلق العديد من الأشكال التجريدية المختلفة التى لا وجود لها الا فى أذهان المشاهدين وحدهم .

وقد تأخذ حركة العين من شخص أو جسم الى شخص أو جسم آخر شكلا مثلثا أو دائريا أو غيرهما من أشكال . ويستخدم عدد كبير من المصورين أصحاب الخبرة مثل هذه الأشكال التكوينية ، يستخدمونها لا شعوريا ودون تحليل لها فى الواقع . ذلك أنهم اهتموا بخبرتهم الى أن بعض الوحدات التى تجمع بين عدد من الناس أو الأثاث ، أو الاشياء أو العربات ، أو المباني . . . تقدم صورا متألفة . وأن خطوط الاتصال التى تخلقها حركة عين المشاهد فيما بينها بانتقالها من جسم لآخر ينتج عنها تأثير جمالى سار .

وتعتبر الأشكال التكوينية التالية من الأشكال الطبيعية والاشكال التجريدية الموجودة فى المكان . وهى لاتقتصر على الاشكال المسطحة ذات البعدين التى تمتد

على سطح الصورة فقط ، وانما تتمثل أيضا في العمق
المتد من مقدمة الصورة الى خلفيتها .

وأول هذه الاشكال هو شكل المثلث ويوحى بالقوة
والثبات والصلابة التي يتميز بها الهرم . وهو شكل
محكم ومغلق يدفع العين الى الانتقال داخله من نقطة الى
أخرى دون أن تشرذ خارجه . وعندما يكون المثلث طويلا
ورفيعا فانه يقترب من تأثير الخط الرأسى ، وعندما
يكون قصيرا وعريضا فانه يقترب من تأثير الخط الأفقى،
ويكون أكثر ثباتا لما يتميز به من قاعدة عريضة تتميز
بها الجبال الراسخة التي هي في الواقع عبارة عن
سلسلة من المثلثات . وتفيد التكوينات المثلثة كثيرا في
تصوير المجاميع حيث يمكن ابراز الشخصية الهامة من
بينها ، بأن نجعلها أكثر ارتفاعا . ويستخدم أيضا المثلث
المقلوب الذى يتجه رأسه الى أسفل رغم أنه يفتقر الى
ثبات الهرم . وذلك فى الحصول على تكوين فعال لاثنين
من البالغين مثلا ، وبينهما طفل .

ويستطيع الشكل الدائرى أو الشكل البيضوى أن
يحتفظ بانتباه المشاهد كذلك . فالمجسم الدائرى أو
المجموعة المكونة من عدد من الأشخاص أو الأشياء فى
شكل دائرى ، تحمل نظر المشاهد على أن يطوف داخلها
ولا يشرذ خارج الاطار . وتطبيقا على ذلك استخدام
دائرة من الضوء تحيط بالمثل بينما تظل بقية المساحة

الأخرى من الصورة فى الظلام ، مما يضمن عدم شرود
انتباه المشاهد عن مركز الاهتمام .

ويعتبر الصليب أحد الأشكال التكوينية القليلة التي
يمكن وضعها فى منتصف الصورة حيث تنتشر أذرعته
الأربع فى كل الاتجاهات بالتساوى . وهو يوحى بمعنى
الوحدة والقوة . ويرجع ما لهذا الشكل من قوة ورهبة
فى النفس انه يرمز الى الله لدى نسبة كبيرة من سكان
العالم . ويمكن وضع الصليب بعيدا عن منتصف
الصورة . ولكن يجب ألا يكون شديد الاقتراب من حافتها
والا افتقد جزءا من تأثيره .

وتمثل الخطوط المتشعبة عن نقطة واحدة شكلا من
أشكال الصليب حيث تمتد أذرعها العديدة من مركز
التقاء واحد . ويوجد منها فى الطبيعة الكثير من الأمثلة
المتأثرة كأفرع الشجر وبتلات الورد وما شابه ذلك .
وسواء كانت تلك الخطوط مستقيمة أو منحنية ، يجب
أن يوضع مركز الاهتمام قريبا من نقطة الالتقاء .
وليس من المهم أن تكون هذه النقطة فى مركز الصورة
أو قريبة منه كما هي الحال بالنسبة للصليب .

وتوحى الأشكال المختلفة لحرف I بالبعد عن
الرسمية . وهى أشكال مرنة تمدنا بقاعدة وجسم
عمودى عليها فى وحدة واحدة . ويفيد هذا التكوين فى

مثل كمية كبيرة من الماء أو قمة جبل أو باخرة أو طائرة أو رأس في لقطة قريبة ، أو تتمثل في مجموعة متقاربة أو متكاملة من الأشخاص أو الأشياء تبدو جميعا في وحدة تكوينية واحدة .

وإذا كانت الخطوط والأشكال تسود التكوين بما تحمله من قيم جمالية ونفسية ، حيث يمكن لها أن تجذب عين المشاهد بجمالها المجرد أو تداعب حواسه بجاذبيتها العاطفية ، فالكتلة تستحوذ على الانتباه بما لها من ثقل .
وتسود الصورة بوحدتها ، وبما بينها وبين غيرها من تقابلات ، وبما تتميز به من حجم ، وثبات ، وتماسك ، واضاءة ولون .

وتزداد الكتلة قوة إذا ما انفصلت عن خلفيتها بالتباين معها في الضوء أو اللون ، حيث تبقى بعيدة عن الخلفية المضطربة أو المتصارعة أو المزدحمة .

أما الكتلة المكونة من عناصر مختلفة فتزداد قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معا في مجموعة موحدة .
ومن ثم يجب أن نتجنب بعثرة المجموعات .

وتبرز الكتلة المظلمة على أرضية مضيئة . كما تبرز الكتلة المضيئة على أرضية مظلمة من خلال التقابل بينهما . وهذه هي أبسط الطرق لتأكيد الموضوع وعزل الشخص أو الجسم بعيدا عن الخلفية .

المنظر الطبيعية ، وفي اللقطات العامة الأساسية حيث يمكن الحصول على قاعدة عريضة تمثلها مساحة الظل أو المر أو الحائط أو الطريق الذي يمتد عرضيا على أحد جوانب الصورة مع شجرة ترتفع في شكل عمودي قوى . ويمكن لشخص واحد في جانب من الصورة أن يشكل حرفا مع الأرض . ويوحى هذا الشكل بالراحة والاستقرار من خلال قاعدته المنبسطة ، كما يوحى بالوقار من خلال الطريقة التي يرتفع بها الشخص أو الشيء داخل الصورة . ونحصل على أقوى أشكال هذا التكوين عندما يكون الجزء العمودي منه في ثلث الصورة سواء كان على يمين الصورة أو على يسارها .

الكتلة :

غالبا ما نخلط في استخدام كلمات الهيئة والشكل والكتلة فنضع الواحدة منها محل الأخرى . ان الهيئة تختص بالتعامل مع الحيز المكاني الذي يشغله الموضوع في الفراغ ونقصده به هيئته المادية التي تحددها التضاريس الخاصة به . ولكن الشكل يتعامل مع المستويات المادية كما يتعامل مع المستويات المجردة على نحو ما بيناه فيما سبق . أما الكتلة فهي الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معا . ذلك أن الكتلة إما أن تتمثل في وحدات مفردة

وتسيطر الكتلة الضخمة على المنظر اذا ما وضعنا
في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة - ويمكن
زيادة حجم الكتلة داخل الاطار بالاختيار الدقيق لزاوية
الكتلة في الصورة -

والكتلة التي تتميز بقاعدة ثقيلة ، تبدو بمظهر غير
قابل للحركة يسود الصورة بما له من رسوخ - ويكون
للشكل الهرمي تأثير قوى عندما يتمثل في كتلة سائدة
تملأ الصورة ، وعلى الأخص اذا كان مظلماً -

والكتلة المتماسكة التي لاتخلو من الحواف الحادة
وغيرها من تنوعات ، تسود المنظر بسبب تماسكها -

وتبرز تأثيرات الكتل الضوئية في الصورة ، وخاصة
اذا كانت على أرضية مظلمة ، نتيجة لما تخلقه من وحدة
فيما بينها ، وتقابل بينها وبين الأرضية - واذا ما نظرنا
الى منظر : غابة تحترق ، أو شعاع من ضوء الشمس
يتسرب من نافذة كنيسة ، أو عرض بالنار ، أو انعكاس
أشعة ضوء الشمس على الماء ، فسنجد فيها أمثلة واضحة
على الكتل السائدة التي يخلقها الضوء وحده -

وقد يؤدي اللون الغالب الناتج عن مساحة كبيرة من
الظلال الزرقاء أو السحب المحمرة بضوء الشمس
الغاربة ، الى خلق ما يسمى بتأثير الكتل اللونية -

الحركة :

تمثل الحركة جانبا هاما من جوانب التكوين في
التصوير السينمائي على وجه الخصوص - ذلك أنه اذا
كان من الممكن في الصورة الثابتة الايحاء بالحركة فقط ،
فان التصوير السينمائي يستطيع الى جانب ذلك تصوير
الحركة نفسها - وتمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية
تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات الشعورية
والشكلية -

تعتبر الحركة العرضية عن الارتحال وقوة الدفع
والازاحة - ومن السهل متابعتها اذا كانت من الشمال
الى اليمين لأنها أكثر ألفة ونعومة - أما الحركة من اليمين
فهى أقوى من الحركة السابقة المقابلة لها لأنها تسير
بعكس الاتجاه الطبيعى (١) - وطالما أن الحركة من
الشمال الى اليمين تلقى مقاومة أقل ، فيجب أن تستخدم
في تصوير اللقطات الاستعراضية لجسم يتحرك أو
ماشابه ذلك من أحداث بسيطة ، أما الحركة من اليمين الى
الشمال فيجب أن تستخدم عندما نريد الحصول على
مقاومة درامية قوية كحركة البطل مثلا نحو الشرير -

(١) يشير هنا الى « الاتجاه الطبيعى » بأنه من اليسار الى اليمين
معتمدا على عادة القراءة الافرنجية في هذا الاتجاه - وهو ما يخالف
اتجاه القراءة بالعربية من اليمين الى اليسار - (المترجم)

وتعتبر الحركة الرأسية الصاعدة عن الأمل والتصاعد، والنمو، والتحرر من الوزن والمادة - كما في حالة تصاعد الدخان من الشمعة أو انطلاق صاروخ - وطالما أنها حركة تصاعد فيمكن استخدامها للتعبير عن الموضوعات الدينية . كما يمكن لها أن تعبر عن مشاعر المرح والانطلاق والسعادة وارتفاع المكانة .

وتعتبر الحركة الرأسية الهابطة عن الثقل والخطورة والقوة الساحقة كما تتمثل في حركة المطرقة أو في الكتلة المنهارة أو في مساقط المياه . ويمكن لها أن توحى أيضا بالآخفاق أو اقتراب الاجل أو الدمار .

وتعتبر الحركة المائلة أكثر درامية لأنها أقوى من غيرها ، لذلك فهي توحى بالقوى المعارضة ، والضغط ، والاعتصار ، والقدرة ، وتخطى العقبات بالقوة كما في مشاهد المارك . ويمكن أن تتمثل الحركة المائلة في كثير من المناظر الثابتة بامالة الكامرة فينتج عنها خطوطا ديناميكية مائلة . ومن ثم يمكن مضاعفة التأثير الدرامي لأحد التماثيل أو المباني أو الممثل الهام بالمعالجة المائلة . وتستخدم الحركة المائلة المتجهة الى أعلى من اليسار الى اليمين لتصوير حركة الصعود في عملية تسلق أحد الجبال مثلا . كما تستخدم الحركة المائلة المتجهة الى أسفل من اليسار الى اليمين في تصوير الهبوط . وتوحى الحركة المائلة المتعرجة (الجزاجية) - بالمفاجأة والخطورة بينما

توحى الحركات المائلة المتقاطعة بالقوى المتعارضة كما تتمثل في السيوف المتقاطعة في مشاهد المارك .

وتوحى الحركات المقوسة بالخوف كما تتمثل في الثعبان المقوس ، أو توحى بالمتعة عن طريق الخوف . ومن ناحية أخرى فان الحركة الدائرية توحى بالمرح كما تتمثل في بعض ألعاب الملاهي المسلية المعروفة . وتوحى أيضا بالطاقة الآلية كما في حركة عجلات المصانع .

وتؤدي بنا الحركة البندولية الى الاحساس بالرتابة، والضيق كما في حركة ذهاب واياب الشخص المتوتر أو الحيوان المحبوس داخل القفص .

وعندما تندفع الحركة بقوة فانها توحى بالحيوية ، والمرح ، والمرونة كما تتمثل في اندفاع الكرة وانحدار المياه وقفزات الطفل المرحه .

والحركات المنتشرة أو المتشعبة من نقطة واحدة توحى بحركة الطرد كما في التموجات الحادثة على سطح بركة نتيجة القاء قطعة من الحجر في الماء . وتوحى أيضا بالنمو الذي يمتد من المركز الى الخارج . أما الحركة المنتشرة بدون انتظام فانها توحى بالهلع كما تتمثل في مناظر الجماهير الصاخبة . بينما توحى الحركة

التوازن

BALANCE

عندما تتساوى القوى أو تكافىء كل منها الأخرى ،
يقال عنها انها «متوازنة» ، وينهار عادة الشكل أو
الجسم غير المتوازن . ذلك أن التوازن الطبيعي يخضع
لقانون الجاذبية الأرضية ، كما يتوقف على قوى التكافؤ
مع قوة الجذب .

ويضيق المشاهد بعدم التوازن فى الصورة لأنه
يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار
للذهن . واليه - أى الى عدم التوازن - يرجع السبب فى
بعض الصور تبدو غير مرضية . وتميل النفس
لا شعوريا الى التوازن فى التكوين ، حيث تلتئم العناصر
المختلفة فى صورة مقبولة . وقد يرغب المصور (المخرج)
فى حالات خاصة أن يريك المشاهد فيقدم له عن قصد
تكويناً غير متوازن . ولكن من المفروض عادة مراعاة
قوانين التوازن فى تقديم المنظر .

المتشعبة المنتظمة ، بالبحث الاذاعى أو أى نشاط ينبثق
من مركز الأهمية متجها الى الخارج .

وتحصل الحركة المتقطعة أو الحركة التى تغير من
اتجاهها ، على قدر من اهتمام المشاهدين أكبر مما تحصل
عليه الحركة المستمرة أو الحركة فى اتجاه واحد متصل .

كما أن الحركة التى تتجه نحو المشاهد تكون أكثر
اثارة لاهتمامه من غيرها لأنها تزداد فى الحجم كلما زاد
اقترابها . والعكس صحيح فالحركة المتراجعة تقل فى
الحجم وتفقد تدريجيا اهتمام المشاهد بها .

ويمكن أن يوازنه جسم صغير متحرك في الجانب الآخر - مثل عربة صغيرة تتحرك نحو جبل - وذلك لأن كلا منهما له نفس الوزن من الناحية النفسية أو الناحية الصورية /

ويؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الصورة على وزنه . فالشخص أو الجسم الذي يوضع قريبا من مركز الصورة يكون وزنه الصوري أقل من وزن الشخص أو الجسم القريب من الجانب ، حيث يكون للأخير بعض التأثير على الجانب الذي يحتله في مقابل الجانب الآخر الخالي . ومن ثم يمكن إبعاد العنصر الخفيف عن المركز ، بينما يوضع العنصر الثقيل قريبا من المركز حتى نحقق التوازن بينهما . ويؤدي وضع عنصر ثقيل على أحد جانبي الصورة الى تكوين غير متوازن ينهار من الناحية المرئية .

ويمكن تحديد قيمة كل عامل من عوامل الثقل في التكوين على حدة مع ثبات العوامل الأخرى كما يلي :

الجسم المتحرك يكون أكثر وزنا من الجسم الثابت . وذلك بغض النظر عن الحجم . فالجسم المتحرك الصغير نسبيا قادر على اجتذاب مزيد من الانتباه أكثر من الجسم الثابت الضخم ، خاصة إذا كان هذا الجسم الصغير المتحرك واضح اللون أو متناقضا مع الخلفية .

ويمكن تدعيم أو تعقيد التوازن في تكوين الصورة المتحركة عن طريق حركة الممثل أو الكامرة أو الاثنين معا . وتفرض حركة الممثلين أو العربات كما تفرض حركات الكامرة - العرضية أو الرأسية أو المتابعة بالعربة - عملية تكوين مستمرة على طول امتداد المشهد . ويعتبر التوازن داخل تكوين الصور المتحركة سلسلة من عمليات التوفيق بين عناصر الصورة المختلفة . وتعتمد هذه العمليات في تحقيق غايتها على الافادة من أوضاع الممثلين الأساسية ، واستغلال لحظات التوقف في الحركة عندما تستقر العناصر داخل الصورة . وتتطلب المناظر الثابتة توازنا أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث - في المناظر المتحركة - عين المشاهد بغض النظر عن حالات التكوين غير الملائمة .

ويرتبط التوازن في الحياة الواقعية بالوزن الطبيعي للأشياء ، بينما يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين في الصورة . وتتوقف جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين على ما يميز به هذا العنصر في الحجم ، والشكل ، والضوء ، واللون ، والحركة ، واتجاهها ، بالإضافة الى تقابله بما يحيط من أشياء ، ووضعه في الصورة . ويمكن أن تمثل التوازن في الصورة بالتوازن بين كفتي ميزان أو طرفي المرجيحة - مع الاحتفاظ بالفارق . فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر

الجسم المتحرك نحو الكامرة يكبر تدريجيا ومن ثم يزداد وزنا ، على عكس الجسم الذى يتلاشى وهو يتحرك بعيدا .

الجزء العلوى من الصورة أثقل من الجزء الأسفل منها ، لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم المنخفض .

طالما كانت العين تتحرك تلقائيا نحو اليمين (بحكم العادة فى قراءة الكلمات المكتوبة بالحروف اللاتينية) فالجانب الأيمن من الكادر يمكنه بوضوح أن يجتذب كما يكتسب انتباها أكثر من الجانب الأيسر . ومن ثم فالجانب الأيسر من الصورة يمكنه أن يحتمل وزنا أكبر مما يحتمله الجانب الأيمن (١) .

الجسم المنعزل يكتسب وزنا أكبر من الجسم الملتحق أو المندمج أو المكدم مع أجسام أخرى . وينطبق هذا الحكم سواء كان هذا الانعزال عن طريق الوضع ، أو الاضاءة ، أو التقابل ، أو اللون أو أى عامل آخر .

يبدو الجسم أكثر ثقلا اذا وضع على جانب

(١) اذا كان الكلام عن اليمين واليسار هنا يرتبط بعادة الكتابة فمعنى ذلك أن علاقة المشاهد بالصورة من هذه الناحية تختلف باختلاف اتجاه الكتابة فى لغته من اليسار الى اليمين (كما فى اللغات الأوربية) أو العكس (كما فى اللغة العربية) .
(المترجم)

الصورة ، طالما أن مركز الصورة هو الأضعف من ناحية التكوين .

الجسم الضخم فى المنظر الثابت يكتسب وزنا أكبر ، طالما كان سائدا فى الصورة بغض النظر عن وضعه فيها وبغض النظر عن العوامل الأخرى .

الأجسام التى تأخذ أشكالا منتظمة يكون لها وزن أكبر من الأجسام ذات الأشكال غير المنتظمة .

الأجسام الغريبة أو المعقدة قد تبدو أكثر ثقلا بسبب مآثره من اهتمام أكثر من غيرها .

الجسم المتماسك ذو الكتلة المكثفة حول مركزه ، يزيد وزنه عن الجسم المفكك الأوصال .

الجسم الذى يأخذ شكلا رأسيا يبدو أثقل من الجسم المائل .

الجسم المضىء يبدو أكثر وزنا من الجسم المظلم . ذلك أن الجسم المضىء يبدو كما لو كان يتقدم نحو المشاهد . بينما يبدو الجسم المظلم كما لو كان يتراجع الى الخلف . ومن ثم يجب أن تكون المساحة السوداء أكبر من المساحة البيضاء حتى يحدث التوازن بينهما . كما

يبدو السطح المضيء - نسبيا - أكبر من السطح المظلم بسبب عامل الاشعاع .

الألوان الساخنة كالأحمر تكون أثقل من الألوان الباردة كالأزرق . والألوان الفاتحة تعطى الاحساس بالوزن أكثر مما تعطيه الالوان القاتمة .

أنواع التوازن :

التوازن التقليدي أو (التوازن المتماثل)

التوازن غير التقليدي أو (التوازن غير المتماثل)

التوازن التقليدي :

عندما يكون جانبا التكوين متماثلين او متساويين تقريبا في الجاذبية ، نحصل على توازن تقليدي .

والتوازن التقليدي يكون في العادة من النوع الثابت غير الحى ، الذى تنقصه القوة والصراع والتناقض . وتوحى الصورة ذات التوازن التقليدي بالسلام ، والهدوء ، والمساواة ، ومن ثم يجب أن يكون التوازن في المناظر الدينية والمحاكم والريف وماشابه ذلك توازنا تقليديا ، لأن هذه المناظر ترتبط عادة في ذهن المشاهد بنفس السمات المذكورة التى يحملها هذا النوع من التوازن . وبالتالي يجب أن يتم تصويرها بحيث تكون متعادلة العناصر الى حد كبير ، بدون ميل الكامرة او

بقليل من الميل ، حتى تظل العناصر المصورة لكل جانب متماثلة مع الجانب الآخر في حجمها بالصورة . ولا يصح أن تكون تكوينات التوازن التقليدى صارخة في اللون أو الاضاءة . ويجب أن يكون التباين بين هذه العوامل وغيرها تباينا رقيقا .

ويستخدم التوازن التقليدى فى اللقطة المعهودة لاثنين فى وضع بروفيل ، يجلسان أو يقفان فى مواجهة بعضهما على جانبى الصورة المتقابلين . ويتحول الأهتمام من أحدهما الى الآخر عندما يأخذ كل منهما دوره فى الكلام . وطالما كان لكل ممثل منهما نفس الأهمية فى الصورة ، يصبح الحوار أو تعبير الوجه أو أى فعل آخر هو العامل الذى يجذب أنتباه المشاهد . . . ومن الممكن سلب هذه اللقطة توازنها التقليدى بتمييز أحدهما باضاءة أعلى أو بزاوية تصوير أفضل قليلا أو بملابس فاتحة اللون ، أو يفصله عن الأرضية أو بأى حيلة أخرى من حيل التكوين المماثلة . ومن ثم يمكن توليد التعارض والعنف ، والصراع من تكوين هادىء يخلو من الاضطراب .

التوازن غير التقليدى :

ينتج التوازن غير التقليدى عندما يكون جانبا التكوين غير متماثلين او يختلفان فى نوعية القدرة على الجذب . ويتميز التوازن غير التقليدى بديناميكيته حيث

العنصر التكويني السائد عنصر مقابل على الجانب الآخر للصورة ، حتى يتم التوازن بالنسبة لتكوين المنظر . ويمكن لعنصر التكوين المقابل ، عندما يكون صغيرا فى الحجم ، أن يعوض صغر حجمه بوزن اضافى ينتج عن المكان الذى يحتله ، أو عن شكله ، أو شدة نضوعه ، أو بالحركة ، أو بقيمته اللونية . وطالما أن الحركة تثير القدر الأكبر من الاهتمام فى الصورة المتحركة ، فإن الأشخاص أو العربات الصغيرة المتحركة تحمل وزنا تكوينيا أكبر مما تحمله الأجسام الأضخم الثابتة ، كالمبانى أو الأشجار أو الجبال . ومن ثم فإن مركز الاهتمام يمكن أن يكون قاربا صغيرا يتحرك نحو مرسى كبير . فالحجم المادى ليس الاعتبار الوحيد فى اختيار العنصر التكويني السائد . ذلك أن الحركة لها أهميتها أيضا .

ويجب عدم وضع الموضوع الأساسى على نفس الخط العرضى مع العنصر المقابل له الأقل وزنا . انما يجب أن يكون أعلى منه أو منخفضا عنه قليلا . ومن الأفضل أن يكون أعلى ، حتى يكون أثقل وزنا ، بغية أن يجذب الانتباه . وعلى ذلك فإن الممثل الأساسى يجب أن يظهر أعلى من الممثلين الثانويين . وإذا كان منخفضا أو جالسا فيمكن أن يسود المنظر باضاعة أقوى ، أو أن يأخذ وزنا أفضل كأن يوضع فى احدى نقاط الصورة الأربعة ذات الأهمية التكوينية القوية ، أو أن يجذب

يضم عناصر تكوينية متعارضة ، يجمع بينها فى وحدة متماسكة . وفى الصورة ذات التوازن غير التقليدى ، يحتل الشكل أو الجسم الأساسى مركز الأهمية . ويقابله على الجانب الآخر الشكل أو الجسم الثانوى ، ويكون له نفس الوزن التكويني تقريبا . ذلك ان التوازن بين عناصر التكوين للصورة يقوم على اساس التساوى بين جانبى الصورة من ناحية الوزن التكويني ، بغض النظر عما بين هذه العناصر من اختلافات فى الشكل او الجسم أو اللون أو الضوء ، وسواء كانت ثابتة أو متحركة .

ويستخدم التوازن غير المتماثل استخداما جيدا فى اللقطات القريبة - حيث يملأ الصورة ممثل واحد - بوضع الرأس بعيدا عن مركز الصورة قليلا حتى يوفر مساحة أكبر فى الاتجاه الذى ينظر نحوه الممثل ، وبالربط بين الممثل الموجود فى الصورة والممثل أو الجسم أو الحدث الذى ينظر اليه خارج الصورة ، تحمل النظرة من الوزن مايكفى لتعويض وضع الرأس بعيدا عن المركز . ومن ثم يتوازن الممثل الموجود فى الصورة مع ممثل آخر ، غير مرئى خارج الصورة .

وأبسط طريقة للحصول على تكوينات غير متماثلة هى أن نتصور المرجيحة أو نتصور نقطة ارتكاز بين طرفين يكون فيهما أحد الجانبين أثقل من الآخر ويحتل الجانب الثقيل منهما الشخصية أو الموضوع الأساسى الذى يمثل مركز الاهتمام فى المنظر . ولا بد ان يكون لهذا

الانتباه عن طريق «نظرات» الممثلين الآخرين التي تتجه نحوه .

ليس من المهم اذن وضع الشخصية الأساسية أعلى أو أسفل من غيرها . ذلك أننا في كل من الحالتين يمكننا أن نحصل على التأثير المطلوب ، ولكن أن توضع الشخصية على نفس الارتفاع التكويني مع شخصية أخرى أقل أهمية ، فان ذلك قد يؤدي الى اضعاف المنظر . ويمكن الوصول الى الوضع المطلوب للممثل الأساسي باستخدام العمق ، وذلك بوضعه أمام الآخرين فيظهر أعلى منهم ، أو أن نضعه بعيدا في الخلف فيظهر منخفضا عنهم .

التوازن غير التقليدي بأعداد فردية :

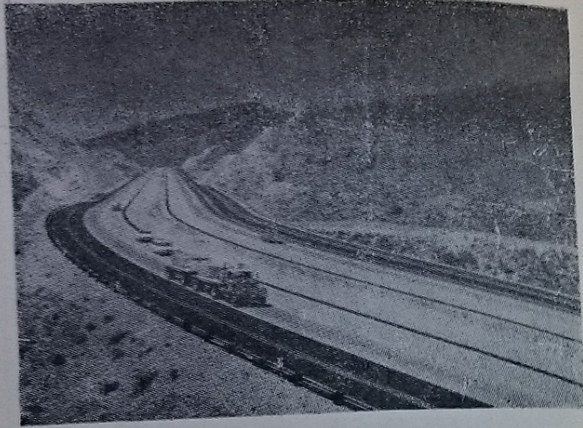
من الطرق البسيطة للحصول على توازن غير تقليدي: تشكيل التكوين بعدد فردى من الممثلين أو الأجسام . ذلك أن العدد الفردى لعناصر التصوير - وعلى الأخص العدد ثلاثة - يمكن ترتيبه بسهولة بحيث يسود عنصر واحد بقية العناصر . فالأعداد الفردية تسمح بترتيب فردى للعناصر المصورة . بحيث يمكن وضع العنصر الأساسي منها على أحد جانبي الصورة - أو أعلاها أو أسفلها - ومن ثم نحصل على تكوين مثلثي . ويمكن تحويل مركز الأهمية من ممثل لآخر خلال تقدم المشهد بتغيير الأوضاع ، أو بوقوف أحد الممثلين اذا كان جالسا ، أو أن يأخذ الممثل خطوة الى الأمام . ويمكن تصوير

الممثل الأساسي بزاوية كامرة تحت مستوى النظر مع وضعه على الجانب الأيمن من الصورة وينظر الى الداخل . ذلك أن الجانب الأيمن من الصورة أكثر ثقلا . بينما نجد الجانب الأيسر أكثر غموضا .

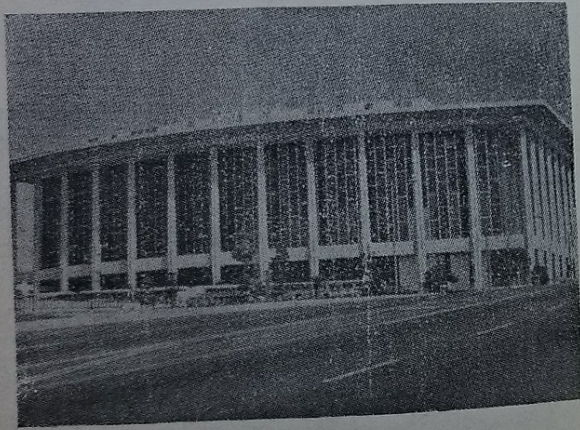
ولايعنى هذا أن كل التكوينات يجب أن تحتوى أعدادا فردية من الممثلين ، وأن يوضع الممثل الأساسي على رأس المثلث . فالتنوع أمر ضرورى كلما أمكن . ويمكن تحقيق سيادة الممثل الأساسي على المنظر بحركة يقوم بها ، أو بحركة من الممثلين الآخرين ، أو بحركة من الكامرة ، وعلى العموم ، ليس من الضرورى أن يحتل الممثل الأساسي مركز القوة فى التكوين طوال اللقطة أو المشهد . ويكفى أن يشغل اهتمام المتفرج عندما يكون هذا الاهتمام مطلوبا فقط ، كما فى حالات النطق بأجزاء هامة من الحوار ، أو القيام بفعل له مغزاه .

الجاذبية الأرضية وأثرها على التوازن :

ترفض الحواس الانسانية التكوينات التي لاتراعى قوانين الجاذبية الأرضية فى توزيع عناصرها . فعناصر التكوين الثقيلة التي ترتفع فى السماء يجب أن تقوم على دعائم متينة تربطها بالأرض ، والا ستبدو كما لو كانت على وشك السقوط . والبناء الطويل يجب أن يدعم بقاعدة عريضة ، ومن الأفضل أن تكون قاتمة اللون لتساعد على تدعيم التأثير المرئى لقمته الثقيلة .



(١) المعنى الممتد الى الخلف يوحي بالبعد المكاني ، حيث يحمل العين للنظر الى داخل الصورة . والفروض ان يتم تكوين المناظر في العمق - كلما امكن - لاضفاء خاصية الأبعاد الثلاثة عليها .



(٢) يجب الا تتوازي الخطوط مع اي جانب من جوانب الصورة ، باستثناء الخطوط التي تشكلها المبانى او الأعمدة او الأشجار أو الخطوط التي تمثل جزءا من نموذج يتسم بالتكرار . وتتجاوب سلسلة الخطوط الرأسية هنا مع جلال مبنى مركز الموسيقى الحديث .

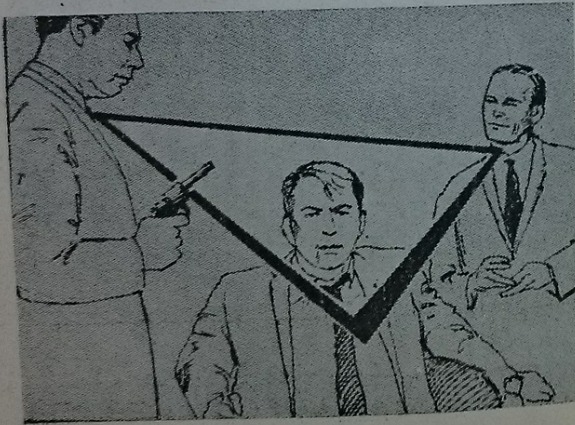
وبالتالى فاذا كانت مساحة مقدمة الصورة كبيرة نسبيا ، فيجب أن تكون مظلمة أو أن ينفذ اليها الضوء من خلال أفرع شجرة مثلا حتى تتوازن مع المبانى أو العناصر الأخرى القوية فى التكوين . ومن ثم ينبغي تجنب المساحات الكبيرة من الأسطح التى تضيئها الشمس فى مثل هذه الحالات ، اما بالابتعاد عنها كلية ، أو بتعديل وضع الكامرة للتقليل منها فى المقدمة ودفعها الى الخلف .

وتؤثر الجاذبية أيضا فى الحركة كما فى حالات صعود البالون الى أعلى ، وسقوط جسم الى أسفل ، واندفاع المياه من فوق التل (ويفضل أن تكون الحركة من أعلى يسارا الى أسفل يمينا) وتسلق رجل لأحد الجبال (ويفضل أن تكون الحركة من أسفل يسارا الى أعلى يمينا) .

ومن الممكن تجاهل قوانين الجاذبية واستخدام صورة بدون قاعدة اذا أردنا الحصول على تكوين غير متوازن . كما يمكن وضع البناء الطويل مثلا بحيث يمتد فى خط مائل بالصورة ، أو تصوير المثلين بحركة رأسية بزاوية هولندية (حادّة) ، أو وضع الأجسام أو المبانى عموما بشكل مائل مما يؤدى بنا الى الحصول على صور غير متوازنة عندما يتطلب الأمر أن يعبر التكوين عن العنف ، أو الخوف ، أو الذعر ، أو الحصول على نتائج تأثرية .



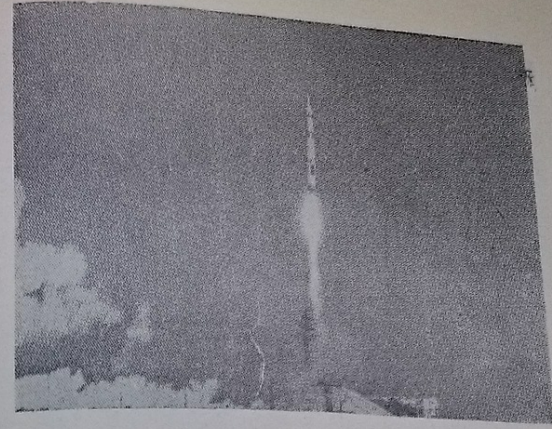
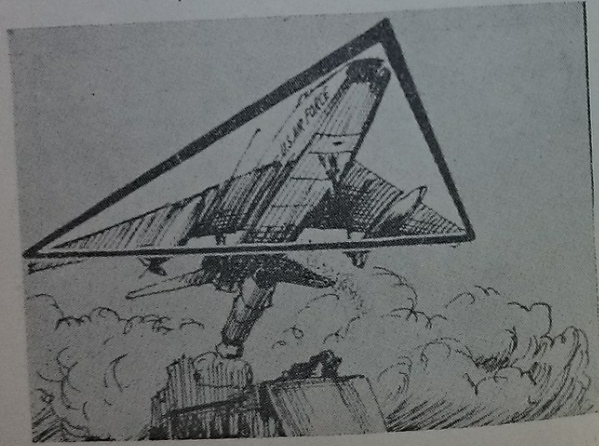
(٤) يمكن استخدام تكوين المثلث المعكوس - أى رأسه الى اسفل - ليضم ثلاثة أشخاص . وهو تكوين ذو شكل ضعيف ، الا أنه اختيار موفق في هذه الصورة ، لأن المثلثين الواقفين يسيطران على الممثل الجالس بينهما . ويفقد هذا التكوين قوة تأثيره لو استبعدنا الممثل الموجود على اليمين .



(٣) يشكل هذان الشخصان خطوط اتصال تأخذ شكل الهرم ، مما ينقل للمشاهد الاحساس بشدة تماسك العلاقة بينهما .



(٧) عند تصوير حركة صاعدة الى اعلى يجب ان يكون اتجاه الحركة من اسفل يسارا الى اعلى يمينا . وقد تم تصوير هذه النفاثة المقاتلة من زاوية معينة لتأخذ حركتها على الشاشة هذا الاتجاه وهي تنطلق من قاعدتها ، مما أدى الى الحصول على لقطة ديناميكية مؤثرة .



(٥) الحركة الرأسية الى أعلى توحى بالتحرك من الوزن ، كما هو واضح في هذه اللقطة للصاروخ المنطلق الى أعلى من قاعدة الانطلاق



(٦) الحركة الرأسية الى أسفل - كما يصورها هذا الشلال - توحى بالتقل ، والخطر ، وقوة التحطيم .

(٩) يستخدم التوازن التقليدي (التماثل) للتعبير عن الهدوء ، والراحة ، والاستقرار ، كما في هذه الصورة للفتاة الجريئة بين والديها تواسيتها . وتعمل البسطة على دفع الكامر ومعالجة الاضاءة ، على العكس من الفصل ترجمة لعنى السلام .



(٨) ان الحركة في اتجاه المشاهد تكون اكثر جاذبية ، لانها تزداد في العجب مع تقدمها . وحركة البجارة في اندفاعهم الى الامام في هذا الانزال البرمائي تزداد تدعما بطيران القاذبات الثقاة نحو الكامرة .

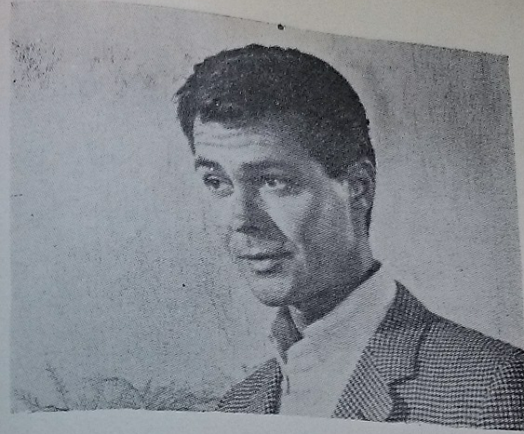
الوحدة

UNITY

تتميز الصورة بالوحدة عندما تتكامل كل العناصر السينمائية التي يضمها المنظر تماما . ويجب أن تتم ترجمة الجو أو المزاج النفسى المطلوب بالاستخدام المناسب للخط ، والشكل ، والكتلة ، والحركة ، فضلا عن الاضاءة ، وحركة الممثلين وحركة الكاميرا ، الى جانب درجات اللون ، ومزج الالوان ، وفوق كل شئ معالجة التصوير ، والتوليف . وعلى كل العناصر النفسية والجمالية والتكنيكية للمشهد أن ترتبط فيما بينها برباط متين بغية أن تنقل اليها شعورا عاطفيا موحدا . ذلك أن الجمع بين خليط غير متكامل من المؤثرات السينمائية لا ينتج عنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات ، تؤدى الى اضعاف سرد القصة .

مايجب عمله وما لايجب :

يمكنك أن تجمع بين خطوط عرضية طويلة ، وكامرة ثابتة أو تأخذ حركة عرضية بطيئة ، واضاءة ناعمة ، وممثلين ثابتين أو يتحركون ببطء ، ولقطات التكوين - ٦٩



(١٠) يستخدم التوازن غير التقليدى مع اللقطات القريبة حيث يجب ازاحة الموضوع قليلا عن مركز الصورة لنحه مسافة اكبر فى اتجاه النظر .



(١١) يستخدم التوازن التقليدى عادة فى اللقطة التى تضم اثنين - فتى وفتاة - وينتقل اهتمام الجمهور من احدهما الى الآخر كلما جاء دوره فى الكلام أو قام بحركة لها اهمية .

يجب ألا تحتوى الصورة على أكثر من مركز واحد للاهتمام . ذلك أن وجود أكثر من شخصية أو جسم أو حركة لها نفس الأهمية فى منظر واحد ، يجعلها تتنافس فيما بينها فى جذب انتباه المشاهد وتؤدى الى اضعاف تأثير الصورة . وقد تبدو اللقطة التى تحتوى على شخصيتين استثناء من هذه القاعدة ، ولكن ليس الأمر كذلك . ذلك أن ممثلاً واحداً فقط هو الذى يحتل مركز الاهتمام لفترة من الزمن عندما يتكلم ممثلاً أو يقوم بعمل أكثر أهمية . ويمكن إبراز ممثل واحد فى لقطة تضمه مع ممثل آخر بوسائل عديدة سبق مناقشتها ، فالعين تنجذب للممثل اما بكلامه أو بفعله أو بمعالجة خاصة من ناحية الكامرة أو الاضاءة مثلا .

ان انتباه المشاهد يجب أن يظل دائما منجذبا نحو الجزء الهام من المنظر . ولا يعنى هذا ، عدم استمرار

ملوية ، للايعاء بالهدوء والسلام والجو المستقر . ولا يصح أن تفسد هذا التأثير بحركة رأسية للكامرة الى أعلى أو أن تسمح للممثل بحركة سريعة ، أو تقطع لقطاتك فى التوليف الى أطوال قصيرة .

ويمكنك أن تصور مجموعة من الأعمدة الرأسية فى واجهة محكمة مثلا بطريقة تحتفظ للمحكمة بجلالها، من خلال تكوين ثابت متماثل . ولا يصح أن تصورها بحركة استعراضية للكامرة تمر بالأعمدة .

ويمكنك تصعيد التأثير الناتج عن مشاهد تسلق الجبال أو مسابقة السيارات ، أو العرض العسكرى ، بوضع الحركة داخل الصورة فى خطوط مائلة .

ويمكنك أن تعبر عن الرشاقة فى انحناءات المتزحلق ودورانه أثناء انزلاقه هابطا من أعلى الجبل ، بحركة كامرة تأخذ شكلا منحنيا فى متابعتها لحركته .

ويمكنك الحصول على تأثير بعدم التوازن والانحدار وعدم الاستقرار بالنسبة لأى شىء غريب أو عنيف ، باستخدام زوايا هولندية مائلة ، وتكوينات دينامية ، وضاءة درامية ، وتوليف ايقاعى .

وعليك أن تتجنب استخدام الزوايا غير العادية أو أى حركة تشتت الانتباه فى الخلفية أو اضاءة غريبة مع منظر بسيط يدور فيه حوار هام يتطلب انتباها سمعيا أكثر مما يتطلب انتباها بصريا .

وحاول دائما أن تحافظ على وحدة الاسلوب خلال المشهد كله .

وضع مركز الاهتمام :

ليس من المرغوب فيه وضع مركز الاهتمام بحيث يصبح متمركزا في وسط الصورة الا في حالات نادرة .
وتعتبر حالات تصوير أشكال الصليب أو هوائى الراديو أو التليفزيون أو أى موضوع آخر يتشعب من المركز بالتساوى فى كل الاتجاهات ، من هذه الحالات الاستثنائية النادرة . ذلك أنه من الأفضل وضع مركز الاهتمام على الجانب الأيمن من الصورة ، وهو الجانب الأكثر أهمية بالضرورة (١) . غير أن تحويل هذا الكلام الى قاعدة جامدة يؤدي بنا الى رتابة مرئية .

ومن الطرق البسيطة والفعالة فى تحديد وضع مركز الاهتمام فى جزء أساسى من الصورة ، أن نلجأ الى تقسيم الصورة الى ثلاثة أجزاء متساوية بالطول ثم بالعرض . فتمثل النقط الأربع التى تلتقى عندها هذه الخطوط نقط قوية من الناحية التكوينية . غير أن الجمود فى تطبيق هذه القاعدة يؤدي بنا الى تحديد موضع مراكز الاهتمام بطريقة آلية . ومن ثم تظل دائما فى نفس الأماكن من الصورة .

(١) العكس صحيح بالنسبة للمشاهد العربى وهو ما يراعى بالفعل فى تنسيق الصحف - مثلا - حيث يوضع الموضوع الأهم على اليسار .

(المترجم)

الحدث فى المقدمة والخلفية معا ، أو ظهور عدد من الشخصيات أو الاجسام أو حتى مئات منهم فى منظر واحد . فالحدث فى الخلفية يجب أن يكمل الحدث الذى يجرى فى المقدمة ، ويمده بالاطار والجو المناسبين للممثلين الرئيسيين دون الدخول فى تنافس معهم من ناحية جذب الانتباه .

وليس من الضرورى أن يكون عنصر التكوين الأساسى عبارة عن شخص أو جسم واحد . بل يمكن أن يكون عددا من الأشخاص أو أى مجموعة مترابطة باحكام من الشخصيات أو الأجسام ، بحيث تندمج معا فى وحدة . ومن ثم يمكن لمجموعة من الممثلين أو الأشجار أو المباني أو طوابير من الجنود ، أو سرب من الطائرات ، أو عدة آلات أو ماشابه ذلك . . ان تشكل مركز اهتمام واحد داخل التكوين . والمعالجة التكوينية الجيدة هى التى تبرز الاجزاء الهامة من الصورة . ومن الحالات ما يتطلب وجود عدة مراكز اهتمام مبعثرة فى الصورة ، كما فى مناظر المعارك ، والعريضة ، والذعر ، والمصائب ، وغيرها من أحداث تتسم بالعنف وعدم التوازن والاضطراب . ومن الممكن طبعا أن ينتشر أعضاء المجموعة المترابطة من الممثلين فى كل اتجاه فى منظر من مناظر التجمهر . أو أن تتحرف احدى الطائرات عن بقية السرب مثلا لتتجه نحو أهداف أرضية مختلفة . . وهكذا .

والأشجار والأعمدة والنوافذ والابواب واللمبات الكبيرة،
بطريقة تضمن اجتذاب العين نحو نقطة تكوينية قوية .
ومن الأفضل تقسيم الصورة الى عدد فردى من الأقسام،
وعلى الأخص العدد ثلاثة . على أن تختلف مواضع نقط
الالتقاء فى كل مرة حتى لا تنتظم مراكز الاهتمام فى
نفس المواضع من الصورة فى مختلف المناظر .

ولا يصح وضع عناصر التصوير الأساسية فى
انتظام رتيب . ذلك أن كثيرا من المصورين يكتشفون
ما يعتبرونه ترتيبا تكوينيا مرضيا ، ويصرون على
التمسك به فى كل حالة ، مما يؤدي الى تماثل التكوين
بين حالة وأخرى ، رغم اختلاف مادة الموضوع .

ومن خلال الاختلاف فى وضع خط الأفق ، وتغيير
وضع مركز الاهتمام ، والتنوع فى حركة الكامرة
والمثل ، نحصل على تكوينات غير مكررة للمناظر
المختلفة .

التركيز على مركز الاهتمام أو تبديله :

يمكن تركيز اهتمام المشاهدين على موضوع معين أو
تغيير هذا الاهتمام من موضوع الى آخر خلال المشهد عن
طريق :

- أولا - الوضع ، والحركة ، والحدث ، والصوت .
- ثانيا - الضوء ، ودرجاته ، والألوان .
- ثالثا - ضبط البؤرة .

وتطبيقا على ماسبق لا يصح مثلا أن يتمركز خط
الأفق فى الصورة لأنه فى هذه الحالة سيقسم الصورة الى
نصفين متساويين . ومن ثم يجب أن تشغل السماء ثلث
أو ثلثى الصورة ، ولا يصح أن تشغل السماء أحد نصفى
الصورة على الإطلاق . وهناك من الحالات ما يقتضى ابتعاد
خط الأفق تماما عن الصورة ، كما فى اللقطة المأخوذة
بزواية منخفضة فى اتجاه عكس السماء ، أو فى لقطة
من زاوية مرتفعة تنظر فيها الكامرة الى أسفل . وقد
يظهر الأفق فى خط رفيع يمتد فى نهاية أسفل الصورة
إذا كان المطلوب هو تصوير السماء كما فى لقطات
الغروب .

وبالمثل يجب ألا يتمركز رأسيا عمود التليفونات
أو شجرة أو أى جسم مماثل فى الصورة ، والا قسم
الصورة الى نصفين متساويين بنفس الطريقة . وكذلك
فإن الخط المائل - سفح الجبل مثلا - لا يصح أن يمتد من
أحد أركان الصورة الى الركن الآخر المقابل له ، والا
قسم الصورة الى نصفين متساويين أيضا . ويفضل وضع
الموضوع الأساسى بحيث يولى وجهه الى الداخل نحو مركز
الصورة ، مع ترك مساحة أمامه أوسع قليلا من المساحة
الموجودة خلفه داخل اطار الصورة ، حتى يصبح أقرب
قليلا الى أحد جانبيها .

ويجب أن يتم تقسيم الصورة بحيث توضع داخلها
الخطوط البارزة التى تمثلها خطوط الأفق والمباني

أولا - الوضع والحركة والحدث والصوت :

ان الممثل أو الجسم أو الحدث الهام يجب أن يحتفظ بانتباه المشاهد بوضعه في أكثر مناطق التكوين أهمية ، أو أن يتجه نحو أفضل وضع من أوضاع التكوين خلال تقدم المشاهد . وقد يجذب الممثل الانتباه اليه بانعزاله عن بقية الممثلين ، أو أن يتحرك بعيدا عنهم خلال المشهد . وقد يحصل بحركته على تناقض أفضل مع الخلفية . أو أن يقف أو يتقدم الى الأمام فيزيد ارتفاعه كما يزيد حجمه النسبي داخل الصورة . والحركة المفاجئة في جزء يشغله ممثل لم يتحرك من قبل قد تصدم المشاهد أو تفاجئه ، ومن ثم يحتل الممثل مركز الاهتمام بهذه الحركة . أو أن يؤدي الممثل دوره بعنف كأن يضرب بقبضتيه على المنضدة ، أو يصفع ممثلا آخر ، أو يرفع سكيناً أو بندقية . وقد يعكس الممثل اتجاه حركته بحيث تتناقض حركته مع حركة الممثلين الآخرين . أو أن يفرض سيادته على المنظر بالتحرك الى الأمام بحيث يخفى وراءه الممثلين الآخرين . ويمكن للممثل الرئيسي أن يسود المنظر من خلال الاستعمال المؤثر للصوت ، كأن يتكلم بصوت مرتفع أو حتى يصيح ، أو أن يسكت الآخرون بحيث يصبح وحده هو المسموع ، أو أن يأتي على لسانه أهم كلمات الحوار من الناحية الدرامية .

ثانيا - الاضاءة ودرجاتها والألوان :

تنجذب عين المشاهد عادة الى أكثر مناطق الصورة نصوعاً في اضاءتها أو أعلاها درجة أو أكثرها ثراء في الألوان . ويمكن استغلال هذه الخاصية للعين لنجعل الممثل في مركز الاهتمام بارتدائه ملابس أكثر نصوعاً أو زاهية اللون ، أو بتمييزه باضاءة أفضل . ونادراً ما نحتاج الى استخدام الصورة الكبيرة لهذا الغرض ، طالما أن الاجسام الصغيرة نسبياً تستطيع أن تجذب الانتباه اذا توافرت لها اضاءة أعلى أو لون أنصع من ألوان الاجسام المحيطة بها . ويرجع ذلك الى التقابل الناتج بينها وبين ما يحيطها من أجسام . فالموضوع الأنصع يبرز للمشاهد وسط الارضية المظلمة . . ومن ثم فمن المهم مراعاة عدم سرقة الممثل أو الجسم الثانوى للانتباه عن غير قصد من خلال هذه المميزات . ويمكن استخدام حركة الكامرة أو الممثل بحيث ينتقل الممثل الرئيسي الى المنطقة ذات الاضاءة الأنصع ، لزيادة التأكيد الدرامي خلال تقديم المنظر . ومن ثم قد يظل الممثل غير بارز حتى ولو ارتدى ملابس ناصعة أو غنية بالألوانها ، حتى ينتقل الى منطقة الضوء ، ومثل هذه الحركة يجب أن يتم توقيتها بدقة لتتطابق مع معنى الحدث بالنسبة للمشاهد . وتسمح الاضاءة ذات المستويات المتباينة ، بأن يتحرك الممثل من المناطق المظلمة الى المناطق المضيئة . ويمكن الحصول على هذا التأثير في المناظر

اقتربت الكامرة أكثر لتصوير لقطات أقرب • ومثل هذا التنعيم التدريجي للخلفية يصعب ادراكه اذا كان الحدث المعروض فى المقدمة من الجاذبية بدرجة كافية للاحتفاظ بانتباه المشاهدين •

المخارجية حيث توجد مساحات تشغلها ظلال فروع الأشجار ، أو النباتات ، أو المباني أو غيرها • • • وفى المناظر الداخلية نحصل على مناطق مظلمة وأخرى مضيئة باصطناع مناطق ضوئية خافتة كما لو كانت صادرة عن لمبات أو نوافذ •

ثالثا - ضبط البؤرة :

من الوسائل الفعالة فى اجتذاب عين المشاهد الى مركز الاهتمام ضبط بؤرة العدسة بحيث يتم تصوير مادة الموضوع الأساسى على مستوى حاد من الوضوح ، بينما تكون بقية الصورة ناعمة قليلا • فالعين الانسانية تنشد دائما الصورة الحادة وتفضلها على الصورة الناعمة ، أو المصورة خارج البؤرة • ومن ثم فان الممثل أو الجسم يكتسب أقصى قدرة على اجتذاب العين اذا كانت صورته هى أكثر أجزاء المنظر حدة فى الوضوح •

ويقتضى تكتيك التصوير الحديث أن تكون الاجزاء الهامة من الموضوع وحدها هى الحادة • ولم يعد عمق المجال غير المحدود ضروريا فى الصورة السينمائية الا نادرا • فاللقطات المتوسطة والقريبة هى التى تبقى حادة الوضوح عادة على خلفية غير حادة - نوعا - فى الأفلام الدرامية • وتزداد نعومة الخلفية بالتدرج كلما

حركة العين

EYE SCAN

حيث نجدها تتجه من أحدهما الى الآخر ، ذهابا وايابا .
ويحدد اتجاه حركة العين فيما بينها ، وضع الممثلين فى
الصورة ، أى ارتفاعهما النسبى ، وما اذا كانت نظرات
كل منهما الى الآخر على نفس المستوى أو الى أعلى أو الى
أسفل .

ولهذا السبب لا بد من توفير الوضع الصحيح للممثل
داخل الصورة والاتجاه السليم لوجهة نظره فى اللقطات
القريبة . فالوضع المناسب يحدد المكان المناسب لعين
الممثل فى الصورة . واتجاه نظرتة يحدد مسارها خارج
الشاشة نحو الممثل المقابل ، الذى سيظهر بدوره على
الجانب الآخر من الصورة ينظر فى الاتجاه العكسى
المقابل له . ومن ثم تبقى عين المشاهد على مستوى معين ،
أو تنظر الى أعلى أو الى أسفل اذا كان أحد الممثلين أعلى
من الآخر . وتتجه ذهابا وايابا مع كل قطع . واذا لم
يتوفر الوضع المناسب للممثل فى الصورة فسيؤدى ذلك
الى تضارب اتجاهات نظر المشاهد ، ويصيبه الارتباك فى
الحال .

وتراعى نفس الشروط فى اللقطات العامة المتبوعة
بلقطات قريبة ، حيث يتم توجيه المشاهد الى مركز
الأهمية فى اللقطة العامة ، ثم نقدم نفس المنطقة لنفس
الجزء من الصورة تقريبا فى اللقطة القريبة التالية ، والا
أخذت عين المشاهد فى البحث من جديد عن مركز الأهمية
مرة أخرى . ويمكن اختبار صحة وضع العين بسهولة على

ان اتجاه حركة عين المشاهد وهو يتفحص الصورة
بحثا عن المعنى تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التى لا بد
أن يضعها المصور (والمخرج السينمائى) فى اعتباره
جيذا ، وقد أجرت هيئات اعلانية وأخرى عسكرية
اختبارات كثيرة لدراسة هذه الظاهرة المهمة ، واستخدموا
فى كثير منها أجهزة بصرية معقدة لقياس حركة العين .
ذلك أن المعلنين يبحثون عن طريقة أكيدة لتوجيه نظر
القارئ الى الانتاج المعلن عنه . كما أن مصممي القوات
الجوية يهتمون أن يجدوا أفضل وضع عملى لأجهزة الطيران
التي تحملها النفاثة المحاربة ، أو كإسولة القضاء . .

ولا ينصب اهتمام المصور (والمخرج) على حركة العين
داخل الصورة وحدها لكن الأهم أن يضع فى اعتباره
أيضا الحركة الناتجة عن الانتقال من صورة الى أخرى .
ونضرب مثلا على ذلك حركة عين المشاهد فى متابعتها
لمجموعة من اللقطات القريبة المتتالية لاثنين من الممثلين ،

منطقة معينة واقناعه بأنها المكان المطلوب مراقبته ثم
تكشف بقطع مفاجيء عن الحدث في مكان آخر .

وتزداد أهمية تحديد اتجاه العين مع استعمال
الشاشة العريضة . وتقل قيمتها في حالة استعمال
التلفزيون أو الشاشة الصغيرة لآلة عرض ١٦ مم ، حيث
تحيط العين بكل المساحة طوال الوقت . ولكن لما كانت
شاشات أفلام ١٦ مم قد أصبحت أكبر حجما وأصبحت
أفلامها تعرض على جمهور واسع فان قيمة تحديد حركة
العين تزداد أهمية . وقد يبدو هذا المطلب شيئا جديدا
أو نادرة علمية بالنسبة للبعض ، لكنه يستحق عناية
أكبر مما يتلقاه عادة من جانب المصور والمخرج .

وتتسع المناظر أو تضيق وفقا لما تحويه من صور
ذات أحجام مختلفة منها ما هو ذو أحجام صغيرة : كما في
اللقطات العامة ، ومنها ما هو ذو أحجام كبيرة : كما في
اللقطات القريبة . وتكيف العين نفسها مع تزايد
اتساع المناظر أو ضيقها أو تقابلها أو تكرارها من ناحية
الحجم . وعندما يكون الانتقال ناعما بين اللقطات سواء
من ناحية الحجم أو الزاوية ، لا يصيب العين تأثير القطع
المفاجيء . لكنه يصيبها عندما نقدم اللقطات القريبة
في خليط من الاحجام بدلا من تقديمها في أزواج من
اللقطات القريبة المترابطة . ويتم هذا الترابط بينها
بوضعها في سلسلة من اللقطات بزوايا متقابلة أو في
سلسلة من اللقطات المتساوية في الحجم . أما صور

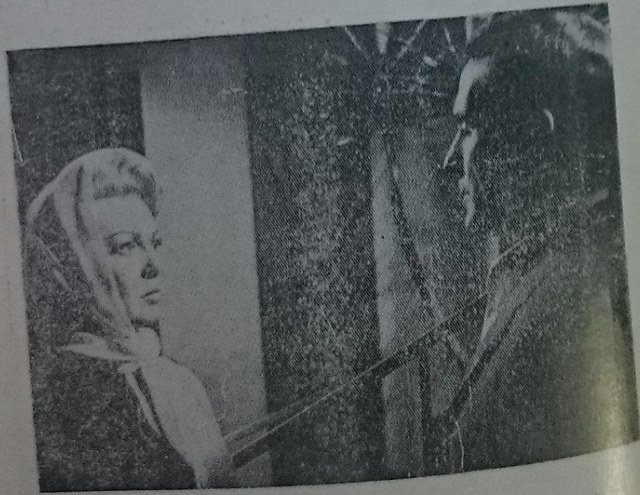
المافيولا (آلة التوليف) أو بأية وسيلة أخرى من وسائل
التوليف التي تسمح بوضع علامات على الفلم بالقلم
الشمع ، حيث توضع العلامة على الجزء الخاص من
الصورة التي تنجذب اليه العين ، ويتمثل في مركز
الاهمية أو في المكان الذي ينظر اليه الممثل . ثم يدار
الفلم الى اللقطة التالية وتوضع علامة مماثلة . اذا
كانت مجموعة المناظر ذات تكوين سليم ، نجد أن العين
تتجه تقريبا الى نفس المنطقة ، أو انها تتجه نحو الجزء
المقصود من الصورة في اللقطة التالية ، أو تأخذ في
الحركة ذهابا وإيابا كما في حالة اللقطات المتتالية التي
تضم لقطات قريبة لاثنين من الممثلين .

وبينما يجب أن تظل حركة العين ناعمة ومنتظمة في
معظم الاحوال ، هناك من الحالات ما يفرض على مركز
الجابذية أن يقفز فجأة من مكان الى آخر بطريقة خشنة ،
مثل اندلاع نشاط مفاجيء ، أو ظهور تطور جديد في
القصة ، أو حركة مفاجئة من جانب الممثل . ذلك أن
مثل هذه الامور تدفع العين الى تغيير اتجاهها بحدة الى
منطقة جديدة من الصورة . ولا بد أن نلجأ الى هذه الحيلة
اذا كان المطلوب احداث صدمة للمشاهد ودفعه الى تحويل
اتجاه نظره الى ممثل أو جسم أو حدث في جزء آخر من
الشاشة .

ومن ثم كان من الحكمة - عند اللجوء الى استخدام
هذه الحيلة - أن نخدع المشاهد بدفعه الى النظر في اتجاه



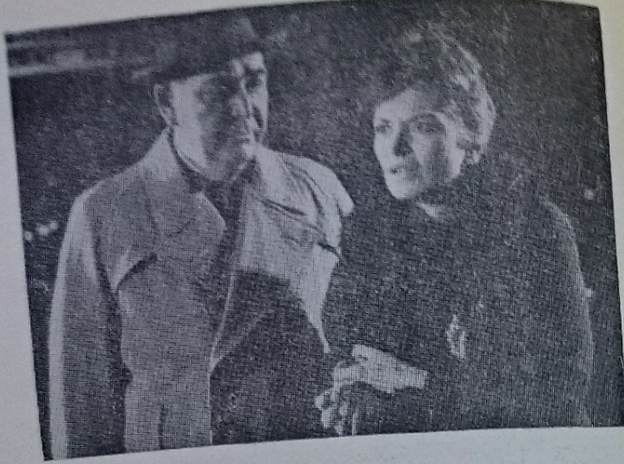
(١٢) يجب عدم وضع الممثل الأساسي في المنظر على نفس مستوى الخط العرضي للممثل الأقل أهمية . فوضع الراحبة على يسار الصورة ، وأعلى من الشخص الجالس ، يعطيها قوة من الناحية التكوينية .



(١٣) رغم أن السيدة على يسار الصورة ، وعلى مستوى مستوى عن الشخص الآخر ، فإنها تسود الملاحظة لأنها تتمتع بزواوية أفضل بالنسبة للكاميرا ، وإضاءة أفضل كذلك .

اللقطات القريبة التي تكون أصغر أو أكبر قليلا من اللقطات القريبة المحيطة بها (السابقة والتالية لها) فإنها تؤدي الى تأثيرات متضاربة بسبب التردد فيما بينهما، بين الاتساع والانكماش . ويعتبر هذا النقص في انتظام حجم الصورة من أشد العوامل التي تريك المشاهد .

غير أنه من الممكن دفع العين الى اتخاذ حركة غريبة تسببها صور ذات أحجام وزوايا شاذة عندما نريد الحصول على تأثير بالغربة أو عدم التوازن . كما يمكن تدعيم مناظر الذعر أو المصائب أو العنف بوضعها في صور ذات أحجام أو زوايا غريبة ، أو تصويرها على الأقل بزواوية رأسية ، ومن ثم يضطر المتفرج الى رؤية الشاشة بحركة عين مفاجئة تتجه الى الامام والحلف أو الى أعلى وأسفل أو في خط مائل مما يجعله أكثر قابلية للتأثر بالحدث الذي يجري على الشاشة . ونعني به هذا النوع من الحدث المذكور الذي يفرض هذا الاسلوب الخاص من المعالجة .



(١٦) تمثل السيدة مركز الأهمية في هذا التوازن غير التقليدي في لحظة لائنين . لأنها على اليمين ، بزواوية أفضل بالنسبة للكامرة ، وإضاءة أفضل . كما أن اتجاه نظر الرجل نحوها يوجه إليها نظر المشاهد .



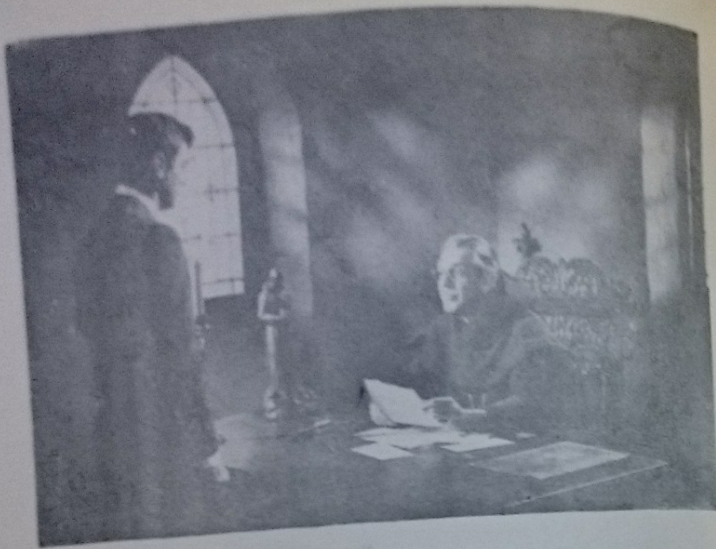
(١٧) من السهل الحصول على توازن غير تقليدي بعدد فردى من الشخصيات أو من أى عناصر أخرى من عناصر التصوير . وفي هذه الصورة رغم أن البحارين هما اللذان يوجهان الغواصة الذرية ، فإن الضابط الواقف بينهما يمثل بوضوح مركز القيادة ، لأنه يسود التكوين المثلثي ، ويزداد التأثير قوة بارتداد الضابط ملابس بيضاء تضيف عاملاً آخر من عوامل الجاذبية من الناحية التصويرية .



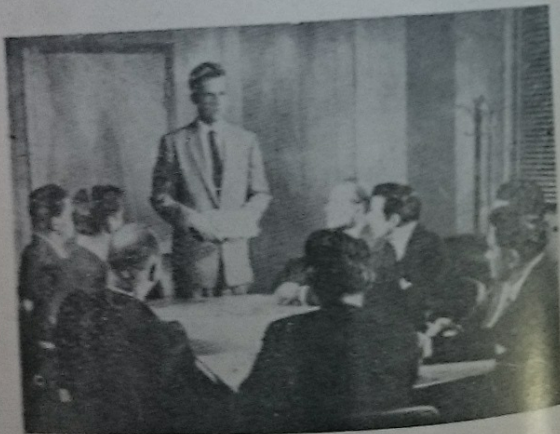
(١٤) تستخدم الأعداد الفردية ، وعلى الأخص العدد ثلاثة منها ، للحصول على توازن غير تقليدي يتضمن مركز أهمية واحد فقط ، كالمثلة في هذه اللقطة التي وضعت في مستوى أقل ارتفاعاً وإضاءة أفضل من الممثلين الآخرين .



(١٥) تسود الفتاة هذا المنظر لأنها الأقوى بالتكوين حيث أنها أقل ارتفاعاً وتقع على اليمين وتواجه الكامرة نوعاً .



(٢٠) يحتل الممثل الجالس مركز الأهمية في هذا المنظر الذي يتميز ببساطة التكوين وراوية التصوير الفعالة والإضاءة الجيدة - ذلك أن وضعه في الصورة بالإضافة إلى خصائص التكوين والإضاءة تعمل معا على جذب انتباه المشاهد نحوه - وسما يتلذذ من تقدمه الممثل الواقف على اليسار أنه يفت بزاوية موكبا وجهه بعيدا عن الكاميرا - كما أن الإضاءة السالطة عليه أقل



(٢١) من الممكن أن تجعل أحد الشخصيات يسود المجموعة بهوضه قائما بينما يغفل الباقون جالسين .

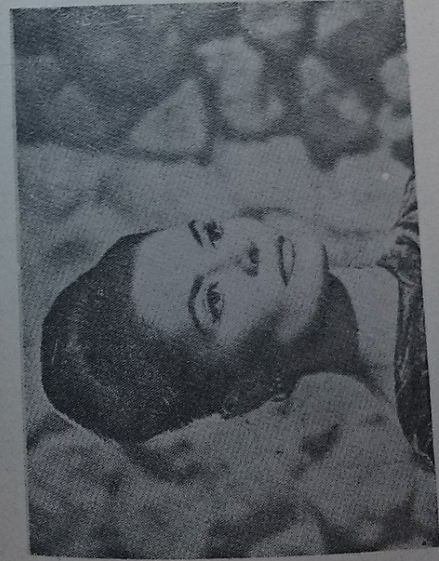
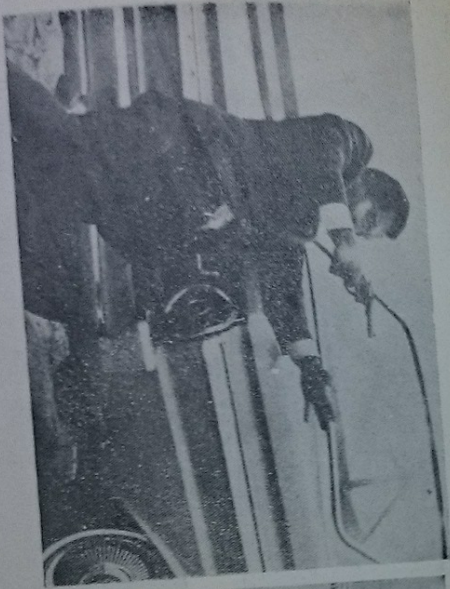
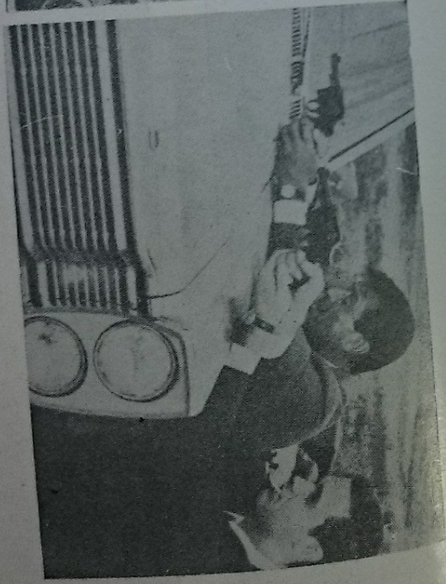


(١٨) في مناظر الاضطراب ، أو الذعر ، أو الكوارث أو أي أحداث أخرى عنيفة ، يمكن استخدام عدة مراكز متناثرة من مراكز الاهتمام ، مثل هؤلاء الناس الذين يتدفقون في اتجاهات مختلفة .



(١٩) يختلف وضع الممثل في اللقطات التريية باختلاف وضع الأتباء الأخرى المتوازنة معه داخل الإطار . فالشعوع المرتفعة على اليمين تجعل رأس الممثلة يبدو متخفقا على يسار الكاميرا .

(١٨٣) نطلق النار على نفس نقطة عين التماسية ، وانتقل حركة عين التماسية في صورة ، والرجل المطارد في صورة اخرى متصلة ، والمسبارات في المسودتين



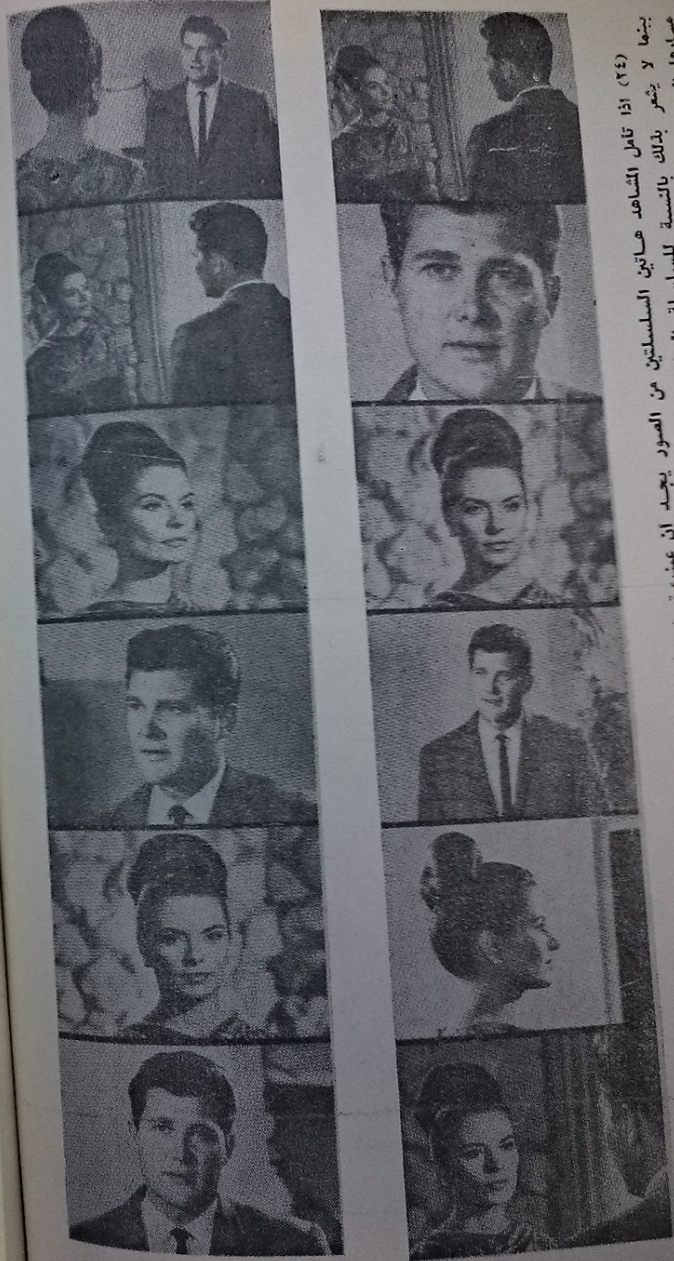
(٢٢) عند تصوير لظنين فرينين كل منهما تعمل شخصية في مواجهة الأخرى يجب أن تكون اللقطتان متماثلتين في الميخ ، وتكون زاوية الكامرة لكل منهما في مقابل الأخرى حتى تبدو النظرات المتبادلة بين الشخصيتين على خط واحد

وضع الصورة

IMAGE PLACEMENT

تقصد بوضع الصورة تعيين المكان المناسب لمادة الموضوع داخل الصورة ، أو بمعنى آخر ترتيب الصورة . وهناك الكثير من المناظر التي تتضمن حركة ممثل أو حركة كامرة مما يتطلب لاحدهما أو كليهما معا عملية تكوين مستمرة على طول استمرار الحدث . وفي حالة وجود شخصية متحركة يراعى أن تكون المسافة الممتدة أمامها أكبر قليلا من المسافة الممتدة خلفها . وبالنسبة لأوضاع التصوير الثابت تكون المسافة الممتدة في اتجاه نظر الشخصية هي الأكبر قليلا .

ومما يضعه المصور والمخرج في الاعتبار : كمية الفراغ العلوي للصورة ، المحصورة بين قمة رؤوس الممثلين وخط الصورة العلوي ، فهي تختلف باختلاف تجمعات الممثلين ، ونوعية الخلفية ، وتشكيل الكتل التكوينية في أعلى الصورة . إذا كان هذا الفراغ العلوي كبيرا حيث يحتل الممثلون موضعا منخفضا جدا داخل



(١٤) إذا تأمل المشاهد هاتين السلسلتين من الصور يجدها أن عينيه تسرعان إلى ترتيب السلسلة اليسرى في انتقالها بين كل زوج منها ، بينما لا يشعر بذلك بالنسبة للسلسلة اليمنى ، بل يشعر بالارتباك ، السبب أن حركة العين بين كل زوج من سلسلتين الصور اليسرى تأخذ مسارها الصحيح اعتمادا على التكوين الصحيح (للحجم والزوايا ، واتجاه نظرة الممثل) الأمر الذي لم يتوفر بالنسبة للسلسلة اليمنى .

الصورة على خلفية مسطحة ، فمن الأفضل أن يمتد فرع شجرة مثلا مخترقا أعلى الصورة . وعموما فإن الفراغ العلوى الكبير للصورة يبدو معه قاع الصورة ثقيلًا . أما الفراغ العلوى الضئيل فتبدو معه الصورة مزدحمة .

ومما يجب مراعاته أيضا عدم تماس الممثلين مع الاطار الخارجى للصورة بالوقوف أو بالجلوس مثلا على الخط السفلى للصورة تماما أو أن يميلوا أو يصطفوا فى محاذاة دقيقة لجانبى الصورة . كما يجب مراعاة عدم مرور الخط السفلى لاطار الصورة عند مفاصل الممثل حتى لا يقطعها : عند الركبة ، أو الحصر ، أو المرفقين ، أو الكتفين . . ومن ثم يجب أن يتم وضع الممثلين وعلى الاخص فى اللقطات القريبة بحيث يمر خط الاطار داخل نطاق المسافة الواقعة بين مفصل وآخر من مفاصل الجسم . ويجب العناية فى اللقطات المتحركة بحيث يصبح الممثل أو المثلون عندما يأخذون وضعهم الرئيسى فى تكوين مماثل لنفس التكوين المستخدم فى اللقطات الثابتة .

والعناية بترتيب الصورة فى اللقطات المتحركة - حيث يتغير حجم صورة الممثل خلال اللقطة - لها نفس أهمية التكوين فى اللقطات الثابتة . فالممثل أو الجسم أو الحدث الأكثر أهمية ، يوضع عادة على الجانب

الأيمن (١) . وإذا كان من المطلوب وضع الممثل الأساسى على اليسار فيجب أن تتوافر له معالجة تكوينية مميزة باضاءة أفضل أو أن يأخذ جسمه الوضع الأفضل من ناحية الزاوية ، أو أن يتناقض تناقضا قويا مع الخلفية أو ينفصل عنها أو شيء من هذا القبيل مما يؤكد وجوده . وفى اللقطة ذات التكوين المتماثل لاثنين من الممثلين يحتل كل منهما مركز الاهمية عندما يأتى دوره فى الكلام . وإذا كان المطلوب مفاجأة الجمهور أو صدمه فيمكن أن يتم ذلك بدخول ممثل جديد فجأة من اليسار ، مما يدفع المتفرج الى تغيير انتباهه فجأة من اليمين الى اليسار . ومن ثم يمكن أن يهجم الشرير على البطل من يسار الصورة أو أن يظهر جسم أو حدث مهم فى شمال الصورة فجأة - من خلال حركته الذاتية أو من خلال حركة الكامرة - لجذب الانتباه . ويكون ذلك التأثير أكثر نجاحا اذا تم بعد فترة سكون مؤقتة للحدث حتى يؤخذ المشاهد على غرة .

ومما يجب مراعاته أيضا أن نجعل الخطوط الأساسية

(١) مسألة الأهمية بالنسبة للجانب الأيمن على الجانب الأيسر للصور ترجع الى ان حركة العين فى اللغات اللاتينية والجرمانية تتجه من اليسار الى اليمين ، فيصبح اليمين هو الأكثر جاذبية للعين ، ومن ثم يوضع فيه الموضوع الأكثر أهمية . وإذا كان الأمر كذلك فالقاعدة تطبق معكوسة بالنسبة لقراء اللغة العربية .

(المترجم)

حجم الصورة

IMAGE SIZE

يتعرف المشاهد على حجم جسم ما غير معروف في الصورة بمقابلته بجسم معروف الحجم أو بمقارنته بالخلفية أو بمظهره بالنسبة للصورة . ويستمد المشاهد من خبرته السابقة مقياسا ذهنيا يقدر به الحجم النسبي للأشكال أو الأجسام المعروفة الموضوعه على مسافات مختلفة من العدسة وليس له من وسيلة لتقدير حجم أجسام غير معروفة بدون مفتاح يتمثل في المقابلة بينه وبين جسم معروف . أو بالعلاقة القائمة بينه وبين الخلفية المعروفة الأبعاد .

وكثيرا ما نلجأ في الأفلام الروائية الى التحايل لأظهار الممثل الرئيسي أطول من حقيقته حيث ينظر الى أسفل نحو الممثلين الآخرين من مستوى أكثر ارتفاعا . ويتم ذلك بمهارة ، وعلى الاخص في اللقطات المتوسطة والقريبة ، بوقوف الممثل فوق كتلة ما ، أو بوضعه أمام

في الصورة تتلاشى تدريجيا نحو اليمين لتوجيه عين المشاهد الى مركز الأهمية وتأكيد حركتها نحو هذا الاتجاه . ولما كانت العين تنجذب ناحية اليمين حيث يجب وضع مركز الأهمية ، فإن وضع الكتل الضخمة على يمين الصورة يفقد الصورة توازنها ، ولكن من الممكن ان يقف الممثل المهم على اليمين وينظر الى قمة جبل ضخمة على اليسار . وإذا انعكست الصورة فمن المحتمل أن «يضبع» الممثل على الشمال ويطفى الجبل على التكوين تماما ، ومع ثم يجب على المصور والمخرج أن يعي كل منهما مزايا الأوضاع المختلفة داخل الصورة ، حتى يمكنه الافادة من عوامل التأكيد الدرامي أقصى افادة ممكنة .

ويبدو الجبل شامخا اذا تم وضعه عاليا فى الصورة بحيث يظهر جزء صغير من السماء فوقه ، وتبدو مجموعة صغيرة نسبيا من الناس أو الأشياء أو الآلات أكبر من حجمها اذا ملأت الصورة حتى تجاوزت حدودها ، مما يوحي بوجود وحدات اخرى أكثر خارج الصورة . ان رؤية جزء ضئيل دون الامام بالكل لدوائر كهربائية مثلا أو تروس آلات ، يترك انطباعا بأنها كبيرة جدا أو أنها من التعقيد بحيث لا يمكن الاحاطة بها كلية دفعة واحدة . والتصوير من زاوية عالية لمجموعة صغيرة من العاملين أثناء عملهم بحيث يملأون مساحة الصورة ، يوحي بوجود مؤسسة ضخمة . ويمكن الحصول على نفس التأثير بعدد محدود من الآلات أو أجهزة العقل الالكترونى أو رفوف الملفات أو غيرها .

ويمكن تصوير شخص أو جسم ما بحيث يبدو أطول من حقيقته بأمالة زاوية الكامرة الى أعلى ، وخاصة اذا احتوت الصورة خطوطا رأسية متوازية تميل الى التقارب فى أعلاها . وتصوير مبنى طويل من زاوية منخفضة بعدسة واسعة يجعل المبنى يبدو أطول من حقيقته . واللقطة الذاتية لشخص بزاوية منخفضة من وجهة نظر طفل ، بحيث يملأ هذا الشخص الصورة ، تعطينا نفس التأثير .

وتؤدى الجوانب النفسية الناتجة عن اختيار الحجم

الآخرين مع امالة زاوية الكامرة حتى يبدو أطول منهم . ويمكن لمهندس المناظر فى الأفلام الروائية أن يصمم المناظر بحيث تتلاقى فى العمق مما يخلق منظورا خاصا يسمح بظهور الممثل ذى الحجم الطبيعى فى المقدمة والممثل ذى الحجم الضئيل أو حتى القزم فى المؤخرة دون أن يظهر الفارق بينهما . ان العين تنخدع بسهولة بالحجم الظاهر للأشياء . ومن ثم يمكن التحريف أو المبالغة فى الحجم النسبى للأشياء كما هو الحال بالنسبة للمسافة ، والمنظور أيضا .

أما بالنسبة للأفلام غير الروائية ، فالمتبع عادة على عكس ماسبق ذكره ، حيث يجب تحاشي أى نوع من التزوير ، ويراعى ظهور الحجم الحقيقى للأشياء . ومن ثم يجب تصوير الأدوات ، والمعدات ، والآلات مع العامل الذى يستخدمها للكشف عن الحجم النسبى لها . واذا تم تصوير مثل هذه الأشياء فى لقطات قريبة على خلفية ملساء فيجب أن ترتبط بأجسام لها أحجام معروفة ، أو أن نرى يدا تدخل الصورة ، واذا كان من الصعب تحقيق ذلك فلا بد من وضعها أمام خلفية ذات أبعاد مألوفة .

وبغض النظر عن الحجم الحقيقى للأشياء ، فالصور التى تملأ الاطار تعتبر أجسامها أكبر من أجسام الصور التى تكون صغيرة نسبيا داخل الاطار بحيث تلمس حوافه ، كما يمكن أن يبدو الجسم الضخم صغيرا اذا تم تصويره بحيث تمتد حوله مساحة واسعة من الفراغ .

التكوين المتكامل وزوايا الكامرة

ENTEGRATE COMPOSITION & CAMERA ANGLES

يجب ان يتم تكوين الصورة من خلال وجهة نظر محددة فى الذهن . فالتكوين المثالى من زاوية معينة قد يبدو فقيرا جدا عندما ينظر اليه من زاوية عكسية . وتمثل هذه الناحية صعوبة خاصة بالنسبة للصور المتحركة حيث يتضمن المشهد - أو أية مجموعة من اللقطات - تصوير المنظر من زوايا عديدة - ومن ثم يجب أن يتحقق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة معا ، بحيث يأخذ الممثلون - كما تأخذ بقية العناصر المصورة - التكوين المناسب طوال حركة الكامرة خلال مواصلتها تصوير اللقطات المختلفة التى يتكون منها المشهد .

وعلى وجه العموم نجد أن التكوين الجيد للقطعة عامة يتلاءم تماما مع اللقطات الاقرب اذا لم تتغير أوضاع الكامرة بشكل حاد فيما بينها . ولا تحتاج حركة الكامرة نحو الموضوع أو حوله الى تغيير العلاقة بين الممثل والخلفية

المناسب للأجسام فى الصورة واختيار الزاوية التى تصور منها الى استجابة انفعالية لدى المشاهد اقوى مما ينتج عن ظهورها دون مراعاة لاختيار الحجم والزاوية . ان اللقطة العامة جدا التى تنظر فيها الكامرة الى اسفل من زاوية عالية على مجموعة صغيرة من الرواد يشقون طريقهم بصعوبة وسط مساحة واسعة من الارض الوعرة تجسم لنا مايعانونه من صعاب على امتداد طريق طويل شاق . وتميل بعض الافلام الى المبالغة فى استخدام مثل هذه اللقطات العامة جدا أو القريبة جدا . وهى لاتميل اليها من اجل التنوع البصرى وحده وانما لدفع المشاهد الى مزيد من الاندماج فى القصة باثارة العواطف . وقد يلجأ صانعو الافلام غير الروائية كذلك الى استخدام مثل هذه اللقطات للحصول على تأثيرات درامية .

إذا كان تصميم كل لقطات المشهد قد تم من قبل بعناية أثناء التجارب «البروفات» - ولاشك أن حركة الممثل أو حركة الكامرة أو حركتهما معا لها أهمية كبيرة في تحقيق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة معا - ذلك أن هذه الحركة قد تكون مصدر قوة للتكوين أو تكون سببا في اضعافه .

وقد يتحول التكوين الثابت الممتاز الى فوضى عندما يتحرك الممثل أو تتحرك الكامرة أثناء استمرار الحدث، أو عندما تتغير العلاقة بين الممثل والخلفية تغييرا حادا عند الانتقال من منظر الى آخر - ومن ناحية أخرى ، فإن الممثل أو الكامرة أو هما معا قد يتحركان بانسجام خلال تقدم الحدث ، إذا كانت عملية التكوين تتم بصفة مستمرة ، وتتم مراجعة العلاقة بين الممثل والخلفية باستمرار لمواجهة كل ما ينشأ من مشكلات تكوينية - ولاشك أن مثل هذا التخطيط للحركة يتعاشى تحريك الممثلين داخل حدود المناطق التصويرية المرحجة ويتم تحديد وضعهم بدقة ، وعلى الأخص عندما تتحرك الكامرة نحو الموضوع للحصول على لقطات متوسطة أو قريبة .

وليس من الصعب الحفاظ على مستوى عملية التكوين المستمرة التي توفر الاطار المناسب للممثلين أثناء حركتهم طوال المشهد - وان كانت هذه العملية تتطلب اليقظة الدائمة لمراعاة توفير الأوضاع المناسبة للممثلين

في كل وقت وضمان سلامة العلاقة بين الممثل والخلفية من الناحية التصويرية ، وجودة التكوين بالنسبة للوقوفات في الأوضاع الأساسية على وجه الخصوص . ويمكن تحقيق ذلك بصورة متقنة اذا تم من البداية تحديد الوضع الاساسى لكل ممثل بحيث يتحقق فيه التكوين السليم للحصول على أفضل تأثير صوري ممكن - ثم تجرى حركة الممثلين بعد ذلك بين الأوضاع الأساسية .

المنظور

PERSPECTIVE

المنظور هو مظهر الأشياء كما يتحدد من خلال أوضاعها والمسافات النسبية فيما بينها ، أو هو مظهر الأشياء كما تبدو متأثرة بحالات الجو الطبيعي المحيط بها .

ومن ثم يوجد نوعان من المنظور هما : الخطى .
والهوائى .

المنظور الخطى :

يؤدى المنظور الخطى الى تقارب الخطوط المتوازية تدريجيا نحو زاوية ما بالنسبة للمشاهد . فالخطوط الأفقية المتوازية مثل خطوط السكك الحديدية تبدو كما لو كانت تلتقى عند نقطة بعيدة فى الأفق . والخطوط الرأسية المتوازية ، مثل جانبي بناء طويل ، تبدو كما لو كانت تتقارب من بعضها عندما ينظر اليها المشاهد

الى أعلى أو الى أسفل . والوهم الناتج عن المنظور الخطى الهندسى يساعد المشاهد على تحديد بعد الجسم المعروف الحجم . كما أن التقارب التدريجى بين الخطوط - الناتج عن تضائل حجم الاشكال أو الاجسام كلما زاد بعدها - يؤدي الى الاحساس بعمق الصورة وتماسكها .

المنظور الهوائى :

يتمثل المنظور الهوائى فى الخفوت التدريجى للضوء وتزايد نعومة الاجسام البعيدة ، وهو ما ينتج عن الضباب الخفيف المنتشر فى الجو . وطالما أن حالات الطقس عموما تؤثر على المنظور الهوائى حتى فى الايام الصحوه . فان مظهر الاجسام البعيدة تحكمه حالة الجو المتاحة أثناء النظر اليها بالعين المجردة أو من خلال عدسات الكامرة .

كيف تضاعف من تأثير المنظور :

من الممكن مضاعفة الاحساس بالمنظور عن طريق الاستخدام الفنى لوضع الأشياء أو استغلال امكانيات الكامرة أو هما معا . ويتم ذلك بمراعاة مايلي :

عليك باختيار زوايا الكامرة التى تصور أكبر عدد من مستويات أو وجوه الموضوع . صور من زاوية . وأخرى حتى يمكنك تغطية كل من واجهة الجسم وجوانبه واعلاه واسفله للحصول على أقوى تكوين ممكن .

وعليك بالتوفيق بين اختيار زاوية الكامرة والبعد
البؤرى للعدسة للحصول على أكبر تقارب تدريجي بين
الخطوط دون تشويه الصورة . ويمكن اختيار أقصر
العدسات فى بعدها البؤرى (وليس من الضروري أن
تكون عدسة واسعة) للحصول على منظور خطى واقعى
تؤدى خطوطه المتلاقية الى توجيه عين المشاهد الى نهايات
بعيدة فى المنظر . وتستخدم العدسات الواسعة للحصول
على تأثيرات خاصة فقط عندما ترغب فى الحصول على
تقارب تدريجي بين الخطوط أكثر من المعتاد .

ضع المثلين والاكسسوار والاثاث وغيره من اشياء
بحيث تتداخل الأجسام - نوعا ما - فى بعضها . ذلك أن
التداخل يكشف عن العلاقات المكانية فيما بينهما بصورة
بسيطة وفعالة . والاشكال او الاجسام المعزولة يصعب
معرفة بعدها عن الكامرة . وان كان من الممكن معرفة
بعدها على اساس معرفة احجامها . ولما كان من الصعب
تقدير احجام الاشكال غير المعتادة ، عليك ان تضع الاجسام
غير معروفة الحجم خلف الاجسام الاخرى - بحيث تتداخل
معها - حتى لاتترك أية ريبية فى ذهن المشاهد عن أيهما
الاقرب الى الكامرة .

عليك بتحريك المثلين او الكامرة او هما معا بحيث
تخفى مرة وتكشف اخرى عن المثلين او الاجسام او
قطع الاثاث الاخرى داخل الديكور . ومن الافضل ان

يتحرك المثلون بين غيرهم من المثلين على ان يتحركوا
اسامهم . او ان يتحرك المثلون بين قطع الاثاث او
خلفها . وكذلك الحال بالنسبة لاعددة المصاييح والمكاتب
وغيرها من اجسام ، بحيث يختفى المثل جزئيا على فترات
متقطعة خلال مسيرته من مكان الى آخر داخل الديكور .
وعليك أن تحرك الكامرة بحيث تصور من خلال
الاجسام الامامية او مارة بها . وذلك عند متابعة الكامرة
للمثلين أو فى حركتها حول الديكور . وتداخل الأجسام
فى هذه الحالة يؤدى الى منظور متحرك متنوع فيه حركة
الاجسام الموجودة على مسافات مختلفة من العدسة ، مما
يكشف للمشاهد عن وضع وبعد مختلف المثلين والاجسام
داخل الديكور .

ويفضل أن تتجه حركة المثلين أو العربات نحو
الكامرة أو بعيدة عنها ، على أن تتجه فى خط مستقيم
بعرض الشاشة . ذلك أن الصورة التى تتضاءل أو تتزايد
فى حجمها خلال حركتها تخلق شعورا بالعمق المكانية
وطول المسافة . اما الصورة التى تمر بعرض الشاشة
فإنها تظل على حجمها خلال حركتها . واذا كان من
الضرورى أن يمر المثل أو تمر العربة بعرض الشاشة ،
فحاول أن تميل بزواية الكامرة قليلا . حاول الحصول
دائما على تغيير فى حجم الصورة - ولو قليلا - من خلال
تقدم أو تراجع المثل أو الجسم المتحرك عندما يمر عبر
الصورة .

وتجنب التصوير فى ضوء مسطح سواء كان التصوير داخليا أو خارجيا . فالإضاءة الخالية من الظلال تؤدى الى تسطيح المجال ، وفقدان الأجسام ملمسها . كما تمنع عزل الأشكال والأجسام عن بعضها . ومن ثم يجب أن تستخدم اضاءة جانبية أو أية اضاءة أخرى توفر مساحة من الظلال تضى الأبعاد الثلاثة على الأشكال والديكور .

وعند اضاءة المنظر الداخلى يجب مراعاة توفير سلسلة من مستويات الاضاءة المتباينة فى الصورة عن طريق درجات مختلفة من النور والظل . وتضمن مثل هذه الاضاءة المتنوعة جودة الصورة من مقدمتها الى خلفيتها بالنسبة للممثلين والديكور معا . وفى التصوير الخارجى ، حاول أن تكون الخلفية أكثر اضاءة للحصول على امتداد أكبر للمنظور . ويمكن الحصول على نفس التأثير فى التصوير الداخلى برفع اضاءة الخلفية قليلا لدفع عين المشاهد الى النظر بعيدا داخل الديكور .

الخلفية

BACKGROUND

يتحمل منتجو الافلام الروائية نقل العاملين بالفلم والمعدات اللازمة لمسافات بعيدة قد تمتد آلاف الأميال من أجل توفير خلفية لاهداث قصة الفلم . وتلجأ الافلام الدرامية الطويلة الى استخدام خلفيات داخلية وخارجية للافادة منها فى تدعيم سرد القصة .

ومن الملاحظ أن مصورى الافلام غير الروائية لايهتمون غالبا بمراعاة الافادة الكافية من الخلفيات أثناء عملهم . وكثيرا مايتعمدون التخلص منها أو يسيئون استخدامها . ونضرب مثلا على ذلك تجاهلهم المتكرر للخلفيات داخل المصانع بقصد تجنب مشكلات الاضاءة أو الصوت . ويرجع السبب فى اساءة استخدام الخلفيات فى الاماكن الخارجية الى عدم فهم المخرج أو المصور لأهمية الخلفية فى تدعيم الممثلين وتقوية الحدث .

وعلى قدر الامكان ، يجب أن يتوفر للخلفية علاقة وثيقة بالحدث حتى تسهم فى اضاء الحيوية والاصالة

والواقعية على القصة - فالموضوعات الصناعية يمكن أن تدور على خلفية من الآلات ، والموضوعات الريفية على خلفية من المزارع ، وتدور أفلام الطيران على خلفية تصور الحركة داخل المطار - ويجب أن يتم اختيار زاوية الكامرة وتحديد الحركة داخل الصورة بحيث يتحرك الممثلون أمام خلفية تكشف عن طابعها الخاص ، سواء كانت حقل بترول أو مصنعا للصلب أو حديقة ملاهى ، أو تعبر عن نظام التجميع فى العمل ، أو تصور محصولا للقمح - وبذلك يتم الربط بين الحدث فى المقدمة وما يجرى فى الخلفية - ونحصل على مجال أوسع من الرؤية - ونضيف عناصر تصويرية مهمة - ونخلق الشعور بوجودنا هنا فى هذا المكان .

ان الافلام التسجيلية التى يتم تصويرها فى الاماكن الواقعية ترتفع نسبة فاعليتها بقدر ماتوفره من عناية فى اختيار الخلفية المناسبة وابعازها - والخلفية الجيدة هى التى تذكر المتفرج على الدوام بأن القصة تدور فوق صفحة المياه مثلا أو داخل مصنع للصلب أو معمل للطاقة النووية .

والخلفية فى المناظر الداخلية لها نفس أهميتها فى المناظر الخارجية ومن ثم يجب أن تختار بدقة - ونضرب مثلا على عدم الدقة مشهد انتاج صناعى يستخدم فيه الصوت مع الصورة على خلفية غير مميزة - ان معالجة من هذا النوع تؤدي الى اضعاف القصة بدلا من تدعيمها .

قد يتطلب الامر أحيانا عزل الممثلين على خلفية من السماء أو خلفية أخرى غير مميزة ، اذا كان المطلوب التركيز على الحدث أو الحوار مع عدم وجود أى عناصر مشتتة للانتباه - وتتزايد أهمية هذه الحالة كلما اقتربت الكامرة أكثر وكان المطلوب من الجمهور انتباها كاملا لجموعة صغيرة من الممثلين أو ممثل واحد - فالخلفية لاتكون على الاطلاق أكثر أهمية من حركة الممثل أو الحوار ، والا سرقت الانتباه وأفسدت العرض - ويجب أن تتوازن مع المقدمة بأن تظل خلف الحدث - ولا تفرض نفسها عنوة على الممثلين أو الحدث فى المقدمة ، أو تشتت انتباه الجمهور بأى شكل من الاشكال سواء بالحركة أو اللون أو غيرهما .

ولا بد من وضع الممثلين بحيث يبدو الفصل واضحا بين الخلفية وما يجرى فى المقدمة - فالشكل أو الجسم المتماثل مع الخلفية فى اللون أو درجة الاضاءة بحيث

الاطار

FRAMES

يتكون الاطار أحيانا من أحد العناصر المصورة في المقدمة . وقد يحيط هذا العنصر بالصورة كلها أو بجزء منها . ومن هذه الاطارات المتداولة التي تفي بالعرض : الأقواس ، والنوافذ ، والمظلات ، والأبواب ، ومصاييح الشوارع ، وأبراج الاجراس ، وأعمدة الإشارة ، والفتحات الخاصة مثل الفتحات الموجودة في جانب السفينة أو الطائرة ، وقضبان الحديد المتعامدة ، وأسوار النباتات ، والأروقة ، والأعمدة والكباري ، أو جزء من جسم ضخم مثل جناح طائرة ، أو فرع شجرة ، أو ماسورة مدفع . كل ذلك وغيره مما يصلح أن يكون اطارا تشكيليا ، يحتوى الحدث ، ويمنع عين المشاهد من الشرود خارج الشاشة .

ولا يصح أن يكون الاطار من هذا النوع متساوي الأبعاد لكل الجوانب الا اذا كان دائريا أو متماثلا تماما . ويكون الاطار أكثر جاذبية اذا تم تصويره بزاوية $\frac{3}{4}$ بدلا من تصويره بزاوية قائمة ، فالتصوير بزاوية ميل خفيفة يكشف عن عمق الصورة كما يمنحها الصلابة ، ولا تبدو الصورة كما لو كانت مصنوعة من

التكوين - ٢٧٢

يمتدح بها يؤدي الى تسطيح الصورة . ولا شك أن عملية الفصل بين عناصر الصورة بالموثرات الضوئية عن طريق تباين درجات الضوء أو تمييز اللون ، تمثل عاملا مساعدا مهما - وعلى الأخص في اللقطات القريبة - حيث يجب تمييز رأس الممثل عن خلفية الصورة . ويتحرك الكامرة بضعة بوصات الى أعلى أو الى أسفل أو الى أحد الجانبين ، نستطيع الحصول على مستوى أفضل من العلاقة بين الخلفية والمقدمة بتعاشي الخطوط والاشكال المزعجة التي تقطع جسم الممثل أو رأسه .

وقد لا يستدعى الأمر أكثر من استبعاد أو تجنب حافة أحد الأجسام أو جزء صغير من مصدر ضوئي مثل نافذة أو غيرها مما يشتت الانتباه . ذلك انه لا بد من التخلص على الفور من أية حركة أو أى جسم أو أى تأثير لوني يقلل من تركيز المشاهد أو يجذب اليه الانتباه دون مبرر .

١٨١٢

ورق مقو . وتفيد الاضاءة الجانبية الخلفية أو حتى الاضاءة الخلفية الكاملة في الحصول على نوع من البقع الضوئية في مواجهة الكامرة مما يدعم الخطوط العامة للاطار في المقدمة . كما تمدنا بظلال طويلة تضى الاحساس بالعمق على المنظر . وتعمل الاضاءة الخلفية أيضا على اضاءة حواف الاطار وتجزله عن بقية محتويات المنظر البعيدة عنه . . وبالنسبة لأوراق الشجر والاجسام الاخرى التي تسمح بمرور الضوء من خلالها ، تضى عليها هذه المعالجة قيما جمالية خاصة . ويقوم الاطار نفسه - في كثير من الاحيان - بدور المظلة لحماية العدسة من اشعة الشمس المباشرة .

متطلبات الاطار :

لا بد وأن يكون الاطار مناسباً حتى لا يقلل من قيمة الموضوع الأساسي . وليس من الصعب تحديد الاطار الملائم . فالاطارات غير الملائمة هي عادة الاطارات المفتعلة . ان المبالغة في ابراز الاطار تؤدي الى تشتيت الذهن . ومن ثم يجب مراعاة تجنب الاطارات المعقدة أو غيرها مما يستأثر بانتباه المشاهد . وعلينا أن نتذكر دائماً بأن الموضوع هو جوهر الصورة ، والاطار هو مجرد عامل مساعد من عوامل التكوين .

ضرورة فصل الاطار :

يجب أن يتوفر الفصل الواضح بين الاطار والموضوع

الاساسى والخلفية . والمخلط - الناتج عن تماثل اللون أو درجاته أو التماثل في تأثيرات الضوء - يؤدي الى فقدان الفصل الضروري بينها للحصول على صورة واضحة . ومن ثم يجب عدم تصوير الاطار باضاءة أمامية مسطحة والا فانه يكتسب نفس القيمة الضوئية الخاصة بالمنظر الاساسى فيختلطان ، وانما يجب أن يصور الاطار باضاءة خافتة أو نصف خافتة أو أن يكون مظلالاً جزئياً .

وإذا لم يكن من الممكن تجنب الاضاءة الأمامية ، أو كانت مطلوبة للحصول على اللون . فمن الممكن في هذه الحالة استخدام فرع شجرة أو حاجز ما لاضافة قدر من الظلال ، وبذلك يتم قطع مساحة الاطار مع تقليل درجة اضاءتها .

والاضاءة الجزئية للاطارات الموجودة، في المقدمة تكون أكثر فاعلية في الفلم الملون عنها في الفلم غير الملون (أبيض واسود) ، حيث تؤدي الى انخفاض ناعم للتعريض يضى مسحة زرقاء . وبذلك نحصل على لون كاذب للاطار يخلق تبايناً بينه وبين الموضوع الاساسى والخلفية المعرضان تعريضاً صحيحاً . ومن المسلم به أن التعريض يقدر أصلاً بالنسبة للموضوع الاساسى لا الاطار .

الاطارات الجزئية :

عندما يتعذر الحصول على اطار شامل . يمكنه

الاستخدام اطار جزئي يحيط بأعلى الصورة وأحد جانبيها .
ولا يصح في هذه الحالة استخدام جزء من فرع شجرة مثلا
أو أى جسم آخر بشكل مطلق . اذ لابد من علاقة وثيقة
بين الاطار والصورة . ومن ثم لا يصح أن يكون الاطار
مجرد الجسم معلق في الفراغ . ومما يضايق الجمهور أن
يرى اجزاء صغيرة جدا من الاطار دون أن يتبين
حقيقته .

وتعتبر الاطارات الجزئية عاملا مهما من عوامل
التكوين التي تساعد على كسر حدة الاتساع الضخم لمقدمة
الصورة الخالية أو السماء العارية من السحب . فوجود
جائط منخفض أو شكل من الظلال لأوراق شجرة مثلا
مع الايعاء بوجود الشجرة على جانب المنظر - يضيف
الجمال على الرصيف الذي يضيئه نور الشمس الباهت .
ومن الأجسام الأخرى التي يمكن الافادة منها في هذه
الحالة : سجلات العربات أو أجزاء من المظلات أو قضبان
متشابهة أو نوافذ المشربيات .

وضوح الاطار :

لابد وأن تكون الاطارات حادة الوضوح ، ذلك أنه
عندما يكون الموضوع الذي يشغل المقدمة ويحتل الجزء
الأكبر من الصورة غير واضح فانه يؤدي الى حالة شديدة
من الارتباك . ويمكن بواسطة ضبط البؤرة أو
باستخدام جهاز المسافة فوق البؤرية أن نجعل الاطار
والموضوع الاساسي يتساويان معا في حدة الوضوح .

واذا تعذر الحصول على عمق المجال المطلوب ليبقى الاطار
والموضوع الاساسي معا على قدمى المساواة في حدة
الوضوح ، فمن الممكن التفاضى عن عدم وضوح الاطار
قليلا بشرط أن يكون تعريضه منخفضا أو معتما
(سلويت) . وطالما كان عمق المجال المطلوب أكبر من
العمق المعتاد فمن المفيد استخدام العدسة الواسعة ، وان
كان من الضروري استخدام العدسة المقربة (التليفوتو)
أحيانا للتصوير اطار قريب في المقدمة مع تكبير موضوعات
تقع على مسافة بعيدة . واذا كان الموضوع صغيرا جدا
بالنسبة للاطار نفسه فيمكن أن نجعل الموضوع يبدو
أكبر بوضع الكامرة بعيدا في الخلف مع استخدام عدسة
ذات بعد بؤري طويل .

حركة الاطار :

ان الحركة الشديدة للاطارات مثل حركة أفرع
شجرة تعصف بها الرياح أو رفرقة المظلات أو رقص
الاوراق . . . لابد من تجنبها . لانها تقلل من أهمية
الموضوع الرئيسي . ومن المسموح به أن تتحرك الكامرة
نحو الاطار أو بعيدا عنه أو تمر عبره على شرط أن يظل
الاطار نفسه ثابتا . واللقطة الاستعراضية البطيئة أو
لقطة المتابعة البطيئة المأخوذة بالمرية تكون أقوى تأثيرا
إذا استطاعت الكامرة فى حركتها البطيئة نحو الموضوع
المطلوب - وهى تتابع جسما متحركا - أن تنتهى باطار
جيد التكوين . ويمكن سحب حاملة الكامرة (الدولبي)
الى الخلف فى لقطة متتابعة حتى تمر من خلال بوابة أو

التكوين الدينامي

DYNAMIC COMPOSITION

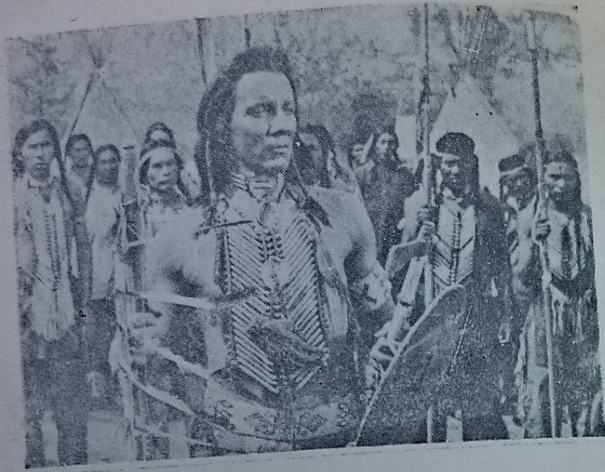
التكوين الدينامي هو التكوين الذي ينتاب عناصره الساكنة تغيير مفاجيء . ويستخدم هذا التكوين عندما يكون من المطلوب الحصول على تأثيرات الشعور بالمفاجأة أو الخطورة . وفي هذه الحالة قد تتحول المناظر الهادئة الى حياة صاخبة ، أو أن تصبح العناصر الساكنة فجأة عناصر ذات فاعلية درامية . وقد يضطرب المنظر الهادئ بجسم يقترب أو موضوع ينفجر أو يسقط أو يندفع أو يتأرجح داخل الصورة . ويعتبر هذا التأثير التكويني المروع عن طريق المفاجأة من التأثيرات المألوفة في أفلام الغرب حيث تظهر أعداد غفيرة من الهنود فجأة من خلف الصخور .

ويمكن استخدام الأجسام المتحركة استخداما ديناميا بطرق عديدة كأن تندفع عربة في طريق زراعي من أحد جوانب الصورة . أو أن تنطلق عربة نقل من أسفل الصورة الى أعلاها . أو أن تسقط طائرة من أعلى الصورة

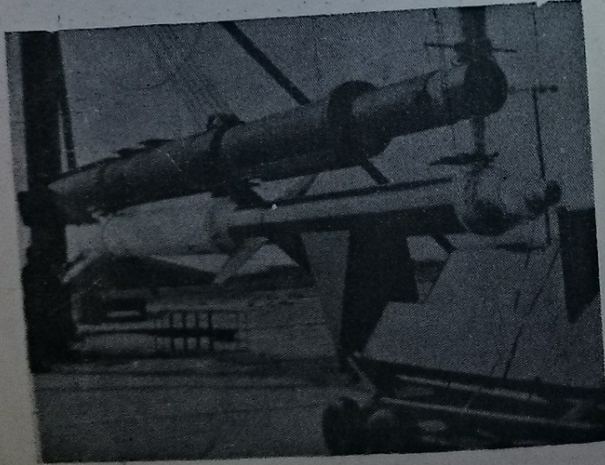
قوس ، مما يمكن اتخاذه اطارا للمنظر . وعن طريق كامرة متحركة - داخل سيارة أو قطار - يمكن اتخاذا فتحة نفق بعيدة اطارا للصورة ، وتتسع الفتحة تدريجيا كاشفة عن المزيد والمزيد من المنظر الى أن يملأ المنظر المحدد بالاطار كل الشاشة . ومما يجدر التحذير منه أن حركة الكامرة العرضية التي تمر باطار من الخطوط العمودية القريبة منها ، قد تؤدي الى هزات مزعجة للعين .

الاطار يساعد على سرد القصة :

ان اتخاذ جناح الطائرة الضخمة مع جسمها على الارض كاطار لمنظر مجموعة من المسافرين يعني في الحال سفرا سريعا الى أماكن بعيدة . والكوبري الذي يكون بمثابة اطار لمنظر المدينة البعيدة قد يعني الابحار بالجمهور عبر امتداد من المياه نحو قلب المنظر . ويمكن أن يمثل ظهر القارب المغطى اطارا للميناء الذي تقبل عليه السفينة من بعيد . ومداخن المصنع السوداء وهي تقذف بدخانها حين تتخذ كاطار لرافعة تتأرجح على بعد ، توحى على الفور بالجو الصناعي . وفرع الشجرة الطويل المتدلى باسترخاء على السور عندما يكون اطارا لديكور مزرعة قد يعني جو القرية المريح . والصورة التي تتكون من قوس يمثل اطارا لبرشية اسبانية قديمة تطرح أمامنا عمارة العالم القديم في لقطة قريبة وعامة معا . وسلسلة من الاقواس الممتدة في العمق تخلق ايقاعا سارا من خلال تكرار الخطوط المتلاشية التي تمدنا بمنظور خطي متماسك يدعم الاحساس بالبعد الثالث .

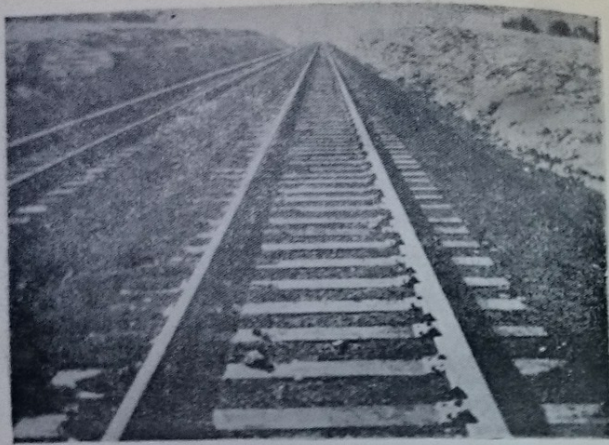


(٢٥) يسود الصورة هذا المعارب الهندى لانه فى المقدمة ، كما تم تصويره بزواوية منخفضة عن مستوى العين - قارن بين حجمه النسبى وبقية احجام الشخصيات الأخرى تجد انه يشغل وحده أكثر من ثلث مساحة الصورة . لاحظ أيضا ان ضبط البؤرة المختار يساعد على الاستحواذ على انتباه الجمهور .



(٢٦) التصوير بزواوية لهذا الصاروخ يقدم لنا تكويناً جذاباً بسبب تأثير العمق الناتج عن الخطوط المتلاقية

الى أسفلها ثم ترتد كالكرة على المرر بينما هى تهدر بعيدا عن الكامرة . ووضع مشهد سلام هادىء داخل اطار جرس أحد الأبراج قد يروع عيون المشاهدين وأذانهم فجأة اذا كان الجرس يتأرجح فى لقطة قريبة ويدق بصوت مرتفع . وللحصول على تأثير للتكوين الدينامى أيضا يمكن أن ننتقل فجأة من لقطة عامة لروافع البترول مثلا الى لقطة قريبة لذراع مضخة تتأرجح الى أعلى . ويكون التكوين الدرامى أكثر فاعلية - عموما - عندما يتم حث الجمهور على التركيز أولا على منظر هادىء لمدة ثانية أو ثائيتين ، ثم يظهر الموضوع المتحرك فجأة قريبا من الكامرة . ويتطلب هذا النوع من المعالجة السينمائية أقصى قدر من الحرص بحيث لا يستخدم الا عند الحاجة فى المواقف الدرامية . وعندما يودى منظر هادىء الى استرخاء الجمهور أو شعوره بالملل ربما يقتضى الامر اللجوء الى التكوين الدينامى بادخال حيلة سينمائية قوية مفاجئة تعيد الى الجمهور يقظته .



(٢٨) الخطوط الأفقية المتوازية (المتددة على الأرض) مثل
خطوط السكك الحديدية، تبدو كما لو كانت تتلاقى بعيدا في الأفق.

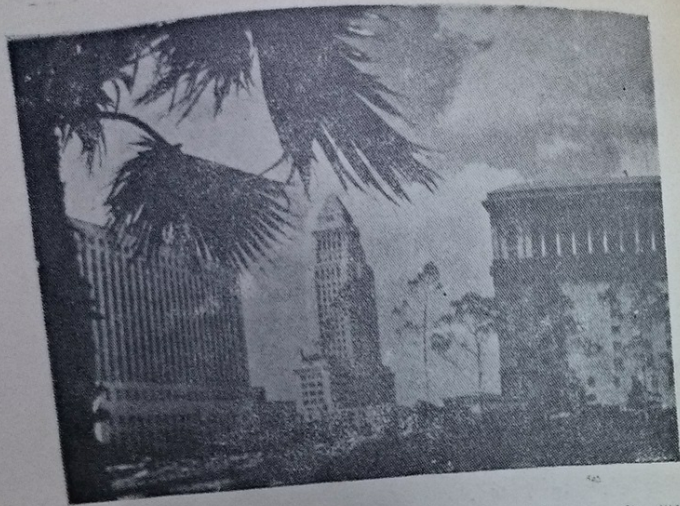


(٢٩) عند تصميم التكوين، يحدد للممثلين أولا أوضاعهم
الرئيسية، ثم تكون الحركة بين هذه الأوضاع.

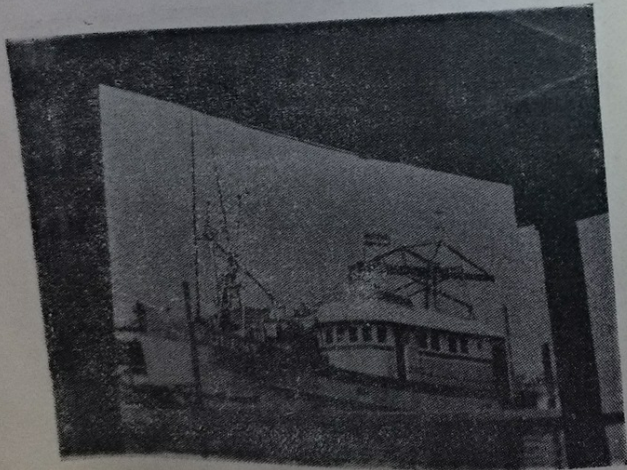


(٢٧) ان تغير زاوية الكامره في اللقطة العليا الى ما هي عليه
في اللقطة السفلى يؤدي الى تكوين أفضل لنفس المنظر، حيث يجعلنا
نرى وجهي الطفلة والمرأة الهندية معا، ولا يخفى عنا عمل اليدين
ويكشف عن السجادة بوضوح. كما تؤدي الزاوية الجانبية في هذا
التكوين الى تلاقي الخطوط وتداخل الأجسام في العمق بدلا من
وضعها على مستوى واحد من العمق على الشاشة.





(٣٤) تشكل النخلة في المقدمة اطارا للمباني البعيدة وتوحى بالمناخ الحار .



(٣٥) يمثل هذا الجسر في المقدمة اطارا ممتازا للسفينة الراسية .



(٣٦) يشكل فرع الشجرة الممتد اطارا سوريا في المقدمة للفارسين .



(٣٣) ان اطارا داخليا مثل هذه النافذة المفتوحة يمكن استخدامه لخصر المنظر الخارجي .

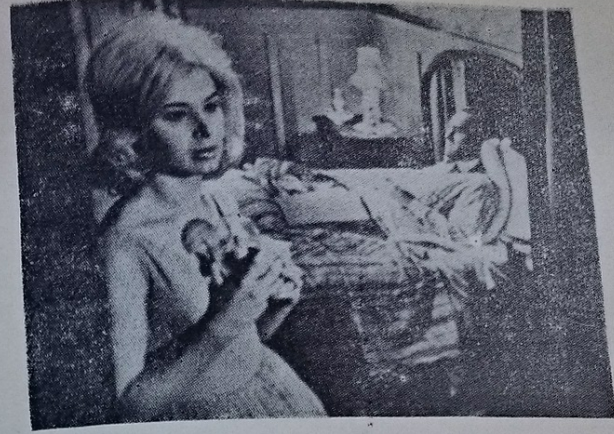
التكوين المشوق

SUSPENSEFUL COMPOSITION

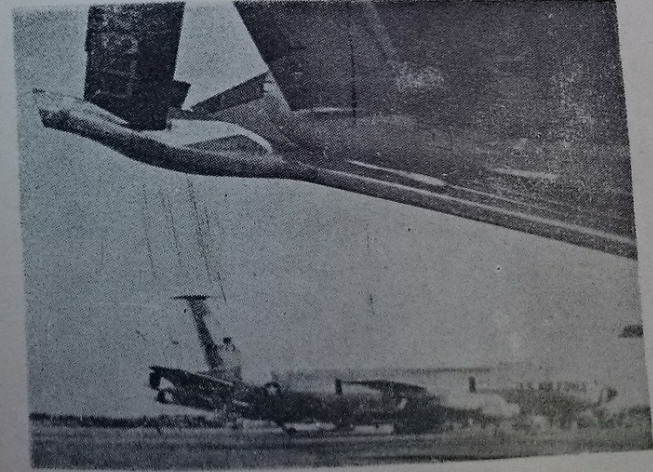
من الممكن أن يكون التكوين المشوق عاملا مساعدا
مهما من عوامل سرد القصة . والتكوين المشوق هو
التكوين الذى يختفى فيه الحدث المهم أو ينعدم وجوده
أو يطول غيابه قبل أن يظهر . فبينما يتحرك الشرير
خلف مجموعة من الصناديق كى ينقض على البطل ، لا يرى
الجمهور سوى حركة أفقية بطيئة على الصناديق دون
الإشارة الى المكان الذى سيجرى فيه الحدث . أو أن تسقط
طائرة الانقاذ فى الوادى عندما تشرع فى الطيران بسبب
شدة قصر الممر ، ولكنها لاتلبث أن تسترد قدرتها على
الطيران . وفى هذه الحالة يمكن أن يتم التكوين المشوق
بتصوير الطائرة من المؤخرة بحيث تبدو وهى تشرع فى
الطيران ثم تسقط من الصورة . ولمدة يضع ثوان مؤلة
لا يرى الجمهور سوى سماء خالية ثم تعود الطائرة عندئذ
الى الصعود فى المنظر من جديد .

ويمكن استغلال نفس الحيلة فى الحصول على تكوينات

التكوين - ١٢٩



(٣٦) أن تضيق عرض الشاشة باطار من جانبي الباب يؤدي الى خلق تأثير الحصار الذى يعبر عن مشاعر الزوجة الشابة نحو زوجها المريض



(٣٧) يشكل ذيل الطائرة فى المقدمة اطارا لطائرة اخرى فى لقطه عامة . وبالتسوية للأجسام المنخفضة عموما يفضل الاستعانة باطار فى المقدمة يغطى مساحة السماء الزائدة .

ان قوائم الصور التي تضم صور الأدوات أو الآلات أو المعدات أو أكوام الاشياء تبدو كما لو كانت تستعصى على التكوين الجيد ، لأنها غالبا ماتفتقر الى مركز الاهتمام الواحد . ويشغل بال صانعي الافلام التسجيلية - وعلى الأخص منتجي الافلام الصناعية أو الحربية أو أفلام التدريب - التعامل مع تصميمات هذه القوائم . ومن اللقطات الاخرى المماثلة لهذا النوع ، اللقطات التي تحوى مجموعات المباني أو معدات الاختبار الهندسى أو تصميمات المعامل أو صفوف الموائد أو صفوف الآلات أو الأدوات أو غيرها .

وليس بالضرورة أن تكون مثل هذه اللقطات ثابتة . يمكن أن تكون فى حركة أفقية أو حركة متابعة بالعربة أو حركة بالعدسة الزوم أو بأية وسيلة أخرى . وسواء كانت ثابتة أو متحركة يجب أن تدخل بين اللقطات دون أن تقطع تدفق الفيلم . ان فلما يصور عملية المخرطة

مشوقة بمجموعة متنوعة من اللقطات الخالية فى مشهد صراع بين اثنين مسلحين من الرجال . حيث يسقطان من الاطار خلال صراعهما دون أن تتبعهما الكامرة الى أسفل ، وتظل على الاطار الخالى منهما لعدة ثوان . وفى هذه الحالة تكون اللقطة مسموعة ، وبالتالى يظل الجمهور على شوق الى أن يتحقق النصر . ويطول التشويق فى اللقطة التقليدية التي تصور البطلة وهى تتردد فى الصعود الى القطار مع البطل أو عدم الصعود تاركة اياه ، حيث تتحول الكامرة الى الجهة المقابلة ويرحل القطار تماما قبل أن يعرف الجمهور قرارها من خلال وجودها على رصيف المحطة أو عدم وجودها .

ومن الممكن أن يثير الفيلم الصناعى شوق الجمهور باظهار المادة الخام وهى تدخل من احدى أطراف الآلة ثم تتبع الكامرة عملية التصنيع من الخارج ، بينما يبقى الناتج سرا الى أن يظهر فى النهاية . ويمكن استخدام زاوية الكامرة بحيث لا تكشف عن طبيعة المكان الى أن يتم الكشف عنه فجأة .

وطالما كان التشويق هو غاية أفلام المغامرات فلا بد وأن يوضع فى الاعتبار كل الطرق الممكنة التى من شأنها أن تجعل الجمهور فى حيرة طوال المدة التى نرغبها . ولا يتطلب الأمر لتحقيق هذه الغاية - عادة - أكثر من تغيير بسيط فى زاوية الكامرة أو حركة الممثل أو ترتيب غير تقليدى لمحتويات المنظر .

البرجية مثلا ، لا يصح أن يقطع فجأة بين كل حين وآخر
لعرض لقطة ثابتة من لقطات القوائم عن احدى الملحقات
المطلوبة لانجاز عمل معين ، وانما يجب تقديم مثل هذه
الملحقات من خلال جريان العمل نفسه .

غير أن هناك من الحالات ما يقتضى وضع الأشياء
وتصويرها بحيث تماثل الصور الفوتوغرافية الثابتة
الموجودة فى القوائم . وفى هذه الحالة من الأفضل تجاوز
أشكال القوائم التجارية المعتادة باستخدام لقطات أكثر
فاعلية وامتاع عن طريق ترتيب المناظر فى خطوط
وأشكال معينة مما يترك تأثيرا جماليا أو عاطفيا على
المشاهد . وغالبا ما يمكن خلق مركز الأهمية
الواحد بوضع الأشياء فى تشكيل ما . ونضرب مثلا على
التشكيلات الممكنة تصوير مجموعة من الشرائح الخشبية
من زاوية عالية بحيث تشكل معا تكرارا ايقاعيا لخطوط
مائلة مما يوحى بالحركة والاندفاع . ويمكن أن تنتقل
الخطوط فى هذه الحالة من أسفل يسارا الى أعلى يمينا
لتعبر عن روح الانجاز العالية . أما اذا كانت تتحرك من
أعلى يسارا الى أسفل يمينا فينتج عنها نموذج مخالف
للشكل السابق يترك فى النفس أثر الهبوط .

ولا يجب نبد قواعد التكوين - كما يفعل البعض -
دون الفحص الدقيق لمختلف الطرق التى يمكن أن يتم بها
ترتيب وضع الأجسام . اذا أردنا مثلا تصوير مجموعة
من الاجسام فيجب أن نجعلها تتوجه الى الداخل نحو

مركز الصورة مع ترك مسافة فى اتجاه المواجهة أطول
قليلا من المسافة الموجودة فى الاتجاه الآخر . ويتم
تصوير المجموعة بزاوية مائلة قليلا بحيث يمكن رؤيتها
من الأمام ومن أحد الجوانب ومن أعلى . أما اذا كان
هناك ثلاث مجموعات ، فيمكن وضعها معا بحيث تأخذ
شكل مثلث . ذلك أن الأدوات والصناديق والعلب
والتروس والأجزاء الصغيرة يمكن تجميعها فى أشكال
تكوينية مثل المثلثات والدوائر والأشكال البيضاوية أو
على غرار شكل ما . ويمكن وضع الاجسام فى خطوط
مائلة بدلا من وضعها فى خطوط مستقيمة عبر الصورة .
ويمكن وضع لقطتين متتاليتين بحيث تعارض كل منهما
الآخرى من ناحية ميل الخطوط فيهما . كما يمكن وضع
الأجسام فى أكوام على شكل أهرامات أو تجميعها فى
أشكال بيضاوية حول جسم مركزى . ويفضل - قدر
الامكان - التصوير بزاوية جانبية خفيفة تحاشيا للواجهة
المسطحة . كما يفضل الصور ذات التوازن غير التقليدى
أو ذات التوازن التقليدى التى تعبر عن الشعور
بالوحدة ، على خلاف الصور ذات التأثير المشتت التى يجب
مراعاة تجنبها .

وعند تصوير سلسلة من الصور الممهودة لمشهد من
مشاهد التوليف ، يجب مراعاة ترتيب اللقطات المختلفة
بحيث تعطى تعارضا فى التكوين للحصول على مزيد من
القوة والصراع والتقابل . فالخط المائل الى أعلى يسارا

التنوع في التكوين

COMPOSITIONAL VARIETY

التنوع بالنسبة للتكوين في الصورة المتحركة بمثابة التوابل بالنسبة للطعام . ومن ثم لا بد للفلم الى جانب محافظته على وحدة الاسلوب بتحقيق التكامل بين عناصره النفسية والجمالية والتقنيكية ، أن يعرض في الوقت نفسه تنوعات مختلفة من التكوينات وزوايا الكامرة وأحجام اللقطات ، حتى لا ينحصر الممثلون والديكور في أنماط محدودة منها تؤدي الى الملل . وعلى ذلك يجب تحاشي التماثل في معالجة التكوين للديكورات المختلفة أو حركة الممثل أو حركة الكامرة .

قد ينزلق المصور الى العمل الروتيني ، وعلى الأخص عندما تكون الافلام محدودة الميزانية فيلجأ - بدافع الاستعجال - الى التكوينات الروتينية المهودة والمعالجة الفوتوغرافية الاصل . ذلك أنها بحكم تكرار استخدامها الطويل تبدو مؤثرة في الظاهر . ولكن اذا روعى - قدر الامكان - اختلاف المعالجة ولو قليلا ، فلاحتمال الاكبر أن يؤدي هذا الاختلاف الى قدر أكبر من التشويق .

يقابله خط مائل الى أعلى يمينا ، والزاوية من أعلى يقابلها زاوية من أسفل ، وهكذا . ومن الحكمة اذا سمح الوقت وسمحت الميزانية أن يتم تصوير كل منظر بالطريقتين المتقابلتين معا . وذلك حتى يتوفر للمولف فرصة الاختيار بين اليمين أو اليسار والزاوية العليا أو المنخفضة وحركة الكامرة في أى اتجاه . وغالبا ما يمكن مقابلة حركة الكامرة الافقية أو الرأسية أو حركتها على العربة بلقطة مماثلة في الاتجاه العكسي . وعلى كل الاحوال يترك للمولف مهمة اختيار الترتيب المناسب الذي تتخذه اللقطات .

المستويات الخلفية - حتى ينتج عنها تأثيرات ظلية (سلويت) أو نصف ظلية . أن يراعى قدر الامكان ظهور أجزاء الديكور الموجودة في العمق حتى يمكن رؤية الخلفية البعيدة .

ويفضل استخدام اطارات أو أجزاء من الديكور في المقدمة حتى تصور الكامرا من خلال أو عبر الاشياء . ويكون المثلون في المسافة المتوسطة بين هذه الأشياء والخلفيات . أو أن توضع الكامرا وسط الديكور والحركة والمثلين ، للحصول على الاحساس بالتجسيم ، بدلا من وضعها في الخلف خارج المجال ، تطل عليه من بعيد . وعليك أن تتجنب تصوير الاشخاص والاشياء داخل مساحة خالية من أى عائق حتى لا يظهر المثلون مثل تلاميذ المدرسة الابتدائية في صورة تذكارية . ويراعى عند ترتيب المثلين والاشياء وقطع الاكسسوار أن تظهر واجهة المرئيات وجوانبها معا ولا تقتصر على ظهور واجهتها أو أحد جوانبها فقط . ويجب أن يتحقق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرا بحيث يظل المثلون وعلاقاتهم بما يحيطهم وبالخلفية في تكوين جيد في كل اللقطات التي يتضمنها المشهد .

حاول التغلب على كل عائق لتحديد العمق بحجة أنه من السهل اضاءة المساحة المحدودة وضبط البؤرة عليها وتوجيه الحركة فيها . . فكر دائما في العمق . تجنب

من الأفضل استخدام العمق في التكوين بدلا من وضع المثلين أو الاشياء ببساطة على مسافة متساوية من الكامرا . ويقتضى ذلك الاستعانة بكل الوسائل العملية لخلق الوهم بالابعاد الثلاثة لشاشة الصور المتحركة ذات البعدين .

ومن هذه الوسائل : تصوير زاوية فوق أخرى (كما في الصورة رقم ٣٢) . توزيع المثلين في الديكور بحيث يتداخلون معا . تحريك المثلين وتحريك الكامرا الى الامام والى الخلف في اتجاه المتفرج أو بعيدا عنه . اختيار زوايا الكامرا والعدسات التي تخلق خطوطا متلاقية حتى نحصل على منظور جذاب . تحقيق مستويات مختلفة من الاضاءة ، تكون فيها اضاءة الاجسام الامامية أقل من اضاءة الاجسام في

البساطة

SIMPLICITY

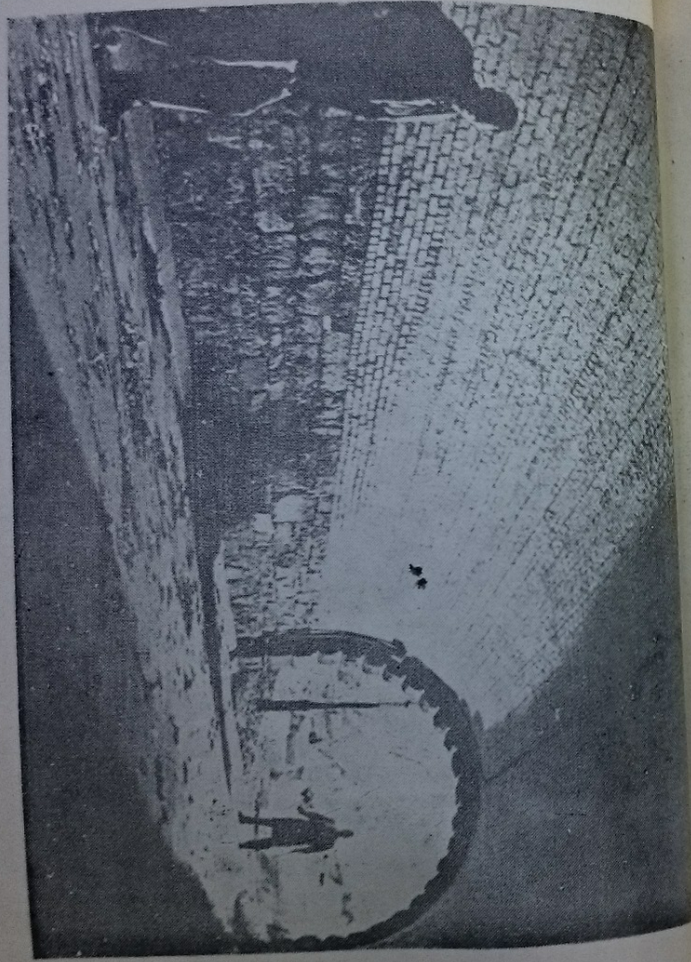
من الممكن الكشف عن سر التكوين الجيد في كلمة واحدة هي : البساطة . فالتكوين المعقد أو المزدحم - حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين الجيد - لن يكون له من التأثير الفعال ما للتكوين البسيط . والتكوين البسيط هو التكوين الاقتصادي في استخدام الخط والشكل والكتلة والحركة ، وهو التكوين الذي لا يشغل سوى مركز أهمية واحد ، ويتميز بأسلوب موحد يحقق التكامل الهارموني بين زوايا الكامرة والاضاءة والقيم اللونية .

والمقياس الصحيح لاختبار التكوين الجيد هو استحالة رفع أى شئ من الصورة دون القضاء على فاعليتها . فكل عنصر فى الصورة عديم الأهمية فى حكي القصة يقتنص جانبا من انتباه الجمهور بدون مبرر . ومثل هذه العناصر المرئية المشتتة للانتباه قد تفقد المنظر الاحساس بالموضوع الأساسي .

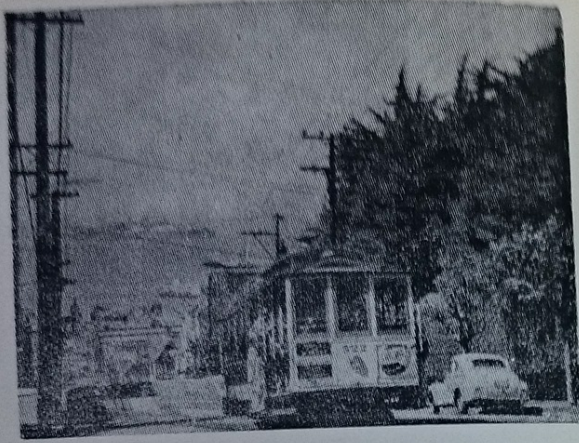
الزوايا المسطحة والاضاءة المسطحة ، والحركة التي تقطع الشاشة بالعرض . وتجنب وضع الممثلين وتوجيه الحركة فى خطوط مستقيمة . تذكر أن العمق فى الشاشة يبدأ بالتكوين ، وتدعمه زوايا الكاميرا بخلق التأثيرات القوية للاحساس بالابعاد الثلاثة .

ان التكوين البسيط يتم ادراكه مباشرة ويستوعبه الجمهور في الحال . وليس من المطلوب من المشاهد أن يبحث في الصورة ليكتشف معنى اللقطة ، وعلى الأخص بالنسبة للصور المتحركة التي تمثل سلسلة من المناظر المتتالية . فاذا كان من الممكن للشخص أن يمتلك مع الوقت مايسمح له بدراسة صورة فوتوغرافية ثابتة الى أن يصل الى فهمها الذي يحقق له الرضا النفسى ، فالمنظر السينمائي لايسمح له بمثل هذه الفرصة من الوقت حيث يظهر لمدة محدودة ثم يختفى . ومن ثم فان التكوينات المضطربة أو الغامضة تستفز المشاهد وربما أدت به الى فقدان الاهتمام .

والبساطة لاتعتمد على عدد العناصر المرئية التي يتكون منها المنظر ، أو المساحة التي تحويها الصورة . ان لقطة من أعلى لمائدة عليها نصف دسطة من الاشياء قد تبدو تكويننا مزدحما ، بينما قد نجد لقطة عامة جدا لمجيش يتقدم تعبر عن الوحدة والقوة مما يتم ادراكه في الحال ، بسبب بساطة التكوين . واذا كان هناك عدد ضخم من العناصر التكوينية التي لايد من تصويرها فيجب أن يتم تجميعها بالشكل الذي يحقق التناسق الهارموني بينها ، حتى تكتسب صفة البساطة . ومن ثم تتوفر امكانية الادراك السريع لمعناها .



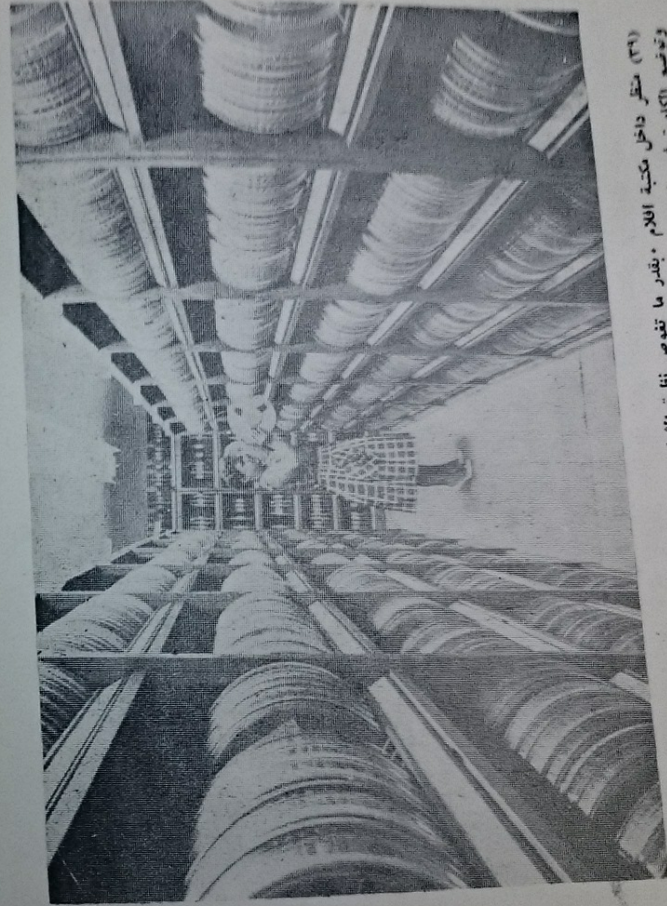
• يتحمل هذا المنظر تكوين جانب لأن خطوط النفق تتلاقى في اتجاه اليمين
• ولاه يفسح العمل البسيط في وسط الفتحة الدائرية مما يحيطه بأفار يؤسره .



(٤٠) من الممكن أن يدب الاضطراب فجأة داخل منظر شارع هادئ ، بحركة ترام يندفع الى الأمام في مواجهة الكامرا .

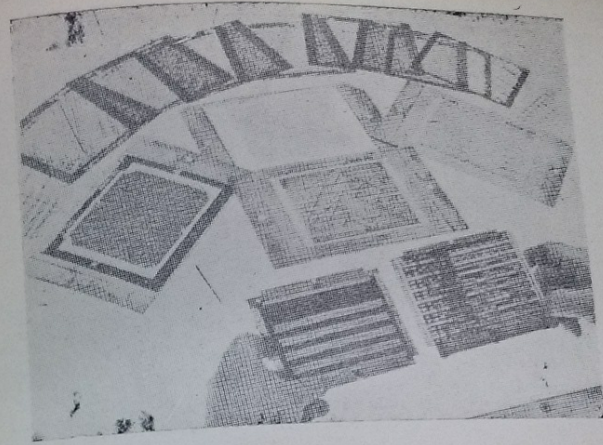
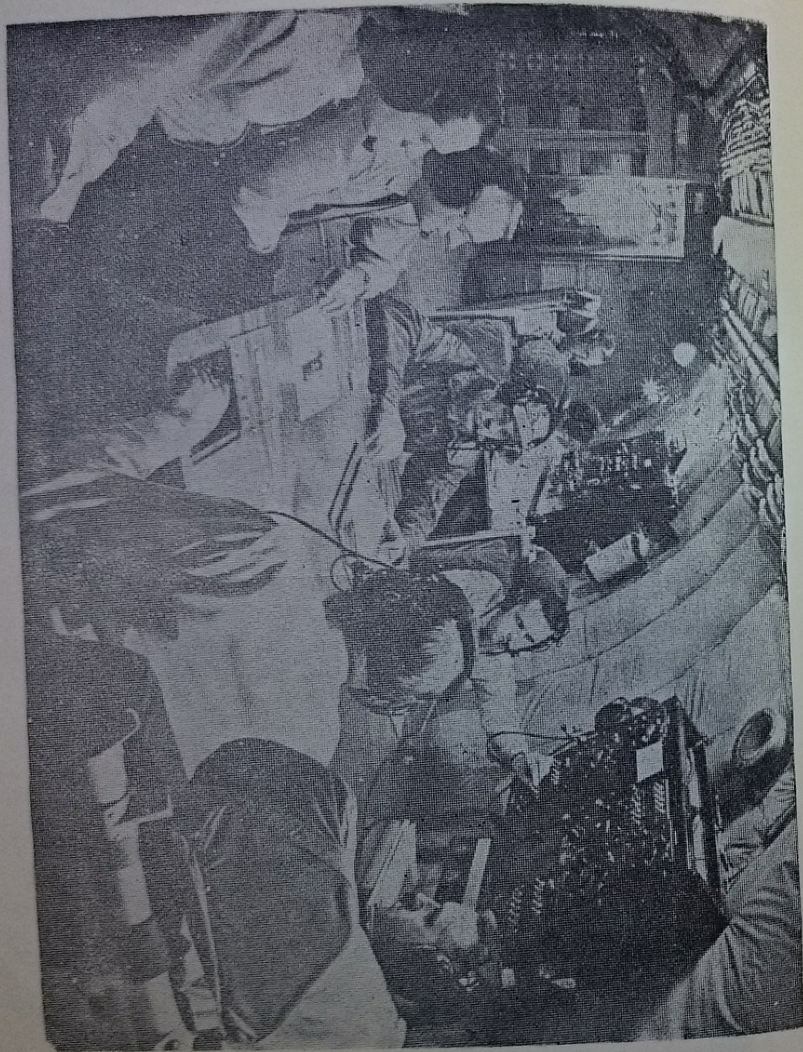


(٤١) ربما كان من الممكن - في أحيان نادرة - وضع الممثل الرئيسي وسط التكوين ، كما في هذا المنظر ، حيث تمثل النساء الحور الذي تنتجه اليه كل انظار الممثلين المحيطين بها .

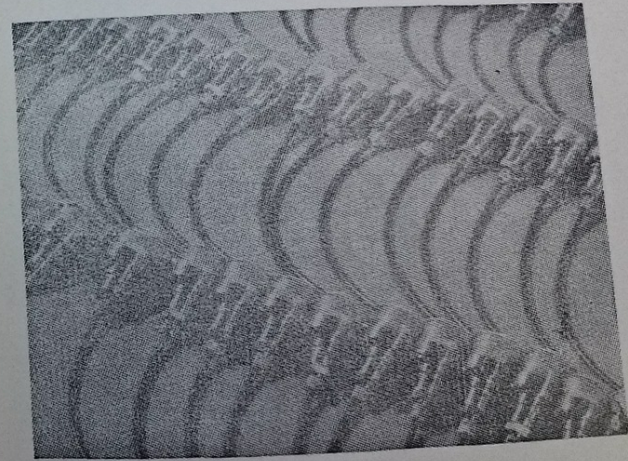


(٣١) منظر داخل مكتبة الألام ، يقدر ما تفوح نظرة المشاهد الى داخل المنظر ، نحصل على تأثير أقوى للتعقيد وتوسع الكامرا في مثل هذا النوع من اللقطات في الوسط ، حتى تلتفتي المخطوط ، مركز الصورة بالعروق .

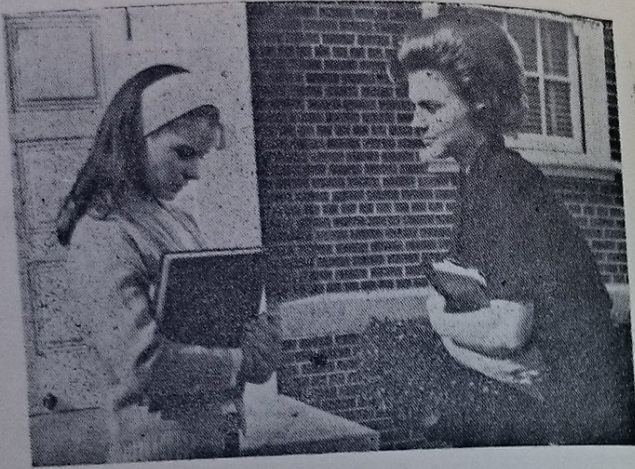
(٤٤) فسبيل الطيران في غرفة القيادة وجوههم الى الداخل في تكوين دائري بسيط مما يدعم وحدة غايتهم



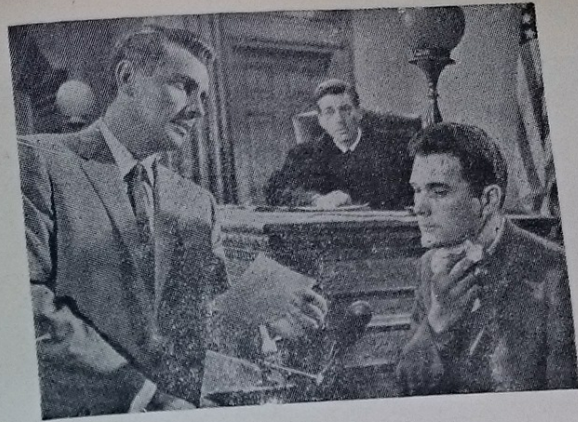
(٤٢) يمكن استخدام الخطوط المائلة والدائرية لوضع الأشياء، في تكوين يصلح للعرض . وعند تصوير زوج من اللقطات أو أكثر لأشياء متماثلة يجب تصويرها بأوضاع تكويبيه متقابلة .



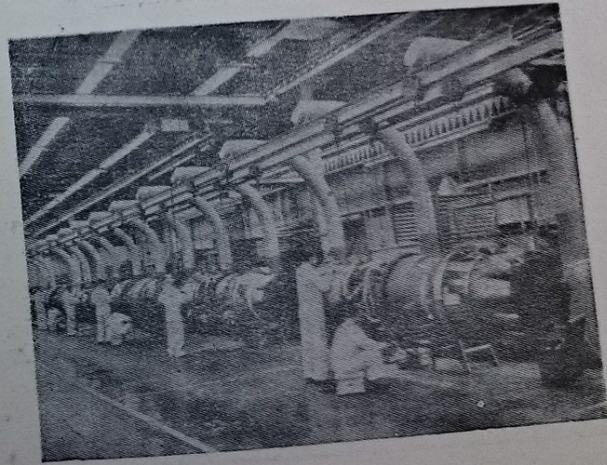
(٤٣) عندما توجد سلسلة من الأجسام المتماثلة ، بفضل وضعها في خط مائل الى أعلى للحصول على لقطة أكثر ديناميكية .



(٤٧) في الصورة العليا يؤدي تصوير الشخصيتين من البروفيل
معا الى تسطيح المنظر ، اما تصوير احدي الشخصيتين في لقطة قريبة
من فوق كتف الشخصية الأخرى كما في الصورة السفلى فيسمح
بعرض الشخصيتين في العمق حيث تتداخل احدهما في الأخرى .



(٤٥) تشكل الشخصيات الثلاث في هذه الصورة تكوين مثلث
في العمق . اثنان في المقدمة والثالث في الخلفية البعيدة يشكل
راس المثلث .



(٤٦) ان وضع الكامرا بزوايا مائلة عند تصوير هذا المنظر
بدلا من وضعها بزوايا قائمة ، يخلق خطوطا متلاقية في العمق .

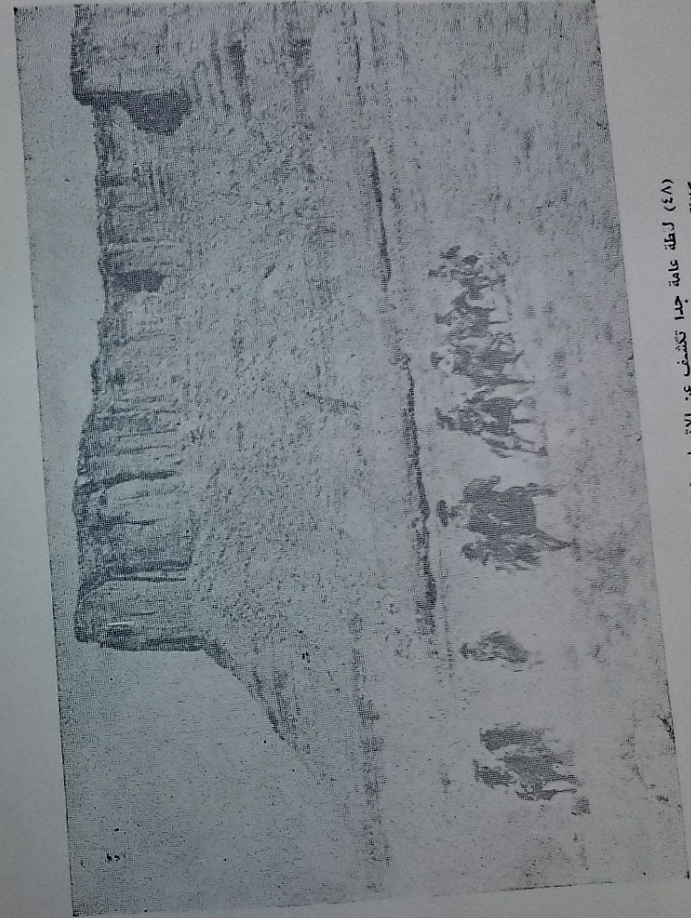
عليك أن تفكر في التكوين باعتبار الترتيب المريح
اليسار للعين بالنسبة لأوضاع الممثلين والأشياء في
الديكور .

وعليك أن تستوعب مختلف السمات التي تتميز بها
الخطوط والأشكال والكتل والحركة . وأن تضع في
اعتبارك الأوزان التكوينية ، ذلك أن الصورة يجب أن
تكون متوازنة .

وعليك أن تفهم الاختلاف بين التوازن التقليدي
والتوازن غير التقليدي ومتى تستخدم كلا منهما للحصول
على استجابة الجمهور المناسبة .

وتذكر أنه لا بد أن يتأثر الجمهور من الناحيتين
الصورية والنفسية معا ، وذلك حتى يتم تحقيق غاية
السيناريو باثارة عواطفه .

ولا تسمح بوجود أكثر من مركز أهمية واحد على



(٤٨) لوحة عامة جدا تكشف عن الاتساع الهائل للمكان مما يجعل هؤلاء الأرسان
كالأقزام . ويؤكد هذا الإحساس الخفيف العجيب للمنطقة الوعرة القاحلة .

الشاشة في وقت واحد ، الا اذا كان التشيت أو الإضطراب مطلوباً .

واحرص على العناية بحركة الممثلين أو العربات داخل الصورة بحيث يظلون دائماً في المسار الصحيح .

ويجب أن يوضع في الاعتبار كل زوايا الكامرة المطلوبة لتصوير المشهد كاملاً عند تكوين المنظر الأساسي ولا تقتصر على تكوين اللقطة العامة منه فقط .

واستخدم كل مؤثرات المنظور . اجعل التكوين في العمق للحصول على مظهر الشاشة ذات الأبعاد الثلاثة .

واستخدم الاطارات في المقدمة لتدعيم التكوين . على أن تكون متأكداً من ملاءمتها ، وأنها لا تقلل من قيمة الموضوع المعروض .

واعمل على ربط الخلفيات بالحدث الاساسى . وعليك أن تضع في الاعتبار حركة عين المتفرج من لقطة الى أخرى .

واحرص على خلق تنويعات بصرية بتغيير التأثيرات التكوينية باستمرار .

وتخلص من الترتيبات الزخرفية والترتيبات المعقدة .

وتذكر دائماً أن شعار الفعّال للحصول على التكوينات الجيدة هو : حافظ على البساطة .

الفهرس

- ٣ في المبادئ الأولية (مقدمة بقلم المترجم)
- ١٥ المصطلحات
- ٢١ التكوين في الصورة السينمائية
- ٢٦ التكوين في الصور الثابتة والمتحركة
- ٢٩ بالتكوين يبدأ عمل الكامرة الجيد
- ٣١ قواعد التكوين
- ٣٣ لغة التكوين
- (الخطوط ٣٣ - الشكل ٣٩ - الكتلة ٤٢ - الحركة ٤٥)
- ٤٩ التوازن
- ٥٤ أنواع التوازن
- (التوازن التقليدى ٥٤ - التوازن غير التقليدى ٥٥)
- (التوازن غير التقليدى باعداد فردية ٥٨)
- ٥٩ الجاذبية الأرضية وأثرها على التوازن
- ٦١ صور تطبيقية
- ٦٩ الوحدة
- ٧١ مركز واحد للاهتمام
- ٧٣ وضع مركز الاهتمام
- ٧٥ التركيز على مركز الاهتمام أو تبديله
- ٧٦ أولاً : الوضع ، والحركة ، والحدث ، والصوت
- ٧٧ ثانياً : الاضاءة ، ودرجاتها ، والألوان
- ٧٨ ثالثاً : ضبط البؤرة
- ١٥١

كتب للمترجم

- ١ - كيف تعمل المؤثرات السينمائية (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٨
- ٢ - يوميات فيلم (تأليف)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧
- ٣ - نجيب محفوظ على الشاشة (تأليف)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥
- ٤ - دراسات سينمائية (تأليف)
وزارة الثقافة (العراق) ١٩٧٧
- ٥ - الروائي والتسجيلي (تأليف)
وزارة الثقافة (العراق) ١٩٨٠
- ٦ - التكوين في الصورة السينمائية (ترجمة)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣

- ٨٠ - حركة العين
- ٨٥ - صور تطبيقية
- ٩٣ - وضع الصورة
- ٩٧ - حجم الصورة
- ١٠١ - التكوين المتكامل وزوايا الكاميرا
- ١٠٤ - المنظور
(المنظور الخطى ١٠٤ - المنظور الهوائي ١٠٥ كيف تضاعف
من تأثير المنظور ١٠٥)
- ١٠٩ - الخلفية
- ١١٣ - الاطار
(متطلبات الاطار ١١٤ - ضرورة فصل الاطار ١١٤)
- ١١٦ - وضوح الاطار ١١٥
- ١١٧ - حركة الاطار ١١٧ - الاطار يساعد على سرد القصة (١١٨)
- ١١٩ - التكوين الدينامي
- ١٢١ - صور تطبيقية
- ١٢٩ - التكوين المشوق
- ١٣١ - صور القوائم
- ١٣٥ - التنوع في التكوين
- ١٣٦ - التكوين في العمق
- ١٣٩ - البساطة
- ١٤١ - صور تطبيقية
- ١٤٩ - الخلاصة