



الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

في العصر الحديث

دكتور

محمد عبد البديع السيد

الباب الأول

الإخراج الإذاعي

الفصل الأول

نشأة الإخراج

لم ينتشر استعمال كلمة إخراج إلا منذ أواخر القرن التاسع عشر ولو أنها من الناحية العملية كانت تمارس منذ القدم وكانت ملازمة للدراما منذ نشأتها وقد عرف الإخراج فى مصر القديمة فى ظل الكهنة والمنشدين للأناشيد وعرفته اليونان القديمة كذلك وكان يمارس على أيدي مدربين وممارسين وظهرت فئات الملقنين والأصوات والمؤثرات الصوتية وحتى على السنة الشخصيات التى تلعب أدواراً فى الدراما فمثلاً عرف الإخراج فى روايات شكسبير وعلى لسان هاملت الذى كان يلقى دائماً النصائح على الممثلين الجائلين (فهمى : ١٩٨٢ : ٦٠) .

وعرف الإنسان الإخراج المسرحى فى فترة متقدمة جداً من التاريخ وذلك بناء على ما وجد فى الآثار المتبقية من الإنسان القديم حيث ترك لنا دلائل واضحة وملموسة على ممارسته للفنون المسرحية وعلى سبيل المثال المسارح المنتشرة فى أرجاء المعمورة التى يرجع تأسيسها إلى تواريخ قديمة ومن ذلك المسارح الموجودة فى المخلفات الأثرية الفرعونية وفى الآثار الفينيقية والإغريقية والرومانية (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٣) .

كان الإخراج المسرحى يعتمد على حركة الممثلين على خشبة المسرح دون التقيد بملابس أو إضاءة أو حتى دون حوار محدد ومن ذلك كانت عملية الإخراج ذاتية حيث أن كل شخصية تقدم ما تراه مناسباً وفى أحيان أخرى كان أحد أفراد المجموعة هو الذى يتولى عملية القيادة التى نسميها نحن اليوم بالإخراج .

ومع تطور المجتمع البشرى وتمدنه تطور المسرح وأخذ بالتخصيصية حيث أصبح يعالج مواضيع سبق التخطيط لها ومن ذلك توصل الإنسان إلى النص المسرحى وبخروج النص المسرحى دعت الحاجة إلي وجود من يتصور كيفية تنفيذ ذلك النص ومنها توصلنا الى ما يعرف اليوم بالمخرج الذى يضع تصورا معيناً لتنفيذ ذلك العمل وبذلك يشرف على التنفيذ من البداية إلى النهاية هذا ما يعرف بالمخرج المطلق أى من يقوم بكافة التصورات ومحاولة تنفيذها حرفياً .

ومع ظهور التكنولوجيا وتطور المعدات وتقدم الإنسان فنيا دعت الحاجة إلى أنواع من التخصصية حيث ظهر تخصص الإضاءة وهندسة المناظر والملابس والتتكر وبذلك تعقد عمل المخرج حيث أصبح يحتاج إلى أكثر من مجهود إنسان واحد .

والإخراج المسرحى هو أقدم أنواع الإخراج التى عرفها الإنسان وكذلك هو أصعبها حيث يعتمد على الحركة الدائمة والحوار الجذاب والتناسق فى ربط المشاهد والفصول مع بعضها البعض والإخراج المسرحى هو عملية فنية إنسانية لا دخل للآلة فيها إلا فى حالات محدودة جداً وفى العصر الحديث تعقد الإخراج المسرحى حيث تشعب فى التخصص من المسرح الجماعى إلى المسرح الغنائى والمسرح الفردى ويشمل المسرح الجماعى نوعين من المسارح منها التراجيدى (المأساوى) والكوميدي (الضاحك) ومن ذلك يتضح مدى صعوبة العمل فى الإخراج المسرحى (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٤) .

ويعتمد الإخراج المسرحى على ثلاث عناصر أساسية هى النص الجيد والممثل الجيد والمكلمات الجيدة إذا غاب النص الجيد سيفقد عنصر الجذب الموضوعى وبذلك ستفقد المعالجة الإخراجية قيمتها كذلك الكلام بالنسبة للممثل إذا غاب الممثل الجيد فإن عملية الإخراج سيقضى عليها حتى وإن كان النص جيداً أما المكلمات وهو ما نقصد به الإضاءة والمؤثرات الصوتية والملابس فإنها عوامل مساعدة لإبراز العمل المقنع وإضافة الجو المناسب لما هو مطروح من ذلك نخلص إلى أن

عملية الإخراج المسرحي هي عملية اختيار لكل شيء من النص الى مناسبة العرض فإذا وفق المخرج فى عملية الاختيار كتب لعمله نصيب من النجاح والاختيار يتمثل فى الأسلوب ومن يقدم ذلك العمل من فنيين وفنانين .

ومع بداية القرن الخامس عشر بدأ الإنسان تجاربه على التصوير الضوئي وبعد فترة من الزمن توصل إلي التصوير المتلاحق وكان المصور هو كل شيء أى أنه هو المخرج وصاحب النص غير أن ذلك لم يدم طويلاً حيث تكررت نفس قصة المسرح عندما تقدمت آلة التصوير وتطورت ودخل النص والممثلون مجال الأشرطة وبذلك بدأ العمل يتعقد فى البداية كانت الأشرطة الخيالة تعتمد على تسجيل الظواهر الطبيعية واللقطات العامة الغير مقيدة بموضوع معين ولكن دخول النص والممثلين فى هذا المجال جعله يتعقد وعليه دعت الحاجة الى التخصص ومنها نتج التخصص فى التصوير والكتابة والإخراج (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٥) .

أصبح التخطيط فى تنفيذ الأعمال السينمائية خطوة مهمة والتخطيط يشمل البحث فى النص المناسب ومن يقوم بتنفيذ ذلك النص وكذلك طرق تركيب ذلك النص مع وضع بداية ووسط ونهاية كل ذلك يحتاج إلي تصور ومن هنا كان دور المخرج مهماً .

إذ أن المخرج هو من يضع التصور لتنفيذ عمل معين وعليه فهو يحتاج إلي مجهودات مساعدة سواء فى التصوير أو الإضاءة أو الجميع وظهر التخصص فى مجال السينما وأصبحت ملموسة حيث تجد مدير التصوير ومدير الإضاءة ومهندس الصوت وكذلك مصممي الأزياء والمناظر ومن ذلك يتضح كما فى المسرح أن دور المخرج هو تجميع مجموعة من الجهود وجعلها تعمل فى مسار واحد لتنفيذ عمل معين .

وتطورت السينما تطوراً كبيراً فى مدة ليست بالطويلة حيث أصبحت تشمل عدة تخصصات فى مجال الأشرطة منها التعليمي والإرشادي ومنها الوثائقي والروائي

ومنها ذو مغزى تجارى بحت ومنها ما هو فنى من أجل الفن ذلك كله أدى إلى ظهور صناعة خاصة تعتمد على الفن السينمائى الذى بدوره فرض وظائف معينة مثل وظيفة المخرج فالمخرج السينمائى هو الإنسان الذى يضع تصورا لشريط معين ويعمل على الإشراف المباشر على كافة الطاقات المنفذة للتصور الذى وضع مسبقاً منه وهو المسئول الأول والأخير على كل كبيرة وصغيرة فى تخطيط ذلك العمل وفى اختيار العناصر المنفذة (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٦) .

تعريف الإخراج

الإخراج هو فن إخفاء الفن وهو خلق الإيهام من الواقع والمقدرة على نقل المتفرج من أول لحظة إلى عالم واقعى من نوع آخر ليدرك أموراً غير حقيقية مع ملاحظة أن هذا الإدراك يجب أن يكون لا شعورياً (حماد البمبى : ١٩٨١ : ١٠٧) . والإخراج يعنى تفاعل الفرد مع الجماعة ومع مضمون العمل ويعنى تشكيل العلاقات الثنائية والثلاثية مع الجمهور من خلال طبيعة الوسيلة لذلك لا يجوز أن يكتفى الباحث فى الإخراج وفنونه بالقول بأن الإخراج هو عبارة عن ترتيب العناصر المادية للعرض الفنى والبرامجى فى الإذاعة والتلفزيون لأن هذا التصور والفهم العام للإخراج يعنى السقوط المطلق فى التقليدية والاعتقاد بالقولبة وتجميع الأشياء إن الإخراج يعنى نقد أو موقف نقدى تحول الى فعل مسموع كما فى الإذاعة أو فعل مرئى كما فى التلفزيون (جبار العبيدى : ١٩٩٥ : ١٣) .

وينقسم الإخراج الى جزئين الأول هو ما يتعلق بالفطرة وينحصر فى الموهبة المعطاة من الخالق سبحانه وتعالى غير أنه يمكن التلميح الى بعض معالم تلك المواهب وهى طرق المعالجة والتصورات لتقديم ومعالجة بعض العقد والمشاهد والابتكار فى التحليل والهروب من المواقف الغير مقبولة لدى المشاهدين وأسلوب الإقناع وتقديم الشيق والمحبب للوصول الى مشاعر وأحاسيس المشاهدين .

أما الشق الثانى فهو ما يتعلق باللغة الفنية واستخدام الإمكانيات الفنية والطاقات

البشرية والمادية المتوفرة للمخرج (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٥) .

نظريات الإخراج (*) :

الإخراج عملية إبداعية تحول الكلام والمعانى والأفكار إلى كائن حى يتنفس ويتفاعل مع المشاهدين بشكل جذب ومثير ومشوق للعقل والإحاسيس والمشاعر ، بل ويكون هذا الكائن ممتعاً خفيف الظل وذا حضور مستمر حتى لا يتطرق الملل. خاصة عند مشاهد التلفزيون المسترخى فى منزله ووسط مناخ دفيء وألفة الأسرة ومشاكلها اليومية. فضلاً على إن هذا المشاهد لم يبذل جهداً أو مالاً من أجل الحصول على هذه المشاهدة وهو ما يجعل من مهنة الإخراج التلفزيونى مهنة إبداعية شديدة الصعوبة تفرض على مخرجها كثيراً من القدرات الفطرية والمكتسبة حتى يصبح أداؤه . أداءً ابتكارياً فى الحرفة والتعبير والتفكير .

فالمخرج المبدع لابد وأن تتوافر فيه:

- ١- الحساسية للمشكلات الحياتية المعاصرة.
- ٢- أن يمتد بأفكاره من المؤلف إلى غير المؤلف.
- ٣- القدرة على إيجاد الارتباط بين الأشياء والأفكار (وحتى اللقطات) والتي تبدو بعيدة عن بعضها . وهذا يتطلب التدريب على عدم النمطية وكسر الجمود أمام التعريفات والمفاهيم.
- ٤- تنمية الإحساس بالجمال بالتأمل ورفع درجة التذوق بالثقافة والمشاهدة الدائمة لفنون التشكيل، والقول والإيقاع والنظم.
- ٥- حب الاستطلاع الدائم والفضول فهما حوافز للابتكار

هذا بجانب الثقافة الحرفية والفنية للإخراج ومن هذه الثقافة معرفة نظريات الإخراج وكيفية توظيفها عملياً وفق طبيعة النص والموضوع المراد تحويله إلى كائن حي جميل.

ولقد شهدت السينما عبر مسيرتها كفن كثيراً من المخرجين المبدعين عرفت معهم مدارس ونظريات الإخراج المتنوعة. مثل الطبيعة . الرمزية . الرومانسية . التكعيبية . التعبيرية . الانطباعية . الواقعية ومدارسها . الكلاسيكية . السوربالية، وغيرها من مدارس ونظريات عرفها الفن التشكيلي والأدب وحقول علم الجمال والنقد .

ولقد سمحت السينما كوسيط فني يتعامل مع التخيل والخيال وإثارة المشاعر والأحاسيس وهو ما يدفع مشاهديها إلى التقمص الوجداني والتماهي مع ما يراه على الشاشة الكبيرة وبإيهامها بالبعد الثالث في الظلام التام للصالة. بجانب قدرات أدواتها التشكيلية الهائلة من كاميرات وأفلام شديدة الحساسية وعدساتها وأضاعتها وألوانها ومونتاجها التسبيكي وغيرها من مفردات التعبير الصوتي والموسيقى. بأن تنتع رقعتها كوسيط فني لجميع تلك المدارس. وان ظلت بعض المدارس كالرمزية والسوربالية والتكعيبية والتجريدية علامة على أفلام الصفاة والمتقفين وبعيداً عن الأفلام الجماهيرية . فجمهور السينما يعرف هيتشكوك وشابلن وهوكز أكثر كثيراً من أسماء مثل (بونانويل . جودار . ورمانيولانسكي).

لكن الأمر يختلف مع التلفزيون ذي الصورة الالكترونية التتقيطية، وشاشته الصغيرة ذات البعدين والتي تحتويها زاوية إبصار المشاهد، بجانب رؤية شاشته في النور وفي جو أسرى أليف . على راحته وهو الأمر الذي جعله يختلف عن السينما وجمهورها وان كان فنه يستخدم ذات المفردات التعبيرية بصراً وسمعاً. وليصبح التلفزيون وسيلة لمخاطبة العقل والوعي والإدراك نتيجة لتلك الطبيعة.

مدارس الإخراج :

أهم مدارس الإخراج التلفزيوني هي :

=====

* **المدرسة الواقعية** : والتي تعتمد أساساً على تقديم موضوعات الحياة اليومية المعاشة المعاصرة، والتي تهم أكبر قدر من مشاهدى المنازل. وهو ما يتلزم وطبيعة التلفزيون الأصرية. والتي يمكن أن نكتشفها من غلبة البرامج شبه الوثائقية على مساحة إرساله فى كل دول العالم. فضلاً على ما أثبتته استطلاعات الرأى بأن الدراما التلفزيونية الناجحة هى الدراما الاجتماعية والرومانسية والبوليسية الخالية من العنف.

وتكاد تلك النتيجة تحدد أنواع أشهر مدارس الإخراج فى التلفزيون وهى الواقعية . التعبيرية . الرومانسية. وليس معنى هذا التحديد أن التلفزيون لا يعرف إخرجه إلا هذه المدارس. بل إن اتساع إنتاجه و تنوع أهدافه قد خلق مساحه من الإبداع الحر. فأحياناً نرى بعض الأعمال التجريدية أو السوربالية أو غيرها من مذاهب. ولكنها تظل دائماً صغيرة الحيز أو قاصرة على بعض المخرجين ولا يمثل إنتاجها إلا نسبة ضئيلة من الإنتاج الفنى العام. وذلك للاشتراك بها فى المهرجانات أو لإذاعتها كأعمال للصفوة من المشاهدين فقط.

(١) المدرسة الواقعية Realism ..

يقول الفنان صلاح طاهر (الفن هو أسمى وأنبى أنواع الكذب، وهو أصدق أنواعه لأنه يفوق الصدق).

الواقعية: هى محاولة نقل الواقع بشكل موضوعى . أيقونى . أى تجزيئى ويتطابق بقدر الإمكان مع الموضوع ومع إخفاء معالم الصنعة بمعنى أن لا يشعر المشاهد بأى عملية تلفزة أو يحس بأن هناك قصد فى حركة الكاميرا أو بالضوء أو بغيره من أدوات التعبير من أصوات أو موسيقى أو غيرها . فلا بد وان تبدو الصورة أو الرسالة تلقائياً تماماً يحس معها المشاهد إنه أمام شيء حقيقى كالواقع تماماً وليس أمام شيء خيالى.

١٠ الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

فالفن ليس نقل فوتوغرافى للواقع.. والواقعية وإن كانت تعنى المصادقية فإن مصادقية نقل الواقع لا تعنى تصوير هذا الواقع كما يراه الإنسان العادى بل إن هذا الواقع لا يظهر منه إلا جزء بسيط هو الجانب المرئى. أما باقى هذا الواقع فموجود وراء هذا الواقع وفى علاقته بالمكان أو البيئة المحيطة به، بل وفى علاقة هذا الواقع بالمكان والزمان.. هذا ما يعنى الإيقونية. أى تجزئ كل ما فى هذا الواقع وما وراءه وعلاقاته (تحليل ظاهر الواقع). أى أن الواقعية هى نقل الواقع بشكل موضوعى تحليلى.

وهذا المذهب الإخراجى يرتبط دائماً بالبرامج الوثائقية كالريپورتاجات والتحقيق وبرامج الإبراز والأفلام التسجيلية بجانب الموضوعات الدرامية ذات المضمون الاجتماعى.

ويمكن القول بشكل عام أن الأعمال الفنية ذات السمة الواقعية يغلب عليها دائماً:

(أ) حفاظ أحجام اللقطات على العلاقات المكانية.

(ب) ضرورة الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد. فهذا مهم جداً ويجب أن يراعى فى المونتاج. وبأكثر من الاهتمام بالاستمرارية الزمانية.

(ج) يغلب على لقطاته أحجام. F.S - M.L.S - M.S لأنها أحجام تعطى المشاهد الفرصة لإقامة العلاقة بين الموضوع الأساسى (ممثل مثلاً.. أو أى شئ) وبين ما يحيط به. فاللقطات المكبرة دائماً تفقد الأشياء خصوصيتها المكانية.

(د) يجب مراعاة الابتعاد عن اللقطات والزوايا الغريبة أو العدسات المتطرفة. فكلما كانت زاوية الالتقاط وحجم اللقطة والحركة قريبة من طبيعة الإنسان كلما أتسق ذلك مع هذه المدرسة.

(٢) التعبيرية Expressionism..

ارتبطت تلك المدرسة بألمانيا خاصة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى وما تلاها من مأس وتخریب وهزيمة وهو ما أنعكس على طائفة من الفنانين التشكيليين والأدباء والسينمائيين. (من أشهر أفلامها صومعة د/كاليجارى). وهذه المدرسة ترفض مبدأ المحاكاة. أو نقل الواقع. بل تقوم على تحطيم المظاهر السطحية للأشياء ويمكن التعرف عليها من:

- ١- تفتتت المشهد أو الحدث إلى لقطات كثيرة ومشاهد منفصلة (تجزئية).
- ٢- استخدام الضوء غير المباشر والباهت واللعب بالألوان والإضاءة الملونة على الديكور مما يعطى الديكور شكل جديد.
- ٣- كثرة استخدام الظلال و الإضاءة المنعكسة فى التشكيل.
- ٤- استخدام العدسات متسعة الزاوية.
- ٥- حركة الشاريوهات البطيئة الناعمة.
- ٦- الغموض والمبالغة فى التعبير المرئى والمسموع.
- ٧- استخدام أنماط بشرية فى الدراما غير المألوفة (الشحات . المصور . الإنسان العادى أو شخصيات منحرفة).
- ٨- الاستغناء عن الحكمة الدرامية التقليدية وتحل محلها الرؤية الذاتية. أو التعبير بالمشاعر الذاتية . للمخرج غالباً فهى رؤية مخرج.
- ٩- البناء الطرحى مثير للاهتمام ويصل أحياناً إلى إثارة الفرع الفجائى وهو ما يظهر فى الفيلم البوليسى والذى يعتبر سلالة مطورة للمذهب التعبيرى بما يحتويه من مواقف وإفزاز وإغراب والجمع بين الواقعية والرمز والحلم.
- ١٠- استخدام حركة الكاميرا بشكل ناعم مثير يحمل دلالات ويثير فى نفس المشاهد مجموعة دلالات معينة.

(٣) الانطباعية . التأثيرية..

- وهى من المدارس التى تقوم على الرؤية الذاتية للمخرج. ومن ثم فهى عكس أو على النقيض من الواقعية. وهذه المدرسة يمكن ملاحظتها فى:
- ١- الميل إلى اللقطات المكبرة M.C & M.S والتي تقطع المكان ومحتوياته إلى سلسلة من الأجزاء التفصيلية للكل.
 - ٢- تميل دائماً إلى زوايا الالتقاط الغربية والمتطرفة والغير تقليدية.
 - ٣- الصورة فيها تبرز وتعبر عن جوهر الشئ بأكثر من تعبيرها عن شكله الخارجى.
 - ٤- تميز اللقطات التى تحتوى على عدد من المسامات البؤرية. والتي تعبر عن وحدة الفضاء.
 - ٥- خلفية اللقطات تكون متعددة الأبعاد والمنظور. على سبيل المثال لقطة من صالة بها شباك نرى من خلاله حديقة وفى الخلفية البعيدة نرى البحر.
 - ٦- لا تهتم هذه المدرسة بالخطوط الخارجية للأشياء والألوان والأرضيات بغية إعطاء وإضفاء الشفافية والرقرة على اللقطة.
 - ٧- تهتم هذه المدرسة بالموضوعات الواقعية والاجتماعية.
 - ٨- تهتم بتشكيل الفراغ أكثر من تكوين الكتل داخل اللقطة.
- وهناك الكثير من المدارس ذات التوجه الذاتى أو الرؤية الذاتية للمخرج كالرومانسية والرمزية.
- ولكن الحقيقة تظل بالنسبة للتلفزيون فى أغلب برامجهم ودراماتهم تشير إلى أن فن التلفزيون ابن المدرسة الواقعية لكونه وسيلة خطاب عقلى فى المقام الأول.

نموذج لتناول المدارس للقطعة تحوى رجل يجلس وحيداً أمامه منضدة ..

M.S يظهر فيها الرجل بنصفه الأعلى وجزء من المنضدة.	المخرج التقليدى . الكلاسيك مثل هوارد هوكز:
L.S-F.S للرجل والمنضدة من أجل منع المشاهد من التفحص أو التماهى مع الرجل بجانب إفساح المجال ليرى المشاهد خلفية الرجل وما تدل عليه اجتماعياً.	مخرج واقعى (شارلى شابلن):
لكى يتشخص مع الرجل فإنه يقدمه فى مجموعة من اللقطات المكبرة C.U. (وجهه . الأشياء التى على المائدة . يده . خلفيته - وتركيبها فى المونتاج لتعطى سلسلة من الأفكار العاطفية المعينة).	مخرج انطباعى (هيتشكوك):
E.L.S للرجل لنراه بعيداً جداً . لتوحى اللقطة بوجود الرجل واغترابه وضياعه.	مخرج تعبيرى (انطونيونى):

وبشكل عام فإن السياق الدرامى، ووجهة نظر المخرج هما دائماً وراء اختيار أحجام اللقطات وحركة الكاميرا. وزوايا التصوير وغيرها من مفردات عملية الديكوباج.

الفصل الثاني

المخرج الإذاعي

دوره وصفاته ومؤهلاته

المخرج هو المسؤول عن إخراج البرنامج الى حيز الوجود ومن ثم فهو الذى ينظم العرض فيقوم بإعداد وترتيب كافة العمليات المتعلقة بالإنتاج فور استلامه للنص وإلى أن ينتهى تسجيل البرنامج أو تنتهى إذاعته على الهواء .
فالمخرج هو محور العمل كله وقائد فريق العمل فى كافة مجالاته الفنية والحرفية والمسؤول الأول والأخير عن الصورة النهائية للبرنامج كما تظهر على الشاشة .
ولاشك أن مهمة المخرج وحجم العمل الذى يؤديه يختلف إلي حد كبير وفقاً لنوع الإنتاج وأسلوبه .

ففى العروض الصغيرة قد يكون هو المنتج والمخرج فى آن واحد ومن ثم يكون هو المسؤول عن كافة الأعمال المالية والإدارية إلى جانب الإعداد والترتيبات الفنية وفى حالات أخرى قد يكون مسؤولاً فقط عن الجوانب الفنية والحرفية بينما يكون هناك منتج يعمل إلى جانبه يكون بمثابة رأسه المدبر لتنفيذ الأعمال الإدارية ووضع السياسات المالية ومتابعة تنفيذها وفى كل الأحوال يظل المخرج هو الشخصية الرئيسية التى تربط بين فريق العمل وتوجهه .

فطبيعة عمل المخرج تختلف من برنامج الى آخر وفقاً لنوع البرنامج وطبيعته فقد يقتصر دوره على مجرد التنسيق بين مجموعة فقرات أو موضوعات أعدها آخرون من المراسلين والمندوبين مثلاً أو فقرات مصورة على أفلام أو أشرطة محفوظة بالمكتبة أو من التى تبعث بها الوكالات المتخصصة أما فى البرامج الدرامية

=====

والاستعراضات المختلفة فإن المخرج ينفرد بدور متميز مع فريق المتخصصين في شتى جوانب العمل الفني (تصميم الديكورات - الإضاءة - المكياج - التصوير - الخطوط واللوحات) فضلاً عن انه وحده هو الذى يختار مجال الرؤية واختيار زاوية تنفيذ البرنامج بثه مباشرة أو تسجيله يكون عليه أن يراقب الصورة الناتجة من كل كاميرا عن طريق جهاز المراقبة (المونيتور) الخاص بها ويقرر الصورة المطلوبة من بينها ويأمر فنى الإنتاج الالكترونى (السويتشر) بالانتقال من لقطة الى أخرى أو يقوم هو نفسه بهذا العمل إذا لم يكن هناك فنى متخصص للمونتاج الالكترونى فضلاً عن توجيه المصورين ومراقبة الوقت ومتابعة الصوت والاتصال الدائم مع مساعده ومدير الاستديو وغرفة المراقبة الرئيسية وغرف الفيديو والتليسين (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٨) .

إن المخرج لكى ينجح فى مهمته على هذا النحو ينبغي أن " تكون له ست عيون وستة ألسن ويدان " .. وهو قول يردده البعض دلالة وتأكيذا علي أن المخرج لا بد وأن يتميز بمجموعة من القدرات والمواهب الذاتية والخاصة ، مثل الهدوء وقوة الاعصاب والثقة بالنفس واليقظة وسرعة اتخاذ القرار ، والقدرة الذهنية والجسمية ، والقدرة علي مواجهة الطوارئ .. فضلاً عن ضرورة أن يكون مبدعا خلاقا ، ملما بقواعد العمل التلفزيوني متمرسا فيها .

وهنا يرى البعض أن الإخراج فن وعلم ، أما الفن فلا يمكن تعليمه ، وأما التعليم فيكون إرشادا وتوجيها للموهوبين إلى الطريق الصحيح علي هذا فإنه لا يمكن تعليم أي شخص ليصبح مخرجا فالمخرج يولد مزودا بإمكانات ومواهب خاصة تؤهله أو " ترشحه " لهذا العمل ثم يكون عليه بعد ذلك أن يجمع بين الدراسة النظرية والحرفية وأن يلم بأطراف ثقافة موسوعية شاملة تشتمل علي الآداب والفنون التشكيلية والفلسفة والسياسة والموسيقى . فضلاً عن متابعته وفهمه للموقع الذي يعيش فيه وإدراكه لما يدور في العالم من حوله .

إن هذه الثقافة هي التي تشكل أسلوب الفنان .. وأسلوب الفنان هو موقفه .. هو فلسفته في الحياه ورؤيته لها والفنان موقف أولاً وقبل كل شئ المخرج الإذاعي والتلفزيوني بحاجة إلي امتلاك صفات متميزة لكي يقوم بواجباته ونقل وتحويل الفكرة أو الكلمة العامة من عموميتها إلي خصوصيتها في الإذاعة والتلفزيون ومن الأشياء التي تؤهل الإنسان ليكون مخرجاً ما يلي :

١ - امتلاكه للإحساس الفني والجمالي والعاطفي فمع الكلمة والصورة يكون الأثر العاطفي .

٢ - رومانسي النظرة واقعي المعالجة وإيحائي في الكشف عن الفوضى السمعية والفوضى المرئية .

٣ - صفة الاستغراق في التأمل ومتابعة الحدث وتفصيله والكشف عن علاقته بالواقع والطبيعة بمعنى آخر يمتلك الحواس والخيال والمهارة .

٤ - الإلمام بالآداب الإنسانية وذواق للفنون : أن يكون المخرج ذا إلمام كبير بالآداب الإنسانية وذواقاً للفنون بكافة أنواعها من غناء وموسيقى وقادراً على استيعاب ما يدور حوله في الحياة العامة حتى يستطيع معالجة المواقف بما هو طبيعي وبعيداً عن الافتعال وأن يكون ملماً بالمعلومات الفلسفية والنفسية والثقافة الشاملة تؤهله لفهم المواقف الفكرية والاجتماعية للإنسان وعلاقة تلك المواقف بالحياة اليومية ومساراتها وتطوراتها .

٥ - صفة الإحساس بالزمن بمستواه الواقعي والنفسي وإدراك زمن الكلمة المذاعة في الراديو وزمن الصورة المرئية في التلفزيون أي لابد أن تتوافر في المخرج روح النظام واحترام الوقت والمحافظة عليه حيث أنه يتعامل مع أنواع مختلفة من الإمكانيات والقدرات (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٩) ..

٦ - القدرة على القيادة للإذاعة والتلفزيون يعتمدان العمل الجماعي ولا بد من امتلاك المخرج لمواصفات قيادية تجعل منه مؤثراً بالفنانين والفنيين وقادراً على

تحريكهم وتحقيق استجاباتهم المطلقة معه وقادراً على اتخاذ القرار المناسب في الوقت المناسب وبدون تردد (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٩) .

٧ - امتلاك اللياقة الإخراجية التي تعنى أخلاقيات الإخراج واحترام المستمع والمشاهد (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٦) .

٨ - الإيمان بأن عمله فى الإذاعة والتلفزيون مكون من علم وفن وحرفة وعقيدة

٩ - الذكاء وسرعة البديهة والموهبة : وهى صفات فطرية معطاة من الخالق سبحانه وتعالى وهناك بعض معالم تلك المواهب وهى طرق المعالجة والتصورات لتقديم ومعالجة بعض العقد والمشاهد والابتكار فى التحليل والهروب من المواقف الغير مقبولة لدى المشاهدين وأسلوب الإقناع وتقديم الشيق والمحبب للوصول الى مشاعر وأحاسيس المشاهدين (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٥) .

والإخراج لا يمكن أن يمارس كأى وظيفة حيث أن عنصر الإبداع والابتكار من عوامل النجاح فى هذا النوع من العمل (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٨) .

١٠ - القدرة على المعالجة : أن تتوافر لدى الإنسان القدرة على معالجة التفاصيل الصغيرة والكبيرة وتلافى الأخطاء فى الوقت المناسب .

١١ - واسع التجربة : أن يكون واسع التجربة فى مجموعة من الفنون الأخرى كالمسرح والسينما ومعرفته الشاملة بطبيعة الإذاعة والتلفزيون من ناحيتي الأجهزة والتقنيات والمواصفات الفنية والهندسية وملما بفن الإلقاء وعارفا بخصائص الصوت ويكون مؤمناً بأن عمله مكون من علم وفن وحرفة وعقيدة كى يستطيع معرفة ما هو محبب للمستمع أو المشاهد (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٦) .

١٢ - الثقة بالنفس وثقته بالآخرين وأن يكون حليماً : يعرف كيف يسيطر على أعصابه عند اللزوم لأنه فى حالة فقدان السيطرة على الأعصاب سواء فى الحياة العامة أو فى العمل فإنه يسئ إلى عمله .

١٣ - عارف بخصائص الأصوات ملم بالسلم الموسيقي ولم يفن الإلقاء : ويمكن تطوير ذلك بالقراءة العامة وسماع الفنون المختلفة ومتابعة العديد من الإذاعات حتى يستفيد من خبرة الآخرين .

١٤ - القدرة على المناقشة : أن يكون المخرج قادراً على مناقشة الآخرين والأخذ بالآراء ومحاولة الاستفادة منهم وأن يدرس إمكانيات المكان الذي يعمل به والآلات المتوفرة فيه دراسة تامة حتى يستطيع أن يستخدمها الاستخدام الأمثل (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٩) .

مهام وواجبات المخرج الإذاعي :

هناك بعض الأمور التي يهتم بها المخرج لأنها تعد جزءاً مهماً من مهام الإخراج وهي :

١ - **تحديد الموضوعات** : لكي يتمكن المخرج من العطاء الأفضل عليه أن يختار البرنامج والعمل الذي يناسب إمكانياته وقدراته ورغباته وأن يحدد الموضوعات التي يتعامل معها أولاً وذلك يساعد في التركيز على الإتقان وفهم الأشياء كما يعطى مردوداً جيداً وتحديد الهدف أول خطوة في الوصول إليه .

٢ - **احترام التخصص** : من الأشياء التي يجب على المخرج الاعتراف بها مهما كان ملماً هو الاعتراف بالمساعدين مثل المصورين وفنى الإضاءة وفنى الصوت وعليه أن يتشاور معهم لأن ذلك سيساعده في إبراز عمله بالصورة الكاملة .

٣ - **إعداد الميزانية** : لكل عمل ميزانية خاصة به وتكاليف الأعمال تختلف من عمل إلي آخر لذا يجب على المخرج الإلمام بشؤون الميزانيات للأعمال المختلفة وميزانية أى عمل يجب أن تغطى كافة الجوانب من أجور فنيين وفنانين وحقوق الكتاب والأدباء واستوديوهات الإنتاج (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٧) .

٤ - **تحديد أسلوب الإخراج** : يقوم المخرج بتحديد الأسلوب الإخراجي المناسب للبرنامج أو العمل الدرامي كما يقوم بتحديد زمان ومكان وقوع الأحداث والتعرف

على الجمهور المستهدف وتحديد المفاتيح الرئيسية للمشاهد والمسامع كما يحدد مع مصمم المناظر طبيعة الديكور والمناظر المطلوبة ورسم المساحات التي ستقع فيها الأحداث (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٧) .

٥ - دراسة البناء الدرامى للنص : وطبيعة الحوار بين الشخصيات سواء فى الأعمال الدرامية أو البرامج غير الدرامية وممارسة النقد على نص البرنامج أو النص الدرامى فالمخرج هو الوسيط بين المادة المكتوبة والجمهور حيث يقوم بدور المشاهد والمستمع والناقد فى آن واحد لغرض تأمين إيصال الرسالة الإعلامية والفنية والإنسانية بشكل سليم إلى الجمهور .

٦ - اختيار الممثلين : يقوم المخرج باختيار الممثلين واختيار مدى الملائمة الصوتية فى الإذاعة فيتجنب الأصوات المشابهة حيث إن اختلاف أصوات الممثلين يساعد المستمع على إدراك الشخصيات فى حين أن تشابه الأصوات يؤدي إلى التشويش على المستمع وعدم تمكنه من التمييز بين الشخصيات المختلفة.

٧ - دراسة وتحليل الشخصيات : يقوم المخرج بدراسة وتحليل الشخصيات من خلال الأبعاد التالية :

* البعد الطبيعي للشخصية من ناحية الشكل واللون والطول والبدانة والنحافة وملامح الوجه .

* البعد الاجتماعى للشخصية وذلك بتحديد علاقتها بالمجتمع والثقافة والتعليم والحالة الزوجية والمهنية والحالة الاقتصادية .

* البعد النفسى أو السيكولوجى : وذلك بتشخيص الصفات النفسية والمزاجية والشعورية للشخصية فهل هى بسيطة أو معقدة شخصية سوية أم مريضة منفتحة أم مغلقة وغير ذلك من الصفات السلوكية عند الإنسان (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٨) .

٨ - **تخطيط النص** : يقوم المخرج برسم المخطط الهيكلي للنص ووضع إشارات الدخول والخروج للشخصيات والكاميرات والميكروفونات وتحديد نوع الانتقالات الموسيقية والمؤثرات الصوتية المرافقة للعمل الإذاعي أما فى التلفزيون فيقوم المخرج بتحديد نوع الانتقالات البصرية والحيل الصورية خلال المشهد التلفزيوني الواحد أو تفصل المشاهد المتتالية ورسم وكتابة خطط الكاميرات المستعملة فى التصوير الداخلى وخطة الكاميرا الواحدة فى التصوير الخارجى .

٤ - **المباشرة فى التدريب** : وخاصة بالنسبة للعروض التلفزيونية الكبيرة مثل المسلسلات والتمثيليات الإذاعية الطويلة وتختلف أساليب التدريب من مخرج الى آخر ويتوقف ذلك على خبرة وتجربة المخرج ومهاراته فى استثمار الوقت المخصص له والمكان فى الاستديو أو الموقع الخارجى (العبيدى : ١٩٩٥ : ١٩) .
والتدريبات أو البروفات تنقسم إلى عدة أقسام :

* **القراءة المبدئية** : وفيها يقرأ المخرج مع المشاركين معه فى العمل قراءة عادية ويراجع كل منهم ما يخصه من ذلك العمل وفيه يتم تصحيح الأخطاء اللغوية وتحديد الوقفات وأماكن التركيز على ألفاظ معينة وعادة ما يتم ذلك فى مكتب أو صالة .

* **القراءة الخاصة** : وفيها يقرأ كل ممثل ما يخصه ويقوم المخرج بالتوفيق فى الملاحظات أثناء القراءة لتحديد مدى استيعاب الممثل لما يقرأ وكيفية قراءته ومدى الإتقان فى القراءة والمحافظة على اللفظ السليم وعادة ما يتم ذلك فى مكان عادى .

* **القراءة الكاملة** : وفيها يقرأ كافة الممثلين ويكون الحوار متواصلًا ومتربطًا وعادة ما يكون ذلك فى استديو التسجيل لإضفاء الجو العام على القراءة (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٦) .

* **البروفة الأولى** : ينتقل المخرج بالممثلين من مرحلة القراءة فقط إلى القراءة والحركة وفيها يقوم المخرج بتحديد مساحات الحركة للممثلين وتحديد الاتجاهات

وذلك بالأخذ فى الحسبان إمكانيات الإضاءة وآلات التصوير والميكروفونات والمنقولات وفيها يتم تكثيف عناصر الإنتاج مع بعضها البعض .

* البروفة الثانية : فى هذه المرحلة يجمع المخرج كافة عناصر الإنتاج مع بعضها البعض وكذلك عليه أن يجري بروفة كاملة بالمؤثرات والموسيقي والملابس والإضاءة وآلات التصوير وعليه أن يدقق الملاحظات فى كافة الأشياء لأنها فرصته الأخيرة فى إضافة أو حذف أى الأشياء يرى لأن بعد ذلك سيكون التنفيذ .

* البروفة النهائية : وفيها يتم تقديم العمل متكاملأ من كافة الجوانب وبحضور كافة المشاركين فى الإنتاج وفى بعض الأحيان يتم تسجيل هذه البروفة ومن ثم يعرض ما تم تسجيله على المشاركين فى الإنتاج ومناقشته وفى أحيان كثيرة يتم اعتماد بعض المشاهد لتكون فى الإنتاج النهائي (ابن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٧) .

وبناء على ما سبق يمكن بلورة واجبات المخرج الإذاعي والتلفزيوني فى النقاط التالية :

- ١ - اختيار البرنامج والعمل الذي يناسب إمكانياته وقدراته ورغبته .
- ٢ - القراءة العامة للنصوص وتحديد الملاحظات العامة التي تتولد لديه من خلال القراءة .
- ٣ - القراءة الخاصة وتسجيل الانطباعات المتفرقة على الجو العام والشخصيات والفعل الرئيسي والأفعال الثانوية وماهية الصراع .
- ٤ - تحديد المفاتيح الرئيسية للمشاهد والمسامع .
- ٥ - تحديد الأسلوب الإخراجي المناسب للبرنامج أو العمل الدرامي .
- ٦ - معرفة الجمهور المستهدف .
- ٧ - ممارسة النقد على نص البرنامج أو النص الدرامي فالمخرج هو الوسيط بين المادة المكتوبة والجمهور وهذا يعنى أن المخرج يقوم بدور المشاهد والمستمع والناقد

في أن واحد لغرض تأمين إيصال الرسالة الإعلامية والفنية والإنسانية بشكل سليم إلى جمهور المستمعين والمشاهدين .

٨ - تحديد زمان ومكان وقوع الأحداث .
٩ - دراسة البناء الدرامي للنص الدرامي وطبيعة الحوار بين الشخصيات سواء في الأعمال الدرامية أو البرامج غير الدرامية .

١٠ - بالنسبة للتلفزيون يحدد المخرج مع مصمم المناظر والديكور المناظر المطلوبة ورسم المساحات التي ستقع فيها الأحداث (العبيدي : ١٩٩٥ : ١٧) .

١١ - استشارة معد البرنامج أو كاتب النص في حالة شعور المخرج بضرورة إجراء بعض التعديلات الرئيسية على المسامع أو المشاهد إما إذا كانت الإجراءات طفيفة فيمكن للمخرج تجاوزها دون الرجوع إلي المعد أو الكاتب .

١٢ - اختيار الممثلين واختبار مدى الملائمة الصوتية في الإذاعة والملائمة الشكلية في التلفزيون للتعبير عن الحالة الانفعالية والفكرية والإنسانية .

١٣ - دراسة وتحليل الشخصيات وأبعادها الطبيعية من ناحية الشكل واللون والطول والبدانة والنحافة وملامح الوجه والاجتماعية التي تحدد العلاقة بالمجتمع والثقافية والتعليم والحالة الزوجية والمهنية والاقتصادية وأخيرا النفسية وتشخيص الصفات النفسية والمزاجية والشعور للشخصية وهل هي بسيطة أم معقدة شخصية سوية أم مريضة منفتحة أم منغلقة وغير ذلك من الصفات السلوكية عند الإنسان .

١٤ - المباشرة بالقراءة الجماعية وتوزيع الأدوار بالنسبة للأعمال الدرامية في الإذاعة والتلفزيون والاتفاق على طبيعة الأداء الصوتي المقبول بالنسبة للبرامج

غير الدرامية .

١٥ - أن يتجنب المخرج اختيار الأصوات المتشابهة وخاصة في الإذاعة فاختلاف أصوات الممثلين يساعد المستمع على إدراك الشخصيات في حين أن تشابه الأصوات يؤدي إلى التشويش على المستمع وعدم تمكنه من التمييز بين الشخصيات المختلفة .

١٦ - القيام برسم المخطط الهيكلي للنص ووضع إشارات الدخول والخروج للشخصيات والكاميرات والميكروفونات .

١٧ - تحديد نوع الانتقالات الموسيقية في الإذاعة وكذلك نوع المؤثرات الصوتية المرافقة للعمل أما في التلفزيون فيقوم المخرج بتحديد نوع الانتقالات البصرية والحيل الصورية خلال المشهد التلفزيوني الواحد أو تفصل بين المشاهد المتتالية فالموسيقي تعبر عادة عن الجو العام وتعكس الجو النفسي إضافة إلى عكسها لطبيعة المكان والتلميح عن الزمان وعادة يقوم المخرج بتحديد الانتقال بين المسامع أو اللقطات في التلفزيون .

١٨ - يقوم المخرج برسم وكتابة وخطط الكاميرات المستعملة في الاستديو التلفزيوني التصوير الداخلي وخطة الكاميرا الواحدة في التصوير الخارجي .

١٩ - المباشرة في التدريبات وخاصة بالنسبة للعروض التلفزيونية الكبيرة مثل المسلسلات والتمثيليات الإذاعية الطويلة وتختلف أساليب التدريب من مخرج إلي آخر ويتوقف ذلك على خبرة وتجربة المخرج ومهاراته في استثمار الوقت المخصص له والمكان في الاستديو أو الموقع الخارجي(العبيدي : ١٩٩٥ : ١٨) .

الفصل الثالث

أدوات المخرج الإذاعي

لم تعرف الإذاعة المسموعة الإخراج فى بداية عهدها لأن كل البرامج والأحاديث والأغاني كانت تبث على الهواء مباشرة وكان دور المنتجين لتلك الأعمال هو المسيطر حيث كان معد ومقدم البرنامج هو الذى ينسق البرنامج كما كان قائد الفرقة الغنائية هو الذى يقوم بالتنسيق بين فنانيه واكن فى الصوت هو الذى يقوم بدور المخرج فهو الذى يقوم بعملية التسجيل والتوليف .

وفى بداية عهد الإذاعة لم تكن النصوص والبرامج من النوع المركب الذى يحتاج إلي إخراج ومع الوقت الذى تم فيه اكتشاف الأشرطة المغناطيسية والتى بواسطتها تم حفظ المواد وإعادة إذاعتها وقت الحاجة توصل الإذاعيون إلي تسجيل البرامج على فقرات ومن ثم تجميعها فى قالب معين لتعطى برنامجاً مركباً وعليه برزت أهمية المخرج وبدأت الإذاعة تقلد السينما من حيث وضع تصور لتنفيذ عمل معين وبدأ المخرج يأخذ دوره فى البرامج الإذاعية .

ومع تطور كتابة النص الإذاعي المتخصص بدأت إبداعات المخرجين الإذاعيين تبرز إلي حيز الوجود خاصة فى برامج المنوعات والمسلسلات الإذاعية الدرامية والكوميديية (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٣٧ - ٣٣٨) .

ولذلك فالإخراج مهارة وفن وإبداع وإدراك وقدرة على التحليل والتفسير والإيصال والتوصيل والاجتهاد وكسر القواعد المألوفة طالما أن الهدف هو تجسيد الفكرة وخدمة الناس بطرق ومعالجات فيها القدر الكافى من المنطق المعقول والمتعة الجمالية والغذاء الفكرى (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٨) .

والإخراج الإذاعي هو ترجمة النص المكتوب إلي مسامع ولذلك فالمخرج الإذاعي يخرج مادته الإذاعية بغض النظر عن نوعها مستخدماً النص والموسيقي والمؤثرات الصوتية ونجده يقرأ النص الذى يسلم له بواسطة أذنيه محاولاً أن تكون تلك القراءة هى التى يتلقى بها المستمع ذلك العمل ومن ذلك نجد أن المخرج يدرس النص الإذاعي من زاويتين :

(أ) الزاوية الأدبية : والتى تتلخص فى المضمون والشكل الإذاعي المكتوب به ذلك النص والأشخاص المعبرة كذلك من ناحية الرد والجو العام للأحداث كما يركز بشكل خاص على التوقيت .

(ب) الزاوية الفنية : والتى تتلخص فى أن المخرج أثناء قراءته للنص يركز على اختيار من يقوم بالأدوار التى بين يديه والمؤثرات الصوتية والموسيقية التى تساعد على إيضاح العمل ومن ثم يضع خطة لتحريك الفنانين داخل حجرات التسجيل وإجراء التجارب معهم بالطريقة التى يراها مناسبة بعد ذلك يحدد مواعيد التسجيل . فالمخرج هو المسئول الأول والأخير على العمل من حيث التخطيط والتنفيذ وتجميع كافة عناصر العمل .

وينقسم عمل المخرج الإذاعي الي جزأين :

١ - الجزء الأول يتم خارج الاستوديوهات : ويتمثل فى القراءة الأولية وتحديد من يقوم بالأدوار واختيار كل الاحتياجات الأولية من مؤثرات صوتية وموسيقية وأشرطة تسجيل ونوعية استوديوهات التسجيل المرغوب فى استخدامها وتحديد وقت لإجراء البروفات ثم التسجيل الفعلى للعمل .

٢ - الجزء الثانى يتم داخل استوديوهات التسجيل : حيث يصحب المخرج عناصر إنتاجه إلي استوديوهات التسجيل لإجراء البروفات كاملة للعمل وفى هذه المرحلة يتخلى المخرج بالصبر وأن يكون بشوشاً مع العاملين معه حتى يعطوه أقصى ما عندهم من الإمكانيات .

وفى هذه المرحلة على المخرج أن يكتفى بالمراقبة وإبداء الملاحظات عند اللزوم وعليه أن يحذر إجراء أى تغيير أساسي فى هذه المرحلة بالذات لأن ذلك يسبب إرباكاً كبيراً فى العمل (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٠) .

أدوات المخرج الإذاعي :

يمكن تقسيم أدوات المخرج الإذاعي إلى :

أولاً : الاستديو الإذاعي .

ثانياً : الصوت البشرى .

ثالثاً : المكتبة الموسيقية والصوتية .

وسيتم شرح هذه الأدوات على النحو التالى :

أولاً : الاستديو الإذاعي :

هو مكان معد إعداداً هندسياً خاصاً لأماكن الإذاعة منه ويعد الاستديو بتوافر ما يلي :

* **العزل الصوتي** : ويقصد به عزل الاستديو عن أى تأثير صوتي خارجي بمعنى أنه يجب ألا يدخل الاستديو أي صوت خارجي من الأماكن المحيطة به .

* **العلاج الصوتي** : يقصد به التحكم فى زمن الرنين داخل الاستديو عن طريق كمية المواد الماصة للصوت وتختلف كمية المواد الماصة للصوت من استديو لآخر وذلك تبعاً لزمن الرنين المطلوب .

* **زمن الرنين** : هو الزمن الذي ينقضي من لحظة قطع الصوت (مصدر الصوت) حتى تصل شدته إلى ١ ÷ مليون من شدته الأصلية حيث يعتبر منتهياً ويقاس هذا الزمن بالثانية ويتراوح بين ٣ / ٤ ثانية إلى ٤.٥ ثانية فى استوديوهات الموسيقى والغناء . ويزيد زمن الرنين بزيادة حجم الاستديو ويقل كلما زادت كمية الامتصاص له (عدلى رضا : ٢٠٠١ : ٢٤) .

مكونات استديو الإذاعة :

يجب على المخرج الإذاعي أن يكون ملماً بالأجهزة الموجودة فى الاستديو الإذاعي المكون من غرفتين وهما :

* غرفة البلاتوه : وتحتوى على الأجهزة التالية :

١ - الميكروفون : هو أداة نقل الصوت ويقوم بتحويل الطاقة الصوتية إلى طاقة كهربية أما السماعه فهى أداة تحويل الطاقة الكهربائية إلى طاقة صوتية .

٢ - مفتاح التحكم : ويستخدمه المذيع فى حالة رغبته فى الكحة أو العطس أو شرب الماء .

٣ - سماعة الرأس : وتوجد فى استديو الربط وتستخدم للتحكم فى مستوى الصوت الخارج من الاستديو .

٤ - ساعة بالثوانى : ويستخدمها المذيع لمتابعة تنفيذ فقرات البرامج حسب الخريطة المحددة للإرسال الإذاعي لتقديم كل فقرة فى موعدها المحدد .

٥ - سماعة : يوجد فى البلاتوه سماعة يتابع عليها المذيع سير فقرات البرامج وتجهيز نفسه لتقديم الفقرة التالية على الهواء .

* غرفة مراقبة الاستديو : وهى الغرفة المجاورة للبلاتوه ويفصل بينهما شبك زجاجى ومن هذه الغرفة يتم تنفيذ فقرات البرامج على الهواء عن طريق مهندس أو فنى الصوت كما يتم فى هذه الغرفة إذاعة البرامج الإذاعية المختلفة التى سجلت فى استوديوهات التسجيل الخاصة بالبرامج .

وتحتوى غرفة مراقبة الاستديو على الأجهزة التالية :

١ - الميكسر : عبارة عن طاولة بها مفاتيح مختلفة لمصادر الصوت المذاع مثل صوت المذيع القادم من البلاتوه وصوت البرامج والموسيقي المسجلة على شرائط أو اسطوانات مدمجة ويوجد فى هذا الجهاز مفتاح لكل مصدر من مصادر الصوت ويسمى Fader .

٢ - أجهزة لإذاعة الشرائط : وذلك لضمان تقديم البرامج الإذاعية فى موعدها المحدد بالنسبة لاستديو الهواء أو لاستخدامها فى عملية المونتاج بالنسبة لاستوديوهات البرامج .

٣ - جهاز كمبيوتر : ويستخدم فى استوديوهات التسجيل لعمل المونتاج اللازم للبرامج المختلفة .

٤ - سماعة : تستخدم للتحكم فى الصوت والتأكد من خروج البرنامج على الهواء .

٥ - سماعة بالثوانى : ويستخدمها مهندس الصوت لمتابعة تنفيذ فقرات البرامج حسب الخريطة الإذاعية لتقديم كل برنامج فى الموعد المحدد له (عدلى رضا : ٢٠٠١ :

. (٢٨ - ٢٦) .

أنواع استوديوهات الإذاعة :

تختلف استوديوهات الإذاعة من حيث الحجم والاستخدامات فلكل نوع حجم معين ولا يجوز أن يستخدم الاستديو فى أداء وظيفة غير الوظيفة المحددة له فلكل استديو إعداد وتجهيز معين لعمل مهمة معينة وتنقسم استوديوهات الإذاعة إلى :

١ - استديو الهواء (التنفيذ) : هو الاستديو الذى يجلس فيه مذيع التنفيذ ليربط بين الفقرات ويعلن عنها ويسمي مذيع هذا الاستديو بمذيع الربط .

٢ - استوديوهات التسجيل : وتسمى باستوديوهات الإنتاج حيث تنتج فيها الأغاني والدراما والبرامج والموسيقي والأحاديث وتشتمل على ما يلي :

* استوديوهات الدراما : يعتمد الإخراج الإذاعي على تصميم الاستديو وفق الأسس الفنية الحديثة من ناحية المعالجة الصوتية وزمن الرنين وأبعاد الاستديو والانتشار الصوتي فى أرجائه وعلى المخرج أن يختار الاستديو المناسب للأجواء الصوتية الخاصة بالتمثيلية وفقاً لطبيعة الانعكاس الصوتي فى المكان الذى يدور فيه الحدث .

ويتكون استديو الدراما من ثلاث حجرات يختلف زمن الرنين فيها من حجرة إلي أخرى وقد تعمل هذه الغرف في آن واحد إذا لزم الأمر ويرجع السبب في تصميم هذا النوع من الاستوديوهات إلي أن تمثيل الأصوات في مواقف مختلفة فقد يكون الصوت في بيت أو مكتب أو صحراء أو مقهى أو مكان واسع وبطبيعة الحال يختلف انعكاس الصوت في هذه الأماكن من مكان إلي آخر ويتكون استديو الدراما من ثلاث غرف هي :

أ - استديو الصوت المكتوم ذو الانعكاسات الضعيفة .

ب _ استديو الصوت العادي ذو الانعكاسات المتوسطة .

ج - استديو الصوت ذو الرنين وهو ذو انعكاسات عالية .

وتكون غرفة المراقبة مشرفة على كافة الحجرات ويستطيع المخرج الموجود فيها رؤية ما يجري في تلك الحجرات كأن تكون غرفة المراقبة في الوسط والحجرات حولها أو أن تتخذ الحجرات شكل نصف دائرة محيطة بغرفة المراقبة ويحتوى استديو الدراما على كثير من الأشياء الضرورية والمستعملة في التمثيليات كالمؤثرات الصوتية وهي تستخدم مباشرة في حوار الممثلين لإضفاء الواقعية على المكان وبعد الاستديو تأتي الميكروفونات وهي ذات أنواع مختلفة وعلى المخرج الناجح أن يعرف خصائص كل منها كي يمكنه استخدامها الاستخدام الصحيح حسب متطلبات العمل الذى يخرج فالمخرج يحدد عادة عدد الميكروفونات التى يريدتها ونوعية كل منها حسب ما يتطلبه النص الذى بين يديه ثم يطبق ما فى ذهنه حول المستويات الصوتية المطلوبة وحركة الممثل تجاه الميكروفون من مكان إلي مكان كى يحقق التوازن الصوتى اللازم باعتبار أن الميكروفون فى التمثيلية هو أن الإنسان فإن كان الصوت قريباً من الأذن سمع بوضوح أكثر مما لو كان بعيداً ونفس النظرية تطبق على الميكروفون فالمخرج غالباً ما يجعل صوت الشخصية

الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

٣٠

الرئيسية فى العمل الدرامي قريباً من الميكروفون بينما يجعل الشخصيات الثانوية بعيدة بعض الشيء عنه (على رضا : ٢٠٠١ : ٣٣ - ٣٤) .

* استديو الموسيقى والأغاني : يتفاوت فى أحجامه تبعاً للعمل المطلوب فقد يتسع للمطرب وفرقة موسيقية مكونة من عشرين عازفاً أو قد يتسع لأوركسترا مكون من مائة عازف ويلاحظ أن زمن الرنين سيكون عالياً فى هذا النوع من الاستوديوهات ليعطى جمالا فى صوت اللحن أو الأغنية .

* استديو الأحاديث : يشبه استديو الربط فى مواصفاته ويكون زمن الرنين فيه قليلاً ويستخدم لتسجيل الأحاديث الإذاعية مع الخبراء فى المجالات السياسية والاقتصادية والرياضية وغيرها .

٣ - استديو المونتاج : يتم فى هذا الاستديو تجهيز البرنامج قبل إذاعته وتشمل عملية المونتاج ترتيب فقرات البرنامج بالشكل المناسب وحذف بعض الأجزاء من التسجيل ويضاف إلى ذلك التحكم فى الزمن المخصص للبرنامج دون زيادة أو نقصان والهدف من عملية المونتاج هى إخراج البرنامج بصورة جيدة وبأسلوب إذاعي جذاب (على رضا : ٢٠٠١ : ٣٥) .

ثانياً : الصوت البشري :

يتعامل المخرج الإذاعي مع شخصيات تحاول أن توظف صوتها على أحسن درجة وهم جميعاً مؤدين محترفين وغير محترفين ومهمتهم نقل وتقديم المعلومات بصوتهم إلى المستمعين ويهتم المخرج فى هذه الحالة بفن الإلقاء .

وفن الإلقاء يعنى نطق الكلام على صورة صحيحة توضح ألفظه ومعانيه وكذلك مراعاة طريقة الإلقاء والكيفية التى تخرج وتنطق فيها الكلمات ووفقاً لكل نوع من أنواع الأصوات .

فالأصوات إما أن تكون خشنة أو حادة أو منخفضة رنانة والصوت بالنسبة للمخرج الإذاعي يعتبر الأساس فى تمييز الشخصيات وخاصة فى البرامج الحوارية والتمثيلات والمسلسلات .

ويكون الصوت فى أحسن حالاته عندما تخرج الكلمات من الجزء الأمامي للفم ثم تدفع إلي الشفاه وكذلك الاعتناء بسلامة الإيقاع الذى يأتي كنتيجة طبيعية لاعطاء حروف الكلمة وأصواتها ومخارجها حجمها الطبيعي وزمانها وتوقيتها المطلوب (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٦) .

ولكى يحصل المخرج على احسن حالات الأداء الصوتى عليه أن يقوم بما يأتى :

- ١ - فحص أصوات المؤدين واختبار قدراتهم الصوتية قبل إسناد الأدوار لهم .
- ٢ - إخضاعهم لدورات تدريبية فى الصوت والإلقاء .
- ٣ - تخصيص بعض الساعات التدريبية للعاملين خلال الأسبوع لمساعدتهم فى التخلص من بعض العيوب .
- ٤ - الاستمرار فى تقديم النصائح والإرشادات العملية للمؤدين لتمكنهم من تجاوز عيوب إنتاج الكلام والإحساس بالأذن التى تستقبل كلامهم والتحكم فى شدة ودرجة الصوت .

٥ - يتجنب المخرج اختيار الأصوات المشابهة وخاصة فى التمثيلات فاختلاف أصوات الممثلين يساعد المستمع على إدراك الشخصيات فى حين أن تشابه الأصوات يؤدي إلي اضطراب بين الشخصيات لدى المستمع فتباين أصوات الممثلين والقدرة على الأداء دون عجز يسهل نقل الانفعالات والأحاسيس إلي المستمع (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٧) .

ثالثاً : المكتبة الموسيقية والصوتية .

يحتاج المخرج الإذاعي فى تنفيذ برامجه المختلفة إلي :

- ١ - **المؤثرات الصوتية :** وتأتي بعدة أنواع :

=====

(أ) مؤثرات صوتية بشرية : كالبكاء والغناء والضحك والأنين والشخير .

(ب) مؤثرات صوتية طبيعية : كحفيف الأشجار وخرير المياه وأصوات الرياح والمطر والرعد .

(ج) مؤثرات صناعية : ويتم الحصول عليها بعدة طرق :

* يدوياً كفتح الباب وغلقه ورفع سماعة التلفون وغلقها .

* آلياً كما فى تشغيل محرك السيارة أو إطلاق رصاصة من مسدس .

* إلكترونياً حيث قام اليابانيون بتصنيع أجهزة إلكترونية بتقليد الأصوات البشرية والطبيعية وبدرجة عالية من الدقة .

٢ - الموسيقى التصويرية : وهى نوعان :

(أ) موسيقى تصويرية مؤلفة خصيصاً للمسلسل أو للبرنامج الإذاعي .

(ب) موسيقى تصويرية مسجلة على شرائط أو اسطوانات ومحفوظة بمكتبة الشرائط فى الإذاعة (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٥) .

وظائف الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

- تستخدم الموسيقى والمؤثرات الصوتية لتحقيق الآتي :
- * الإيحاء بزمن الحدث وبطبيعة المكان ومحتوياته .
 - * تهيئة المستمع نفسياً للعمل الإذاعي .
 - * رسم الجو العام للبرنامج أو العمل الإذاعي .
 - * المساعدة على تصور الأشياء والشخصيات .
 - * إضفاء صفة الواقعية على البرنامج أو المسلسل الإذاعي .
 - * خلق الإيقاع العام للبرنامج أو التمثيلية الإذاعية وتقرير الحالة المطلوبة .
 - * تحقيق الانتقال السلس بين المسامع الإذاعية (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٥) .

الفصل الرابع

إخراج البرامج الإذاعية

بمرور الزمن ومن خلال ممارسته الإخراج الفني والإبداعي من البرامج الدرامية وغير الدرامية تتبلور لدى المخرج تجربته فيجد التعبير عن نفسه وقدراته ومهاراته الفنية والقيادية فى نوع معين أو بعض أنواع البرامج الإذاعية فيميل إلى التخصص بها وتعمل بعض المؤسسات الإذاعية على تنمية دوائر التخصص فى البرامج الإخراجية وتنسب حسب تلك التخصصات الأعمال الإخراجية فالنص الكوميدي يسلم إلى المخرج الذى اشتهر وعرف من خلال تجربته بالملكات التى تؤهله لإخراج ذلك النص الكوميدي وعلى نفس الشاكلة تعهد النصوص المأساوية أو التاريخية أو الموسيقية أو المنوعات أو المقابلات والندوات إلى أولئك المخرجين القادرين على التعامل معها بروح من الإبداع وأسلوب فيه اللمسات التجديدية والفنية والجمالية (

العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٧) .

أولاً : إخراج التمثيليات الإذاعية :

تقوم إدارة الرقابة بالإذاعة بفحص نصوص التمثيلية من النواحي الفنية والأخلاقية والسياسية والإعلامية والخطة السنوية فإذا وافقت عليها يتم تحويلها لإدارة التمثيليات والدراما التى تقوم بدورها إلى تحويلها إلى المخرج .
وبعد الاستلام يباشر المخرج عمله وفقاً للخطوات التالية :

١ - يقوم المخرج بقراءة النص كى يتعرف على الفكرة العامة للتمثيلية وأسلوبها فى المعالجة الأدبية أهي تمثيلية تاريخية أم سياسية أم دينية أم اجتماعية .

- ٢ - القراءة التحليلية واستخراج الشخصيات وأبعادها الطبيعية والاجتماعية والنفسية وعلاقتها بالحدث الرئيسي والأحداث المساعدة والجو العام والمكان والزمان .
- ٣ - إجراء التغييرات الطفيفة إذا ما شعر المخرج بالحاجة إلي ذلك أما التغييرات الرئيسية مثل الحذف أو الإضافة أو تطوير في حالة الشخصيات فإن الأمر يتطلب الاتصال بالكاتب ومناقشة القضية معه مباشرة .
- ٤ - اختيار الممثلين بعد الاستماع لأكثر من بديل ثم بعد ذلك يقوم بتوزيع الأدوار عليهم وكذلك المجاميع أو الكومبارس من الراشدين أو الأطفال .
- ٥ - تجديد المتطلبات التقنية والفنية المطلوبة وخاصة بالنسبة للاستديو المناسب وعدد الميكروفونات فيه .
- ٦ - اختيار الموسيقى التصويرية المناسبة والمؤثرات الصوتية التي بوجودها تكتمل العملية الإخراجية وتساعد المخرج على التعبير على ما يريد قوله وبالاعتماد على مضمون النص يفضل أن تكون الموسيقى مؤلفه خصيصاً للعمل.
- ٧ - تأشير الانتقال بين المسامع سواء بواسطة المقطوعة الموسيقية أو المؤثر الصوتي أو الاثنين معاً أو بواسطة الظهور التدريجي أو الاختفاء التدريجي (العبيدى : ١٩٩٥ : ٢٨) .
- ٨ - المباشرة بالتدريبات على القراءة وضبط الداء الصوتي والمعالجة الصوتية والإلقاء وتكون مثل هذه التدريبات الأولية في مكان غير الاستديو وبعد شعور المخرج بتمكن الممثلين من الأداء والتعبير عن الشخصيات والأداء ينتقل إلي الاستديو لإجراء التدريب وباستخدام الميكروفونات والموسيقى والمؤثرات أى ممارسة ما يعرف بالبروفة العامة وبعدها مباشرة يتم التسجيل النهائي .
- ٩ - يميل بعض المخرجين إلي استعمال تقنيات المونتاج الإذاعي وإجراء بعض الحيل الإخراجية من خلال القطع وإعادة الربط .

١٠ - يكون العمل التمثيلي جاهزاً للثبث بعد التأكد من إنجاز المقدمة والتعريف بعنوان العمل وكتابه ومخرجه والممثلون وجميع العناصر الفنية التي أسهمت بإكمال العمل (العبيدي : ١٩٩٥ : ٢٩) .

ثانياً : إخراج البرامج الثقافية :

المبدأ الأساسي فى إخراج البرامج الثقافية هو استجابتها لحاجة الجمهور التى تشكل نقطة البداية فيها ويقوم بتقديمها أحد المذيعين المعروفين بكفاءتهم فى التقديم ومهارتهم فى الأداء الصوتى حيث يعتمد نجاح هذه البرامج على شخصية المقدم ومن يشاركه من زملاءه .

والخطة الإخراجية للبرامج الثقافية تتطلب التالى :

* اختيار الموسيقى المناسبة للافتتاح .

* انتقاء الشكل الإذاعي المناسب لإيصال البرنامج الثقافى إلى المستمع .

* فى حالة كون البرامج الثقافية ثنائية أو ثلاثية أو جماعية ينبغى على المخرج مراعاة التوقيت بين المشاركين فى الحديث ووحدة الإيقاع والموازنة بين الأسئلة.

ثالثاً : إخراج برامج الندوات والمناقشات :

يعتمد نجاح هذه البرامج على اختيار الموضوع المناسب والمقدم الذى ينبغى أن يتصف بقوة الذاكرة وسرعة البديهة والثقافة الشاملة والقدرة على قيادة النقاش واختيار الشخصيات المناسبة لموضوع الندوة .

ويقوم المخرج بانتقاء الموسيقى المناسبة للتقديم والإبداع فى إبراز شخصية البرنامج والتسلسل فى التعريف بالمشاركين واختصاصاتهم فى الدقائق الأولى من البرنامج وأن يجمع الخصوم فى الفكرة ويدعمهم يتناقشون أمام الميكروفون (العبيدي : ١٩٩٥ :

رابعاً : إخراج الإعلان الإذاعي :

يؤكد خبراء الإذاعة أن الإعلان الإذاعي يجب أن يُشاهد ولا يُسمع فقط وهذا التعبير يدل على الجهد الفني الخلاق الذى ينبغى على المخرج بذله فى سبيل الحصول على دققة أو أكثر من الإعلان الذى تتوفر فيه الجاذبية والمعلومة والإقناع .

ويعد الإعلان الإذاعي من البرامج المسلية إذا ما أحسنت كتابة مادته وروعت فيه القواعد الإخراجية المناسبة حيث يتطلب رسم الخطة العامة لمضمونه وتحضير نصه واختيار الأصوات المناسبة لتقديمه .

وهناك عدة عوامل فنية تشترك فى الإخراج النهائي للإعلان الإذاعي هى :

* الموسيقى * الأصوات البشرية * الأصوات الطبيعية * المؤثرات الصوتية * المؤثرات الإلكترونية (العبيدي : ١٩٩٥ : ٣٢ - ٣٣) .

خامساً : إخراج الحديث الإذاعي :

يعتبر الحديث الإذاعي من المواد الإذاعية المهمة التى تقدمها الإذاعات إلي مستمعيها ويقع الحديث فى عدة أنواع : فحديث عام موجهاً إلي جميع المستمعين وآخر خاص بفتة محددة من المجتمع والثالث حديث مناسبات اجتماعية أو دينية أو وطنية أو قومية أو إقليمية أو إنسانية ويعد المتحدث أمام الميكروفون وأسلوب عرضه للحديث من الأسس المهمة جداً فى الحديث الإذاعي .

ووظيفة المخرج للأحاديث الإذاعية لا تتعدى فى الحقيقة مسألة الحفاظ على نقاوة وصفاء صوت المتحدث ومعالجة عيوب اللفظ أو حالات التلعثم التى تأتى نتيجة للخوف من الميكروفون حتى للمتمرسين من المتحدثين وهى حالة عبر عنها جان كوكتو بقوله :

" إن الميكروفون يصيب المرء بدوار حقيقي ينشأ عن الشعور بالفراغ ويولد فى النفس نوعاً من الجبن أمام ما قد يقع من عثرات ويبعث فى النفس إحساساً بالضيق من

التفكير فى هذا الصوت المجهول الذي هو صوتنا والذي لا نتعرف عليه لأننا لا نسمعه مطلقاً إلا من الداخل وهذا كله يشل حركتنا وينزع منا القدرة على التفكير الهادئ المنظم " (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٠) .

سادساً : إخراج الريبورتاج الإذاعي :

أصل هذا المصطلح فرنسي وترجمت إلى اللغة العربية إلى التحقيق الإذاعي الذي يشير إلى نقل الأحداث من موقع إلى موقع آخر والتعايش مع بيئة ذلك الحدث لفترة قصيرة أو طويلة وقد اشتهر الإنجليز والروس بإتقان هذا الشكل الفنى والإذاعي وفى الوطن العربي تميزت الإذاعة المصرية بهذا اللون فى فترة الستينيات والسبعينيات وكذلك الإذاعة العراقية والأردنية فى عقد الثمانينيات وقد أطلق اصطلاح ريبورتاج فى البداية على أخبار الجلسات فى البرلمان الإنجليزى حيث كان كتاب التقارير يحضرون تلك الجلسات مع ممثلي الصحافة (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٠) .

والريبورتاج هو البرنامج الذي ينقل الحقائق المسجلة أو الحية من واقع الحياة ومن الطبيعة سواء كان ذلك من خلال المادة المسموعة أو المرئية .

أنواع الريبورتاج :

١ - الريبورتاج المباشر : الذي ينقل مباشرة من موقع الحدث ويبرز دور الصحفي الإذاعي فى هذا النوع بشكل مباشر ولا يحتاج إلى مخرج متخصص كغيره من البرامج الإذاعية .

٢ - ريبورتاج الاستديو : الذي يمكن أن يشترك فى إعداده وتحضيره وتسجيله أكثر من صحفى إذاعي فيأتون بالمادة المسجلة إلى الاستديو وتخضع إلى إعادة الترتيب والبناء مع إدخال المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية اللازمة وذلك وفقاً لخطة مكتوبة ينجزها المعد وبالتنسيق المباشر مع المخرج الإذاعي وكذلك تبرز الأهمية الفنية والبنائية للمونتاج فى هذا الريبورتاج .

٣ - الريبورتاج الوثائقي : الذى يوثق لموضوع محدد اجتماعي أو قضائي أو سياسي أو اقتصادي أو ديني أو يتناول سيرة فحدي الشخصيات المهمة ومشاهير العلماء والأدباء والفنانين والسياسيين وهو أقرب إلي الفيلم الوثائقي فى السينما والتلفزيون .

ومن الملاحظات الرئيسية التى يجب على المخرج مراعاتها فى إنجاز إخراج الريبورتاج وخاصة النمطين الثانى والثالث نذكر ما يلي :

* البناء الفنى المتسلسل من خلال أصوات المشاركين .

* اختيار التسجيلات الوثائقية ذات العلاقة الصميمة بالموضوع .

* الاعتناء باختيار الموسيقى التصويرية سواء فى النقلات أو فى استخدامها كخلفية لما يحدث ويقال وبما يعزز المؤثرات الصوتية التى من شأنها تعميق الصدق وإثارة الانتباه وتفسير ما يجرى فى المكان والزمان فالمؤثرات الصوتية فى هذه الحالة تكون بمثابة الأداة الواصفة لمشاعر الشخصيات ومحتويات المكان ودلالات الزمان (العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٠ : ٣١) .

سابعاً : إخراج نشرات الأخبار فى الإذاعة :

تختلف وجهات نظر خبراء الإذاعة حول ما إذا كان للمخرج فى الراديو أي دور فى النشرات الإخبارية ومواجيزها فمنهم من يقول أن الذى يقوم بالجهد الأساسى فى إعداد الأخبار ونشراتها ومواجيزها هو المحرر ومن ثم المذيع قارئ النشرة أو المحرر ولا تحتاج العملية إلا لشخص منفذ يشرف على فتح وإغلاق المفاتيح الخاصة بالميكروفون والرسائل الصوتية أما الفريق الآخر فيعتقد بوجود دور المخرج وإشرافه على تسيير عملية بث الأخبار بشكل صحيح ومضبوط ومهما تكن من وجهات النظر مختلفة أو متفقة فإن وظيفة الإذاعة محددة فى هذا المجال بتقديم نشرات الأخبار إلى المستمعين ومتابعة التطورات بالرصد والتحليل والاستنتاج والتعليق وفى هذا الصدد يقول الإذاعي الأمريكى الشهير ألين جاكسون فى

نصيحته لطلبة الإذاعة والتلفزيون " عليكم جعل الأخبار مترابطة وتشد المستمع وبسيطة ومتدفقة " .

والقاعدة الرئيسية في تنفيذ نشرة الأخبار تقوم على أساس إيصال الأخبار والمعلومات المقروءة عبر الميكرفون إلي المستمع بشكل منظم ومرتب حسب الأهمية والوقت المتاح وتوفير الفرصة الموضوعية للمستمع بمتابعة ما يدور في بلاده أو البلدان الأخرى وربما يحتاج منفذ النشرة إلي إجراء بعض المونتاج للتقارير المسجلة أو رسائل المندوبين عبر التلفون ويحتاج المنفذ (المخرج) إلي نسخة من النشرة المكتوبة ليؤشر عليها جميع المعلومات الخاصة بدخول صوت مندوب أو خروج صوت مراسل أو مقابلة أو مقطع أو مقطع معين من نص الخطاب أو تصريح مسؤول (العبيدي : ١٩٩٥ : ٣٢) .

ثامناً : إخراج برامج المنوعات الغنائية والموسيقية :

تتضافر جهود كاتب الكلمات ومؤلف النوتة الموسيقية والموزع والملحن والمطرب ومهندس الصوت والمخرج الفني لإخراج الأغنية والموسيقي الجميلة وبنها للمستمعين وعادة ما يتم التسجيل على شرائط ذات مسارات متعددة قد تصل إلي ١٦ مسار وبسرعة ١٥ بوصة في الثانية وضرورة اللجوء إلي هذه الآلات كالوتريات وآلات النفخ والطبول وخلافها كل على حدة وكل على مسار منفرد وبعدها تتم عملية المزج لضمان أفضل تسجيل وأجود تنفيذ (العبيدي : ١٩٩٥ : ٣٣) .

تاسعاً : إخراج برامج الأطفال :

لابد من الاعتناء ببرامج الأطفال لاستقطابهم وإشباع حاجتهم للترويح والمتعة والتذوق والجمال وربما التأثير على اهتمامهم في متابعة برامج الكبار والاختلافات بين الراشد والطفل واضحة جدا وينبغي أن تحصر هذه الاختلافات أمام واضعي برامج الأطفال ومخرجيها فالخبرة عند الراشد تساعده على إدراك وفهم مضمون البرنامج وعلاقته بالحاضر والمستقبل في حين أن الطفل لا يمتلك مثل هذه

الخبرات وغير قادر على رسم مثل هذه التصورات والاختلاف الثاني يكمن في طبيعة رؤية العالم أو الطبيعة فالطفل يرى العالم والطبيعة حوله بحدوده البسيطة دون رتوش أو تعقيدات وبالتالي فإن ما يعرض أمامه على الشاشة وما يستمع إليه من خلال الإذاعة إنما هي مسلمات بالنسبة إليه وحقائق يقرأها .

إن الطفل الذي يشاهد إنساناً يقتل في مشهد تمثيلي إنما يعتقد أن ذلك الإنسان قد قتل فعلاً لإنجاز ذلك المشهد والاختلاف الثالث يبرز في ميل الطفل إلي حب تكرار التجربة والاستمتاع بها على العكس تماماً من الراشدين الذين لا يرغبون بسماع ما استمعوا إليه أو مشاهدة ما تم مشاهدته من قبل .

وهناك بعض النقاط المهمة التي تسهم في مساعدة معدي ومخرجي برامج الأطفال في إنجاز عملهم والتقليل من إشارات العنف وهذه النقاط هي :

١ - أسلبية وتغليب مَشَاهِدٍ أو مَسَامِعِ البرنامج الخاص بالطفل وعدم إظهار كل ما يشير إلي أدوات العنف كالمسدس أو السكين وخلافهما .

٢ - العنف الذي يحدث في البيئة غير المعروفة للطفل أقل تأثيراً عليه من تلك التي تقع في الأمكنة التي له خبرة فيها كالمدرسة والبيت ومركز الألعاب في المدينة والحارة التي يعرفها وله فيها بعض المعارف والأصدقاء .

٣ - المبالغة في تقديم المآسي والمعضلات أقل تأثيراً على الطفل وسلوكه ومشاعره ومزاجه النفسي من تلك التي تصيب طفلاً مثله أو تؤذي حيواناً يحبه ويعرفه من خلال دميته التي تربطه بها علاقة وطيدة أو صديقه الطفل الآخر في الحارة أو المدرسة الذي يلعب معه ويحبه .

٤ - الأشكال والشخصيات البسيطة أكثر إمتاعاً من تلك التي تم تصميمها على قاعدة من التعقيد والتركيب والتي تؤدي بالنتيجة إلي عدم فهمها من قبل الطفل فالطفل يرغب في التوصل بخبرته الأولية لتحديد عناصر الخير وعناصر الشر .

=====

٥ - السلسلة التي تحتوى على بعض مشاهد العنف أقل تأثيرا من ذلك البرنامج المنفصل والقائم على العنف برمته فخبرة الطفل مع السلسلة تطمأنه على النتيجة النهائية التي تكون بصالح رغباته على العكس من ذلك العمل القصير الذي لا يفقه عنه الطفل شيئاً .

وعلى العموم ينبغي على كاتب برامج الأطفال ومخرجها التخلص من كل ما يثير مخاوف الطفل وكل ما يولد عنده شعورا بالتقليد والمحاكاة إن الهدف هو تنمية شخصية الطفل وتزويده بالمعلومات والمهارات العقلية والسلوكية والنفسية المفيدة (

العبيدى : ١٩٩٥ : ٣٤) .

الفصل الخامس

الموسيقى والمؤثرات فى الدراما الإذاعية

أولاً : الموسيقى فى الدراما :

تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعى محوراً رئيسياً ، وقد كان لها عظيم الأثر فى ترقية الفن الإذاعى واجتذاب الجماهير . ومما لاشك فيه أن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التى توحى بالجو العام للأحداث ، وفى هذه الحالة تكون بمثابة اللحن المميز للتمثيلية ، وفى نفس الوقت تساعد المستمع على أن يهبط نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية .

وهى تقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر والشرط فى عملية النقل من مسمع لآخر عن طريق الموسيقى هو أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف .

وفى بعض الأحيان يتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التى يمكنها أن تحاكي صورا من الطبيعة ، كأن تعزف أصوات وكأنها غناء البلابل ، أو نقيق الضفادع ، أو حفيف ورق الأشجار ، أو صهيل الخيول ، أو مؤثرات صوتية للبراكين الخ .

وتلعب الموسيقى دورا هاما فى تصوير الحالة النفسية للشخصيات فى التمثيلية ، والصعود بها إلى القمم الدرامية ، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية ، تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير ، ويجب أن يراعى الكاتب الإذاعى اختيار اللحظات المناسبة التى لا تبدو فيها الموسيقى مقحمة ، بل يجب أن تكون ملهمة بما يجرى فى خلجات النفس الإنسانية .

وبالرغم من أن عناصر التمثيلية الإذاعية هي الكلمات والمؤثرات الصوتية والموسيقى ، إلا أن استخدامها جميعا معا يتطلب براعة فائقة ومهارة شديدة للغاية من المخرج ، حيث إن استخدام العناصر الثلاثة فى تمثيلية واحدة ينبغى أن يحاط بالكثير من الحذر والحيلة ، والحرص على عدم تضاربها ، وألا يتم إفساد التأثير الدرامى الإذاعى فى نهاية الأمر (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٠) .

وهناك من الكتاب من يقتصد فى استخدام هذه العناصر (الموسيقى والمؤثرات الصوتية) حتى إن بعض الأعمال الإذاعية الناجحة تعتمد فى أحيان كثيرة على عنصر الحوار فقط ، ويتم فيه الاستغناء عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلا فى حالات بسيطة جدا .

وهناك أيضا من المخرجين من يفضل عدم استخدام الموسيقى فى الانتقال من مسمع إلى آخر ، وقد كان رائد هذا النوع فى مصر الإذاعى الكبير محمد علوان . وإن جاءت بعد ذلك مجموعة من المخرجين وحاولت تقليده .

والموسيقى تستخدم أيضا لتعزيز الحوار وتأكيد معناه ويجب فى هذه الحالة ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطفى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح . وهنا تصبح الموسيقى مصدرا لقلق المستمع ، وانتفى دورها ، وهو تأكيد المعنى .

كما يجب أن يدرك المخرج الإذاعى أن أذن المستمع شديدة الحساسية ، لا تقبل الانتقالات الحادة بين المسامع ، ولذلك لابد الإدراك الجيد للاستخدام الموسيقى قبل أن الإخراج وعملية التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية لابد أن يكون لها ما يبررها ، فمثلا التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون ، لابد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان أو المكان . وكذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلا .

أما عملية مزج الحوار بالموسيقى فتحتاج إلى دراسة عميقة ، وكذلك عملية مزج الحوار بالموسيقى وبالمؤثرات الصوتية فتحتاج إلى وعى أعمق ، وحتى لا تطغى تلك العناصر على بعضها دون أن تؤدي إلى الأثر المنشود منها ، وتكون النتيجة انصراف المستمع نتيجة الصخب الموجود . بدلا من استمرار سماعه للتمثيلية (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠١) .

ولذلك فمن الأمور الهامة جدا بالنسبة للموسيقى ألا نجعلها تطغى على الحوار ، فلا بد أن يكون الحوار دائما هو (السيد) الذى يبرز عن كل شئ ، إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميا .

وفى النهاية ، إن الموسيقى تستخدم لتغيير المسامع ، ولتحديد جو التمثيلية ، وهذا الاستخدام الدرامى يشبه إلى حد كبير استخدام علامات الترقيم كالنقطة والفصلة المنقوطة فى اللغة . فمثلا صوت آلة وترية (كمان) ، عندما يستخدم وحده ويحده يؤكد ذروة الموقف فى المسمع . أو يتم استخدام جملة موسيقية من اللحن المميز للنقل من مسمع لآخر وغالبا ما يتم ذلك الاستخدام فى الأعمال الكوميدية .

أو أن تستخدم مقطوعات موسيقية قصيرة مؤلفة خصيصا للعمل ، أو منتقاة من الأعمال الموسيقية الشهيرة . وذلك للنقل بين المسامع ، فمن خلال سماعنا لصوت موسيقى الرابطة سندرك أن المكان (شعبياً) مثلا ، بينما صوت موسيقى الجاز ندرك من سماعنا له أن المكان (ملهى ليلي) مثلا . ولذلك يجب على المخرج أن يكون حريصا فى اختياره للموسيقى ووصفها قبل استخدامها فى العمل الدرامى (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٢) .

ثانياً : المؤثرات الصوتية فى الدراما :

تلعب المؤثرات الصوتية دورا هاما فى عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان ، وتعتبر هى والموسيقى (عين) المستمع ، فمن خلالها يعطى المخرج للمستمع وصفا سمعيا تفصيليا للصورة من خلال خياله .

وهى نوعان :

* المؤثرات الطبيعية الحية كأصوات : صهيل الخيل ، خرير المياه ، صياح الديكة ، زئير الأسد ، فحيح الأفعى ، الرعد ، البرق ، والرياح ، صوت انسكاب الماء فى كوب مثلا ، أمواج البحر ، حركة الأرجل أثناء السير ، موتور سيارة ، سارينة سيارة النجدة ، أو المطافئ ، دقات الساعة ، أو صوت إشعال سيجارة الخ (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٣) .

* المؤثرات الصوتية المصنوعة : فهى التى تنتج عن غير مصدرها . ولأنه من المعروف أن الميكروفون الإذاعى شديد الحساسية ، فسائر الأصوات التى يسمعها الناس يمكن تضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية وأغلب المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن عن طريق حرفية تنفيذ الحيل الإذاعية أن تنفذ داخل الاستديو . فالمؤثرات الصوتية لها قيمة إيجابية للتعبير عن المكان والزمان ، ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية ، وكذلك لخلق الجو النفسى للشخصيات ، وللدلالة على خروج الشخصيات ودخولها ، بالإضافة إلى الاستخدام فى النقل من مسمع لآخر . فمثلاً للتعبير عن الزمان وسائل شتى فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريباً وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها ومزج أصوات باعة اللبن والصحف والبقول والخبز مع زقزقة العصافير يعطينا الإيحاء ببداية يوم جديد مثلاً .

أما للتعبير عن المكان فالصوت التقليدى لدقات ساعة جامعة القاهرة يوحي إلينا بان المكان هو الجامعة ومزج صوت صفارة القطار مع اصوات الباعة الجائلين مع الحماليين مع أصوات احتكاك عجل القطارات بالقضبان يوحي إلينا بان الاحداث تدور فى محطة للسكك الحديد ونداء الباعة المختلط مع اصوات الناس يؤكد وقوع الاحداث فى سوق على سبيل المثال .

وهكذا فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث فى التمثيلية الإذاعية وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسى للشخصيات فصوت نقيق الضفدع قد يكون موحياً بالملل والكآبة بالنسبة للشخصية وصوت الغراب هو الآخر غالباً ما يستعمل ليؤكد أن الشخصية متشائمة خائفة من حدوث مكروه وصوت البلبل قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة مبتسمة سعيدة (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٣) .

أما استخدام المؤثرات الصوتية فى النقل من مسمع لآخر فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع ، والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة الموسيقى ، أو المؤثرات الصوتية ، أو لحظات الصمت ، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة أخرى .

فالانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية ، ابتداءً من الصمت التام ، حتى أبلغ المؤثرات دلالة . فمثلاً دخول شخصية لـحجرة بابها مغلق ، مع بداية مسمع جديد ، يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلـقه هو التأكيد على دخول الشخصية ، وفى نفس الوقت يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد .

وأيضاً فى حالة خروج شخصية من المكان الذى يدور فيه المسمع ، فوقع الأقدام أيضاً والذى يبدأ شديداً ، ثم ينخفض شيئاً فشيئاً وينتهى معها المسمع . أو أن تخرج الشخصية من الحجرة التى تدور فيها الأحداث ، فتتلاشى الأصوات من الحجرة ، وينتهى المسمع . أو عندما يتم فتح باب كان مغلقاً من قبل ، يعطينا صوتاً مرتفعاً لما يجرى فى الحجرة من أحداث وأصوات تنبئ عن الجو أو الخلفية للمسمع وعلى سبيل المثال إذا انتهى مسمع معين بأن الزوج ودع زوجته كى يذهب إلى عمله ثم أغلق باب الشقة فيمكن بعد ذلك استخدام صوت موتور السيارة مع

تحركها للانتقال من هذا المسمع الى المسمع الذى يليه إذا كان المسمع التالى فى مقر عمل الزوج مثلاً .

وحالات كثيرة جداً لأن استخدامها يعود أصلاً إلى تذوق المخرج وحرفيته فى استخدام المؤثر المناسب للمسامع ولكن يجب على المخرج الإذاعي أن يعمل على إبراز الصوت الإنسانى أى أن الحوار يجب ألا تغطى عليه المؤثرات الصوتية أو الموسيقى إلا إذا كان المقصود بذلك هو تأكيد معنى درامى معين أى أن يكون هذا الاستخدام غير مجانى (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٤) .

ثالثاً : المسامع فى الدراما الإذاعية :

يجب أن تكون المسامع فى التمثيلية الإذاعية مسلسلة ، ومتتالية ، كل مسمع يمهد للمسمع الذى يليه ويسلم إليه ، وتوالى المسامع يؤدى بنا إلى النتيجة المرجوة فى النهاية ، حيث إن كل صراع نتيجة الصراع الذى قبله ، ويؤدى فى نفس الوقت إلى صراع بعده ، أقوى وأشد تعقيداً عن الصراع الذى سبقه ، وهذا هو الذى يحرك التمثيلية ويدفعها من بدايتها إلى نهايتها ، من خلال مرورها بالعقدة . ويجب أن يكون كل موقف فى المسمع يثير انتباه المستمع ويسلمه إلى موقف آخر .

وعملية توالى المسامع فى التمثيلية الإذاعية أو المسلسل ، تكون نتيجة صراع الشخصية الرئيسية من أجل الوصول إلى هدف معين ، وكذلك الانتقال من مكان إلى آخر ، ومن زمان إلى زمان آخر ، أو من شخصية إلى أخرى ، ومن موقف إلى آخر ... وهكذا .

أما عملية الانتقال نفسها فى المسامع فتتم بواسطة استخدام الموسيقى ، أو المؤثرات الصوتية ، أو لحظات الصمت ، أو بطريقة التلاشى ثم الظهور مرة ثانية ، أو بأكثر من وسيلة من هذه الوسائل .

فلنفرض مثلاً أن المسمع الأول فى إحدى التمثيليات يدور داخل منزل أحد رجال الأعمال ، الزوجة تسأل زوجها إلى أين سيذهب ، فيجيب بأنه ذاهب إلى

الإسكندرية ، وينتهي المسمع بعد أن تودعه الزوجة ، وهنا يمكن أن يكون الانتقال من هذا المسمع إلى المسمع التالي والذي تدور أحداثه في الإسكندرية باستخدام أكثر من وسيلة ، فيمكن أن يستخدم جملة موسيقية من اللحن المميز بين المسمعين ، أو أن يستخدم موسيقى مؤلفة خصيصاً لذلك ، أو جزء من اسطوانة مسجل عليها موسيقى مناسبة ، أو أن يستخدم مؤثراً صوتياً لأمواج البحر بعد إنهاء المسمع الأول ، فيدرك المستمع أن المسمع الجديد بالقرب من شاطئ البحر ، في الإسكندرية . أو يمكن أن تكون فترة الانتقال صامتة ، أى ينتهي المسمع الأول ، ثم فترة صمت ثم الدخول في حوار المسمع الثاني (النادى : ١٩٩٣ : ٢٠٨) .

أما طريقة التلاشى والظهور مرة أخرى ، فالأفضل ألا يستخدمها المخرج إلا لعمل تأثير درامى معين لمرور زمن غير طويل ، مثلاً زوج يتشاجر مع زوجته في نهاية المسمع الأول ، يمكن عند بعض الكلمات غير المهمة في حوارهما أن يجعل المخرج الصوت يتلاشى تدريجياً إلى أن يختفى ثم يبدأ في الظهور التدريجى مرة أخرى ، فنجد أن الشجار مازال مستمراً في المسمع التالي ، وهذا يدل على أن مدة الشجار قد طالت . أو يمكن استخدام أكثر من وسيلة .

ولابد أن يعرف المخرج أن تنوع المسامع في التمثيلية الإذاعية يضيف عليها عنصر الحيوية ويمدها بالحركة ، على أن أية مبالغة تؤدي إلى اضطراب في ذهن المستمع .

=====

ويجب أن يلاحظ المخرج الإذاعي أن عملية توالى المسامع فى تمثيلته يجب أن تكون منطقية من البداية للنهاية ، حتى لا يكون هناك أى خلل بين أجزاء التمثيلية أو أن تكون النهاية بالنسبة للمستمع غريبة عن التمثيلية وطبيعتها الدرامية (النادي :



الباب الثاني

الإخراج التلفزيوني

الفصل الأول

مفهوم الإخراج التلفزيوني

الإخراج التلفزيوني :

عبارة عن ترجمة نص مكتوب الى صوت وصورة وتعتمد الترجمة على نوعية النص إلا أن الإخراج التلفزيوني يعتمد على الآلة أكثر من غيره من أنواع الإخراج الأخرى (بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٣) ..

والإخراج التلفزيوني : هو الجانب التنفيذي في عملية الإنتاج ، فإذا كان برنامج ما يحتاج إلى توفير عناصر معينة مادية وبشرية وآلية . فإن الإخراج باعتباره جانبا من جوانب هذه العملية ، يختص باستخدام هذه العناصر جميعها وتوجيه إدارتها لصياغة البرنامج صياغة فنية معينة يتحول بعدها النص المكتوب أو الفكرة أو الموضوع أو الحدث إلى شكل مرئي مجسم .

وعلي هذا النحو يكون الإخراج عملية صياغة وصناعة فنية لتنفيذ البرنامج وإخراجه إلى حيز الوجود ، وبالتالي فإنها عملية تقنية أي تشتمل علي الجانب الفني الجمالي الإبداعي ، والجانب الحر في أو الآلي وهو المتعلق بإبداء العناصر البشرية والمعدات والأجهزة .

ولكي تتضح هذه الصورة نقول بأن إنتاج لوحة فنية يحتاج إلي : (تحديد موضوع اللوحة . فنان رسام . ألوان . مواد خام مثل الورق أو الخشب أو القماش .. إلخ ..) أما الجانب التنفيذي لعملية الإنتاج (الإخراج) فيصبح مسؤولية الرسام الفنان " المخرج " فهو الذي يتخيل شكل اللوحة وتوزيع الأشكال والألوان فيها . ويظل هذا

=====

الجانب الإبداعي مجرد خيال ، إلي أن يتحول بواسطة الألوان والأقلام والفرش وكل المعدات والأجهزة الأخرى إلي لوحة فنية تعبر عن الموضوع وتجعله مقنعا ومؤثرا . وعلي هذا الأساس يمكن تعريف الإخراج التلفزيوني : بأنه الجانب التقني في عملية الانتاج .. أي مجموعة الأساليب الفنية الإبداعية والحرفية المستخدمة في تنفيذ البرنامج وإخراجه إلي حيز الوجود . أو .. هو : الصياغة الفنية والحرفية لتنفيذ البرنامج وإخراجه إلي حيز الوجود .

وبغض النظر عما إذا كانت هذه العملية تعد خلقا فنيا إبداعيا كما تري بعض مدارس الدراما .. أو مجرد " ترجمة " فنية للنص يؤكد بعضها الآخر .. وبغض النظر عما إذا كان البرنامج يعتمد أساسا علي الخلق الفني والإبداع كما هو الحال في برامج الدراما والبرامج الاستعراضية وما إليها ، أو كان يعتمد أساسا علي الجوانب التنفيذية الحرفية كما هو الحال في برامج الأحداث الجارية وبرامج الشؤون العامة وما إليها .. فإن الإنتاج في كل الأحوال لا يمكن أن يأتي عشوائيا يتجاهل الأساليب الفنية أو يحدد عن استخدامها (شلي : ١٩٨٥ : ٢٧١) .

وينقسم الإخراج التلفزيوني الى قسمين :

* * القسم الأول الإخراج المباشر : أي إخراج للمادة المذاعة على الهواء مباشرة ويتمثل في :

- (أ) إخراج مباشر من الاستديو مثل إخراج نشرات الأخبار وبرامج الحوارات .
- (ب) إخراج من مكان معين مثل إخراج المباريات الرياضية والحفلات الفنية .
- * * القسم الثاني الإخراج غير المباشر : ويتم في حالة تسجيل البرامج في فقرات ومن ثم تجميع تلك الفقرات بعملية التوليف ووضعها في قالب معين حتى تكون جاهزة للعرض وتتمثل في :
- (أ) أفلام السينما .
- (ب) الشرائح المصورة .

=====

(ج) تسجيلات الفيديو تيب .

وإخراج البرامج الحية تحتاج إلي كاميرات وملحقاتها وأجهزة صوت ، ولإرسال أفلام السينما تحتاج إلي ماكينات العرض السينمائي ١٦ م ، ٣٥ م وكذلك تحتاج إلي كاميرات للأفلام .. ولإذاعة البرامج الخارجية تحتاج إلي كاميرات متحركة صغيرة الحجم وأجهزة صوت أجهزة إرسال لاسلكي .. ولو تعذر إرسال لاسلكي ولو تعذر الإرسال من الموقع نفسه لبعض الأسباب يتم التسجيل على أفلام سينما أو على فيديو كاسيت بكاميرات صغيرة (سلوى المقدم : ٢٠٠٠ : ١٠٩) .

ويعد الإخراج المسرحي هو أقدم أنواع الإخراج التي عرفها الإنسان ومن بعده الإخراج السينمائي ثم الإخراج الإذاعي وأخيراً الإخراج التلفزيوني وقد استفاد الإخراج التلفزيوني من المشوار الطويل لمهنة الإخراج في المجالات الأخرى ومن ذلك يتضح أن الإخراج التلفزيوني يعتبر حصيلة الأنواع السابقة من الإخراج .

ويجمع الإخراج التلفزيوني بين الإخراج المسرحي والإخراج السينمائي والإخراج الإذاعي لأن مشاهدي الإخراج التلفزيوني يضمون الشرائح المهمة بأنواع الإخراج المذكورة بمعنى آخر قد يكون من ضمن المشاهدين والمستمعين للبرامج التلفزيونية المستمع الكفيف وعليه فهو مهتم بالصوت فقط وقد يكون من ضمن المشاهدين المشاهد الأصم وعليه فإنه يهتم بالحركة فقط أما من حيث المشاهد سليم حاستي السمع والبصر فهو يهتم بالحركة والشكل والصوت لذلك إذا كان هناك قصور في أحد هذه العناصر من الإخراج فقد يكون له أثره السيئ على المادة المذاعة (عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٣) .

الأساليب الفنية للإخراج :

إن استخدام الأساليب الفنية للإخراج يحقق عددا من الأغراض والمهام ، علي عدة مستويات وذلك علي النحو التالي :

* **على المستوى الفني :** ويحقق ما يلي :

١ - التغلب علي المشاكل الناجمة عن طبيعة التلفزيون كوسيلة ، والقيود التي تفرضها الشاشة الصغيرة المسطحة ذات البعدين ، والتي تفتقر إلي "العمق" أو "البعد الثالث" ، ومن ثم تكون الصورة المعروضة محددة بذلك الإطار الضيق المسطح .

٢ - نفت نظر الجمهور وإثارة اهتمامه .

٣- تحقيق التنوع في عرض المناظر واللقطات في أحجام وأشكال متعددة ومختلفة .

٤- التحكم في المعلومات (سواء بالمبالغة في عرضها أم بتقليصها والتقليل من شأنها وأهميتها)

٥- خلق الانطباع والانفعالات (الآثار العاطفية المختلفة) كالخوف والرعب والتوتر .

٦- إضفاء عناصر الجمال والجاذبية علي الموضوع . (التكوين - اللقطات الناعمة - مرشحات تصوير السماء والنجوم .. الخ)

٧- خلق الإحساس بالمسافات والمساحات والفراغ ، وإبراز علاقة الأشياء بعضها ببعض (اتصالاً أو انفصالاً) .

٨. تحقيق الخداع أو الوهم . وذلك بواسطة المونتاج وحده أو عن طريق مجال رؤية الكاميرا أو زاوية المنظر أو استخدام الخلفيات أو الإضاءة .

٩- التعبير عن الوقت أو الحركة نقل الإحساس بالوقت أي مرور الزمن والإحساس بالحركة من خلال تصويرها بحيث تبدو أبطأ من الحركة العادية .

١٠- الإيحاء بحالات عضوية أو عاطفية أو شعورية مثل الطيران أو فقدان الوعي أو الشعور بعدم التركيز .

١١- تحقيق مؤثرات خيالية التحول من شيء إلى آخر النمو العملاقى - الانكماش والتضائل (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٢) .

=====

* على المستوى الميكانيكي أو الآلي :

١- التغلب على قيود ومشاكل المعدات والأجهزة أو نقصها (التصوير بكاميرا واحدة) .

٢- التغلب على مشاكل الاستمرار الزمنى أو المكاني أو زاوية التصوير. ويمكننا بواسطة اللجوء الى القطع المباشر أن نخفى عدد السنوات التى انقضت أو عدم مرور الزمن فضلاً عن أن هناك القطع القافز والقطع العكسي ويمكن استخدامهما ببراعة فى هذا الصدد (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٣) .

٣- الحصول على لقطات نوعية مميزة أو خاصة تتجاوز وعورة التضاريس أو امتداد المساحة أو الأعماق .

٤- إتاحة الفرصة أو الوقت اللازم لتحقيق الانتقال من مكان إلى آخر (حركة المؤدى أو الكاميرا أو رافعة الميكروفون) .

٥- تحقيق المسافات المطلوبة لوضع الأجهزة والمعدات فى الأماكن المناسبة والمحددة لها وتفادى المشاكل التى تنتج عن ظهور الكاميرات أو الميكروفونات فى الصورة .

٦- خلق الخداع أو الوهم فى الحالات التى يتعذر فيها تصوير غرض ما كما هو فى الواقع أو يكلف تصويره جهداً كبيراً أو نفقات باهظة (الحرائق - عبور المحيطات) .

٧- إجراء عمليات التركيب والتحليل والتأليف (تجميد الكادر - أو وضع الإطارات حول المرئيات) (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٤) .

الجوانب الإقناعية للإخراج :

الصياغة الفنية للبرنامج أو الصناعة الفنية للبرنامج أو الأساليب الفنية للإنتاج يمكن أن تكون كلها ترجمة دقيقة ومعبرة لمصطلح الإخراج ومهما تعددت الأساليب وتنوعت فإن الهدف يبقى واحداً دائماً هو تقديم شىء لتحقيق هدف ومن هذا

المنطلق لابد وأن يتم تنفيذ وصناعة الشكل وفق أسلوب أو أساليب تحقق الأغراض التالية :

١ - التعبير والتفسير ٢ - الإقناع

٣ - التأثير " خلق الانطباع أو وجهة النظر أو الاندماج " .

٤ - الجاذبية والإمتاع .

٥ - إثارة الاهتمام وتركيز الانتباه .

إن هذه الأغراض أو العناصر تظل أشياء نظرية أو تجريدية بحتة بل تظل غامضة إذا عرضت بمعزل عن الأدوات والوسائل التي تستخدم لذلك من أدوات وعناصر الإنتاج (الكاميرا والإضاءة والديكور وحركة الممثلين والمؤدين) فضلاً عن طبيعة الوسيلة نفسها حيث يجرى عرض المناظر على مساحة محددة مسطحة الشكل هي شاشة التلفزيون .

إن الكاميرا هي العين التي ترى أو التي يرى بها المخرج والمشاهد وإذا كنا في حياتنا اليومية نلاحظ ونشاهد ونفسر ونعبر فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو لماذا لا نترك الكاميرا تفعل هي الأخرى نفس الشيء ؟

إن لغة الكاميرا وقدرتها على التعبير والتفسير والتأثير يخضع لاعتبارات كثيرة ومتنوعة منها حجم الشاشة الذي لا يمكننا من أن نرى كافة التفاصيل دفعة واحدة فلا يمكننا أن نرى عموميات المنظر ونرى الأشخاص والوجوه واضحة وكبيرة في نفس الوقت إننا لكي نرى الأغراض واضحة بما فيه الكفاية فإن ذلك يقتضى إبراز كثير من التفاصيل ويرتبط ذلك ارتباطاً وثيقاً بزوايا المنظر والعدسات المستخدمة . وفي كل الأحوال ولكي يتابع المشاهد ويستوعب ما تقدمه له يكون علينا أن نقدم له الحقائق والأفكار والمعلومات والآراء والموضوعات المختلفة في إطار مترابط بحيث تتتابع الأفكار في ترتيب منطقي يحقق تصاعد الاهتمام بالموضوع ويركز الانتباه

على مضمونه ويحول دون فتور المشاهد أو تشويش ذهنه واختلاط الأمور عليه أو انصرافه كلية عن المشاهد (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٥) .

ونظراً لتعدد أشكال البرامج التلفزيونية وتنوعها فإن عوامل وأساليب الإقناع تتعدد فيها وتتنوع ولا تخضع لوتيرة واحدة أو تعتمد على أسلوب أو عامل واحد فبينما تفيد الدراما من التخطيط المسبق وتحديد كل لقطة على حدة فإن عروضاً أخرى مثل المباريات الرياضية مثلاً تقوم أصلاً على المشاركة المباشرة فى الحدث ويتم الانتقال بين اللقطات وفقاً لما يجرى وليس وفقاً لما يريد المخرج أو لما يكون قد خطط له مسبقاً إنه ينتقل من لقطة الى لقطة أخرى على ضوء الفرص المتاحة التى تهيئها مواقع الكاميرات وموضع كل منها موقع الأحداث .

وفى عروض أخرى مثل المقابلات أو الندوات أو الأحاديث قد لا تكون هناك حاجة الى إعداد ديكورات خاصة أو مميزة أو نوعية أو خلفيات ذات دلالة معينة بحار أو أشجار أو غابات بينما تكون مثل هذه الديكورات والخلفيات أساسية وضرورية فى أنواع أخرى من الإنتاج وكذلك الحال بالنسبة للحوار أيضاً فقد يكون أساسياً فى بعض البرامج وقد يكون هامشياً أو ثانوياً أو غير مطلوب على الإطلاق فى بعضها الآخر وبينما تتضمن بعض العروض عدة أشكال أو قوالب (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٧٦) .

وبالرغم من أهمية العناصر المرئية فى الإنتاج التلفزيونى إلا إنه لا ينبغى بأى حال من الأحوال أن نقلل من أهمية الصوت سواء كان ناطقاً عن الصورة كما هو الحال فى الحوار أو الحديث أم مصاحباً لها كما هو الحال فى التعليق الصوتى على الأفلام وسواء كان صوتاً بشرياً أو مؤثرات صوتية أو موسيقى لكن الأمر الذى ينبغى التأكيد عليه فى هذا المجال أن الميكروفون " مثله مثل الكاميرا " .. لا يمكن أن يكون صورا مطابقة لأحاسيسنا ومشاعرنا . بل يمكن أن يؤثر ويحرف ويغير ويحرف . ومن ثم يتحكم فى صياغة الانطباع والصور الذهنية للمشاهد أو

الصورة أو الحدث الذي ينقله ، وإن كان ذلك يتوقف بطبيعة الحال علي مدى الدقة والبراعة في المزج والتزامن بين أصوات وصورة مختارة ببراعة في إطار مشوق وجذاب .

وأخيراً فإنه لا ينبغي أن نغفل أثر المكان على استخدام أجهزة الإنتاج ومعداته وأثر ذلك بالتالي على الأساليب الفنية والحرفية للإنتاج فلا شك أن مساحة الاستديو أو المكان الخارجى تتحكم فى أنواع الكاميرات المستخدمه ومواقعها وحركتها ونوع الإضاءة واتجاهها وشدتها وكذلك الحال بالنسبة لمعدات الصوت وأنواع الميكروفونات وموضعها وحركتها أو ثباتها (شلى : ١٩٨٨ : ٢٧٧) .

الفصل الثاني

فريق عمل الإخراج التلفزيوني

يحتاج المخرج الى عدد من المساعدين الذين يتولون عنه الشئون التحضيرية والإدارية اللازمة قبل وأثناء التصوير الى جانب متابعتهم لتصوير لقطات السيناريو وفقاً للخطة وتسجيل البيانات والملاحظات الخاصة بالتنفيذ الفعلي وما قد يطرأ من تغييرات في السيناريو الأصلي تستدعي التعديل في بعض مواضعه أو في خطة التصوير ذاتها (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ٢٥٠) .

يبدأ المخرج أولى الخطوات التنفيذية للفيلم بتكليف مجموعة العاملين معه في تنفيذ البرنامج وهم مجموعة من الفنانين والفنيين المتخصصين في مجالات الإنتاج المختلفة يعمل بعضهم الي جانب المخرج في غرفة المراقبة ويعمل بعضهم الآخر داخل البلاطوه في الاستديو بينما يكون بعضهم الاخر في غرف خاصة تتصل بغرفة المراقبة بواسطة أجهزة خاصة . ويتشكل فريق العمل علي النحو التالي :

مساعد المخرج :

هو الرجل الثاني في العمل وحلقه الاتصال بين الإنتاج والإخراج . ويبدأ عمله مع المخرج منذ اللحظة الاولى لاستلامه النص فيقوم بمساعدته في كافة الاعمال الخاصة بالتحضير للبرنامج والإعداد له فضلا عن الاعمال التنفيذية داخل الاستديو " أو خارجه " .. ولهذا ينبغي ان يكون علي دارية تامة بكل مراحل الإنتاج ابتداء من التصوير الي اعمال الاضاءة والمكياج والديكور الي جانب الاعمال المتعلقة بالنواحي الادارية والمالية .

٦٠ الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

وتتطلب بعض العروض الضخمة ان يكون هناك اكثر من مساعد للمخرج وفي هذه الحالة يكون هناك " المساعد الاول " الذي يضطلع بأهم الأعمال الرئيسية في الانتاج فيتولى إعداد البيانات الخاصة بالديكور ومواصفاته والإكسسوارات (مكملات المنظر) الخاصة بكل ديكور علي حدة ، والملابس المطلوبة ، وأنواع الماكياج وخواص كل منها ، وأسماء المؤدين (من ممثلين ومقدمي برامج وموسيقيين ومطربين ... الخ) ، والمؤثرات الموسيقية والصوتية ، ولوحات البرنامج وأساليب تصميمها .

وعند بدء التنفيذ يتولي مساعد المخرج مسؤولية الاتصال بالأقسام المختلفة وتوزيع نسخ التمثيلية أو البرامج عليهم مع بيان وتحديد المهمة المطلوب تنفيذها بمعرفة كل قسم ، والاعداد لاجتماع المخرج بكافة العاملين المشاركين في البرنامج وتجهيز مكان وموعد البروفات " التجارب " المبدئية خارج الاستديو وداخله (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٠) .

وعندما يبدأ تنفيذ البرنامج داخل الاستديو (بعد أن يكون مساعد المخرج قد انتهى من متابعة كافة العمليات المتعلقة ببناء الديكورات وتصميم الاضاءة وحضور كافة الفنانين والفنيين) يحدد المخرج اين يكون مساعده .
فقد يري ان يكون داخل البلاتوه او يجلسه الى جانبه بغرفة المراقبة او يكلفه بالاشراف علي الجانب الصوتي في البرنامج (ولكل حالة متطلباتها واحتياجاتها) .

أما بعد انتهاء البرنامج .. فيكون علي مساعد المخرج ان يتابع بعض الاعمال الادارية المتعلقة بصرف الأجور والمستحقات للفنانين .. وما الي ذلك .
مدير الأستديو :

هو ملاحظ لقاعة .. والبديل عن مساعد المخرج في البرامج والعروض الصغيرة واستوديوهات الربط (البث المباشر) . ومن ثم يكون عمله هو نفس العمل الذي

يؤديه ويقوم به مساعد المخرج في البرامج والعروض الكبيرة كالدراما والمنوعات .
وعلي هذا النحو يكون هو المسؤول عن تحضير الاستديو للبتث او التسجيل وكتابة
تقرير يومي عن اية تغييرات تقع في تنفيذ البرنامج فضلا عن متابعة تنفيذ
العناصر الفنية المختلفة للإنتاج.

سكرتيرة الإخراج :

ويطلق عليها أحيانا اسم " فتاة النص " وتقوم بمساعدة المخرج في فترة التحضير
حيث تتولى كتابة النص النهائي " الديكوباج " .. أما أثناء البروفات فعادة ما تقوم
ببعض أعمال المساعد الأول للمخرج . أما أثناء تسجيل البرنامج فتقوم بدور هام
إلي جانب المخرج حيث تتولى ملاحظته وتبنيه إلي انتقالات الكاميرا واللقطات
التالية فضلا عن مسئوليتها عن بعض الترتيبات الدقيقة التي قد لا تلف نظر
المخرج أو ينتبه إليها مثل " ضرورة وجود خاتم الزواج في يد العروس أو تصفيف
شعر ممثله .. الخ .. " وكذلك فإن ملاحظة التتابع الصحيح للنص او ما يعرف
ب"الراكور" يعد من أهم الأعمال التي تقوم بها فتاه النص
فيكون عليها مراقبة الملابس للتأكد من أن الملابس التي كان يرتديها الممثل عندما
خرج متوجها إلي عمله هي نفس الملابس التي ظهر بها في العمل .. وأن
الشعيرات البيضاء التي تميز شعر ممثل أو ممثلة تظهر في كل اللقطات ولا
تختفي في بعضها .. وأن قطع الإكسسوار لم تنقل من مكانها دون سبب أو مبرر
... وإضافة إلى كل ذلك يكون على سكرتيرة الإخراج مراقبة الوقت ومتابعته وقياس
الزمن المقرر حتى لا يحدث تطويل فى المشاهد يؤدي إلى خلخلة الإيقاع فى
التمثيلية (شلى : ١٩٨٨ : ٢٨١) .

* الكلاكيث :

أحد مساعدى المخرج وتتحصر مهمته فى تدوين البيانات الرئيسية التى يتم بها
تعريف اللقطة على لوحة خشبية يتم تصويرها مع بداية كل لقطة .

وبعض هذه البيانات يكون ثابتاً مثل عنوان الفيلم - اسم المخرج - اسم المصور .
 وبعضها يكون متغيراً وهو الأهم مثل رقم اللقطة أو المشهد - داخلي أو خارجي -
 ليل أو نهار - مع ذكره رقم مرة التصوير (أول - ثاني .. وهكذا) .

وإذا كانت اللقطة يتم فيها تسجيل الحوار مباشرة فيقرأ الكلاكييت بصوت مرتفع رقم
 اللقطة ومرة التصوير (لقطة ٢٥ ثانی مرة مثلاً) ليتم تسجيل صوته على شريط
 الصوت ثم يتبع هذا بخبط ذراع اللوحة لتسجيل الصوت الناتج عن الخبطة حتى
 يتمكن المونتير من التعرف على نقطة التطابق وضبط التزامن بين أول كل من
 شريط الصوت والصورة للقطة معينة .

وتقع ضمن مسؤوليات الكلاكييت أيضاً كتابة تقرير المعمل الذى يوزع منه عدة نسخ
 واحدة للمعمل واخرى للمونتاج وثالثة للإنتاج ورابعة لمهندس الصوت (أبو شادى :
 ٢٠٠٦ : ٢٥٥) .

* مدير الإنتاج :

هو الشخص المسئول عن تنفيذ الجوانب المالية والإدارية للإنتاج ويبدأ عمله منذ
 اللحظة الأولى التى يتسلم فيها المخرج نص التمثيلية أو البرنامج فيتولى وضع
 الميزانية التقريبية للإنتاج (بالاتفاق مع المخرج) وبعد ذلك يكون مسئولاً عن شراء
 كافة مستلزمات الإنتاج التى لا تتوفر فى المحطة مثل بعض أنواع الملابس أو
 المنقولات أو الأطعمة كما أنه المسئول عن تحضير صالة البروفات وتدبير وسائل
 المواصلات اللازمة للانتقال إلى هذه الصالات خارج المحطة أو عند التصوير
 خارج الاستديو .

* مهندس الديكور :

وتتصدر مهمته فى تصميم المنظر الذى يبني داخل الاستديو أو خارجه بما يحقق
 الجو العام أو الإيهام بالأماكن التى تدور فيها الأحداث ولذا فإنه يشارك المخرج
 التفكير وتصور هذه الأماكن وأحجامها وتركيبها وألوانها وزواياها بما يحقق إمكانية

تنفيذ الإنتاج وتحريك الكاميرات والميكروفونات ووضع أجهزة الإضاءة وبقية الأجهزة فى مواقعها المناسبة فضلا عن تحقيق التأثير الفنى المطلوب (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٢) .

*** منسق المناظر :**

هو الشخص المسئول عن مكملات المنظر (الإكسسوار) أى "فرش الديكور" ومن ثم فإن عمله يرتبط إرتباطا مباشرا بمهندس الديكور ويقتضى التفاهم والتشاور والتنسيق معه فى هذا الأمر . وفى بعض المحطات يقوم مهندس الديكور نفسه بمهمة تنسيق المناظر وتأنيث الديكور ، باعتبار أن ذلك العمل يعد جزءا مكملا لعمله الأسمى .

*** مصمم الملابس :**

هو الشخص المسئول عن وضع المواصفات العملية والجمالية والتاريخية للملابس التى يحتاج إليها إنتاج العروض التاريخية وبرامج المنوعات ليؤكد بها عملية الإقناع الدرامى وصدق الفن ويتطلب ذلك من المصمم بطبيعة الحال ضرورة الرجوع إلى المصادر العلمية والتاريخية والفنية التى تعينه فى أداء هذه المهمة .

*** الماكيبير :** هو المسئول الشخص المسئول عن "تجميل الوجوه" وإخفاء عيوبها و"صياغة" الشكل والمظهر بما يجعله مقنعا لطبيعة الدور والشخصية التى يؤديها أمام الكاميرا .

*** الكوافير :** هو الشخص الذى يقوم بتصفيف الشعر وصناعة أشكاله وقوالبه على ضوء ما يحتاجه العمل ووفق ما يحدده المخرج فى بعض الحالات (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٣) .

*** المصور :**

هو الفنان الذى يقود الكاميرا وبها يصنع اللقطات على النحو الذى صممه المخرج ومن هنا فهو الذى يقوم بتنفيذ حركة الكاميرا واختيار العدسات وزويا التصوير وفق

ما يريده المخرج تماما . وفى هذا الصدد تنبغى الإشارة إلى أنه يجب أن يلتزم التزاماً كاملاً بكل ما يحدده المخرج ويطلبه ولا يحق له أن يتجاوز ذلك أو يخرج عليه بأى حال من الأحوال . وكما هو معروف : فإن الكاميرا إذا لم تستخدم استخداماً صحيحاً لا يكون بوسعه المشاهد أن يفهم أو يتأثر بما يعرض عليه ومن هنا يجب أن يكون المصور على دارية واسعة بكل ما يتعلق بالكاميرا وإمكاناتها وحركتها وأنواع العدسات وموصفاتها وعادة ما يكون هناك مساعد للمصور يتولى تحريك " دفع " الكاميرا فى الإتجاه المطلوب وحمل الكابلات وما إلى ذلك .

* مشرف الإضاءة :

هو المسئول عن التوزيع الفنى للإضاءة بما يحقق كمال وضوح وتأثير الصورة النهائية التى تخرج للجمهور . ويبدأ عمله عادة بعد مشاهدته البروفة " التجربة " الميزانسين مع توزيع اللقطات على الكاميرات حتى يتسنى له معرفة زوايا التصوير والجو النفسى والاجتماعى للإنتاج . وبعد أن يحدد كمية الإضاءة واتجاهاتها ومصادرها بما يحقق الأغراض المطلوبة فإنه يظل الاستديو حتى تنتهى بروفة الكاميرات (وإصلاح أو ضبط الإضاءة إذا احتاج الأمر لذلك) وإلى جانب مشرف الإضاءة يوجد عادة طاقم من عمال الكهرباء لمساعدته فى عمله .

* مراقبة الكاميرات :

وهم مجموعة من الفنيين المختصين بالتحكم فى الكاميرات وضبطها .. ويقومون بهذا العمل من خلال غرفة خاصة مزودة بالأجهزة والمعدات الخاصة بذلك . ويتعاون وتنسيق وتقاوم كامل مع المصورين ومشرفي الإضاءة (شلبى : ١٩٨٨ : ٢٨٤) .

* مهندس الصوت :

هو الشخص المسئول عن اتصال الأصوات بكافة أنواعها (أصوات بشرية - مؤثرات - موسيقى) إلى المشاهد بأقصى قدر من الوضوح وعلي النحو المطلوب

لانتاج " تكبير - تضخيم - تشويه " ومن ثم يقوم باختيار الميكروفونات وتوزيعها ووضعها في الأماكن المناسبة وفق الأغراض التي حددها المخرج ولهذا فإن عمله يرتبط ارتباطا مباشرا بطبيعة الديكور ووضعه وحجمه ومكانه داخل الاستديو .

ويجد إلي جانب مهندس الصوت مجموعة من المساعدين الذين يقومون بإدارة الشرائط والاسطوانات وتحريك الميكروفونات . فضلا عن مسجل أو مسجلي الصوت والذين تنحصر مهمتهم في ضبط الأجهزة قبل التسجيل ومتابعة الصوت أثناء عملية التسجيل .

الفصل الثالث

أدوات المخرج التلفزيوني (*)

الاستديو التلفزيوني :

الاستديو التلفزيوني يختلف في عدد من الكاميرات المستعملة به وفي مساحته علي حسب نوع البرامج التي تستعمله مثلاً استديو التنفيذ والأخبار مساحته أصغر من استوديوهات . البرامج والدراما ويتكون الاستديو من البلاتوه وغرفة مراقبة الاستديو وغرفة الأجهزة المساعدة وغرفة الإضاءة وأحيانا غرفة التليسينا .. وداخل البلاتوه توجد بعض وحدات الإضاءة والستائر وشاشات العرض الخلفي أو الخلفيات الديكور والكروما ومن المفضل أن يكون بالقرب من الاستديو غرف الملابس والماكياج والديكور والصيانة وفي استوديوهات الإنتاج يستحسن وجود غرفه للبروفات وكذلك يجب أن تكون مخازن قطع الغيار قريبة من الاستوديوهات .

مواصفات الاستديو :

(أ) مساحة الاستديو :

تمتد مساحة الاستديو علي حسب البرامج التي ستننتج به ففي حالة البرامج الاستعراضية أو الدرامية فإنها تحتاج إلى استديو تكون مساحته كبيرة وعلي العكس في حالة الأخبار أو اللقاء بين المذيع وضيف تكون مساحته صغيرة .. أما المسرح التلفزيوني فإنه يستعمل للبرامج المقدمة للحضور مثل مسرح التلفزيون ولكي

(*) سلوى المقدم ، في مجال فنون التلفزيون ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٥٩ ، مارس ٢٠٠٠ ، ص ١٠٩ وما بعدها .

نحافظ علي أن يكون الاستديو صغير لكن يعطي أحسن الإمكانيات يجب ألا تقل مساحته عن ٢١٦٥م^٢ وكلما كبر حجم الاستديو يكون أحسن للعمل مثلا يمكن عمل أكثر من ديكور به كذلك تكون حركة الكاميرات والميكروفونات سهلة غير مقيدة لكن كلما كبر حجم الاستديو كلما زادت تكاليفه .. وفي الواقع عندما يحتاج برنامج إلى عدد كبير من الديكورات نادرا ما يستخدم أكثر من استديو لبرنامج واحد ولذلك يستحسن أن نقول أنه لا يوجد حد أقصى لسعة الاستديو .

(ب) أسقف الاستديو :

يتم تصميم ارتفاع سقف الاستديو تبعا لارتفاع الديكورات المستعملة والستائر الخلفية وطرق تثبيت كشافات الإضاءة والطرق التي ستصور بها الكاميرات المشاهد المختلفة (يلاحظ أن ارتفاع عدسة الكاميرات الموضوعه علي تريبود هو من ١,٢ إلى ١,٦ متر من الأرض) .

عندما تحتاج لأخذ مشهد علوي أو سفلي يجب أن ترتفع كشافات الإضاءة عن مجال العدسة لذا يجب ألا يقل ارتفاعها عن (٣م) لكن في بعض البرامج الخاصة التي تحتاج إلى زاوية يجب ألا يقل ارتفاع الإضاءة عن ٤ متر وبالتالي إذا كان هناك استعمال للمؤثرات الضوئية وكذلك الميكروفونات المتحركة نجد أن المسافة يجب ألا تقل عن ٥ متر بين الأرض والسقف ولكن في حالة استعمال الشبكة على ارتفاع حوالي (٦م) ويترك حولها مسافة فيصل ارتفاع السقف حوالي ٧,٥م ويفضل أن يكون ١٠م للحصول على أفضل النتائج .

(ج) أرضية الاستديو:

في حالة الاستديو التلفزيوني يجب أن تكون منبسطة نظيفة لكي تسهل الحركة السريعة للميكروفونات والكاميرات داخل الاستديو لذلك يراعى الدقة في عمل أرضية الاستديو فتراعى فيها (النعومة) والعزل الحراري وتكون قوية ميكانيكيا وصلبة ولونها مقبول .

=====

(د) أجهزة أخرى :

الستائر الخلفية أو الأفق وهي عبارة عن ٣ أو ٤ ألوان مختلفة معلقة من قضيب للستائر مثبت حول الاستديو ، وتبعاً لاحتياج الخلفية تستعمل ستائر مختلفة ، معدلات الانعكاس فيها مختلفة ، ويمكن استعمال هذه الستائر علي أنها الأفق لكن المشكلة أنها من الممكن أن تنكمش ويظهر عليها بقع وتظهر فيها وصلات الستائر .

(هـ) شبكة الأنابيب :

تحت سقف الاستديو توجد شبكة من الأنابيب الصلبة علي مسافات من ٥ ، ١ إلى ٦ ، ١ متر وعادة تكون علي ارتفاع من ٥ إلى ٧م من أرضية الاستديو وتستعمل لتعليق كشافات الإضاءة وكابلات الميكروفونات وتستخدم لأغراض أخرى منها المؤثرات المختلفة مثل سقوط الثلج أو المطر أو خلافه .

(و) ممر القطة :

هي نوع من الممرات المعلقة علي طول حوائط الاستديو علي بعد حوالي ١ متر تحت شبكة الأنابيب وتبعاً لاتساع الاستديو أما أن تكون علي جهة واحدة من الحوائط أو علي حائطين أو بطول جميع حوائط الاستديو وتستخدم لأغراض مختلفة مثل تثبيت الإضاءة وتعليق الميكروفونات ... الخ .

العزل الصوتي للاستديو :

يعتمد العزل الصوتي للاستديو التلفزيوني علي نوعيه حوائط الاستديو وسقفه والأرضية ونوعيتها وعدد الموجودين بالاستديو تقريبا ونوعيه الأثاث الذي سيستعمل في الاستديو وعادة يكون التأثير في الصوت واضح بالنسبة للجزء المحيط بالميكروفون علي العكس في حالة السينما يكون الموضوع أسهل لأن الصوت عادة يسجل في الوقت آخر غير وقت تسجيل الصورة وفي مكان آخر لذلك يمكن

تسجيل الصوت في مكان لا تأثير بوجود كاميرات السينما لكن التلفزيون نظرا لأنه تسجيل فوري للصوت والصورة فطريقة التسجيل المنفصل نادرا ما تستعمل . ويراعي في أثناء التسجيل أن يكون دائما الميكروفون بعيدا عن مكان التصوير مما يجعل مشكلة التقاط الصوت أثناء التسجيل معقدة قليلا . كذلك يوجد حركة في الاستديو غير حركة الممثلين أو مقدمي البرامج ومدير الاستديو .. فالكاميرات دائما في حركة من منظر لآخر وبالتالي يتحرك المصورون وحامل الكابل كذلك يتحرك الميكروفون لكن بطريقة أقل . ولتقليل الضوضاء الناتجة عن كل هذه الحركة يجب أن نستعمل بكثرة في الاستديو هات مواد تمتص الصوت بقدر الإمكان لذلك يستحسن أن يعمل الاستديو بحيث يكون ميت صوتيا ويعتمد الصوت فقط على الأجزاء القريبة من الميكروفون ويلاحظ أن العزل الصوتي للاستديو يكون صعب لأن مساحة الاستديو تكون كبيرة بالإضافة إلى الميكروفون يكون بعيد إلى حد ما عن المتحدث عن مثيله في الإذاعة . ويستحسن أن يكون مدخل الاستديو صغير بقدر الإمكان لتحسين العزل الصوتي لكن طبعا في الاستديو هات الكبيرة (الدراما) تحتاج إلى باب يتكون من طبقتين بينهم مادة عازلة للصوت . وبالنسبة للمواد المستعملة في المعالجة الصوتية يستعمل الصوف الزجاجي وبعض الألواح المعدنية المثبتة بطريقة خاصة لامتصاص الصوت وكذلك بعض الألواح الجبسية .

الأجهزة التي يحتويها الاستديو :

- * الكاميرات التلفزيونية .
- * أجهزة الرؤية .
- * كشافات الإضاءة .
- * الميكروفونات .

٧٠ الإخراج الإذاعي والتلفزيوني

=====

* وحدات التخاطب الداخلية .

* كابلات لتوصيل جميع الأجهزة التي بداخل البلاطه إلي غرفة مراقبة الاستديو
وإلي غرفة التليسنا .

نظام اتصال الاستديو بغرفة المراقبة :

وفيه تصل الصورة الناتجة من الكاميرات عن طريق كابلات إلى وحدة مراقبة الكابلات الموجودة في غرفة مراقبة الاستديو ثم بعد ذلك تصل بإشارة الصورة إلى جهاز لتنظيم الألوان وتخرج الإشارة المرئية منه إلي موزع DISTRIBUTION Amp تخرج منه إشارة الى جهاز رؤية أمام مراقب الكاميرات وإشارة أخرى إلي جهاز المونتاج الالكتروني حيث يتم فيه اختيار الإشارة المطلوبة بعد ذلك يتم إرسالها إلى غرفة المراقبة الرئيسية ومسار آخر إلي جهاز رؤية خروج الاستديو أما عن التيسيرات الموجودة بالاستديو الملون لرؤية الصورة في مختلف المراحل مثلاً داخل البلاطه فيوجد جهاز رؤية لخروج الاستديو وفي الأجهزة المكملة للاستديو يوجد جهازان رؤية لضبط الكاميرات أحدهما أبيض وأسود والآخر ملون كذلك يوجد جهاز لاختيار الصورة المطلوب رؤيتها ويوجد جهازان لرؤية الإشارة المرئية هندسياً واحد لرؤيتها على شكل موجات وآخر لرؤيتها اتجاهياً .

الكاميرا التلفزيونية :

من أهم مكونات الاستديو الكاميرا التلفزيونية وهي التي تقوم بتحويل الصورة من صورة ضوئية الى نبضات كهربائية تسير في الكابلات ثم يتم إرسالها حتى يتم التقاطها بعد ذلك بالهوائى لتصل الى جهاز التلفزيون .

وتتكون سلسلة الكاميرا من :

١ - رأس الكاميرا Camera head .

٢ - وحدة ضبط الكاميرا Camera Control unit .

٣ - كابل الكاميرا Camera Cable .

=====

٤ - وحدات التغذية الكهربائية Power Supply .

٥ - وحدة ضبط الكاميرا عن بعد Camera Control unit .

ولنبدأ برأس الكاميرا حيث تدخل الصورة الى :

١ - العدسة الزووم :

وهي مجموعة عدسات تتحرك بواسطة مجموعة مواتير صغيرة لتعطينا صورة ممتازة من أول Close UP وهى الصورة القريبة جداً (صورة الوجه مثلاً) الى Long shot وهى الصورة البعيدة (ملعب مثلاً) ويوجد للعدسة زراعان يتم تركيبهم على رأس الكاميرا أحدهما زراع الزووم لاختيار حجم الصورة والزراع الثانى لضبط الFocus وهو تركيز الصورة .

٢ - تقسيم الصورة ضوئياً :

تمر بعد ذلك الصورة الى مجموعة منشورات تقوم بتقسيم الصورة الى ثلاثة صور كل صورة بلون (أحمر أو أخضر أو أزرق) .

٣ - تنتقل صورة كل لون الى الصمام المقابل لها :

مثلاً الصورة الحمراء تنتقل الى الصمام الخاص باللون الأحمر والصورة الزرقاء تنتقل للصمام الخاص باللون الأزرق والصورة الخضراء تنتقل للصمام الخاص باللون الأخضر حيث يتم تحويل كل صورة الى نبضات كهربائية تسير فى كابل الكاميرا .

٤ - محدد الرؤية view finder :

وفيه يمكن رؤية المشهد الذى يتم تصويره ويمكن التحكم فى استضاءة الصورة بما يناسب المصور .

٥ - الضوء الأحمر Red light :

وهو يعطى إشارة للمذيع وللمصور بأن الكاميرا على الهواء .

٦ - يوجد سماعات head phone :

حتى يمكن للمصور أن يسمع المخرج أو يسمع صوت موسيقي أو أغنية أثناء تصويرها .

الخواص المطلوبة في الكاميرا التلفزيونية :

(أ) صورة جيدة وعدم وجود شوشرة أو تشويش بها .

(ب) حساسية عالية .

(ج) سهولة الحركة والصيانة .

(د) استقرارها من جهة عدم كثرة الأعطال .

غرفة أجهزة التحكم المعاونة Subcontrol Rooms :

يتواجد المخرج وعدد من الفنيين فى غرفة المراقبة للتحكم فى أجهزة الصوت والصورة أما فنيو التليسين والصيانة فيتم تواجدهم فى غرفة التحكم المعاون والأجهزة الموجودة فى غرفة المراقبة هى طاولات الصوت وجهاز تسجيل شرائط وجهاز المونتاج الالكترونى وجهاز التخاطب الداخلى بين الغرف المختلفة وجهاز رؤية لكل كاميرا ورؤية لكل ماكينة تليسنا وجهاز رؤية للتحضير لماكينات الفيديوتيب وأحياناً بعض الصور القادمة من استديوهات أخرى وكذلك رؤية لماكينات الإذاعة الخارجية من غرفة المراقبة الرئيسية .

أجهزة المونتاج الالكترونى :

السويتشر هو جهاز يمكننا بطريقة سهلة من اختيار أى إشارة مرئية من الإشارات الداخلة له وفى بعض الأنواع يمكن اختيار الصوت المصاحب للصورة أيضاً كما أنه يكمل دوائر النور الأحمر بالكاميرات وعند الضغط على الزرار المطلوب هو أيضاً يضىء إذ إنه مصنوع من البلاستيك الشفاف فيسمح للمبات الإشارة الموجودة فى السويتشر من أن يظهر ضوءها خلاله ليساعد الفنئ فى معرفة الزرار المختار وعند الضغط على الزرار المطلوب يتم ثلاثة أشياء :

١ - تخرج الإشارة المرئية .

=====

٢ - تكمل دوائر الضوء الأحمر .

٣ - يلغى عمل أى زرار كان أختير قبل ذلك .

وللمحافظة على الجهاز يجب تنظيفه دورياً من الأتربة ويستخدم برفق عند الضغط على الأزرار حتى لا تكسر الأجزاء الميكانيكية المتصلة .

النوع البسيط من السويتشر أضيفت إليه إمكانية المزج بين إشارتين فأصبح فى إمكان المخرج أخذ الصورة عن طريق النقل من إشارة الى أخرى (cut) أو عن طريق المزج (MIX) أو عن طريق عمل إضعاف للإشارة (FADE) عند النقل من كاميرا الى أخرى مثلاً كذلك يوجد بهذا النوع إمكانية رؤية الصورة قبل إرسالها على الهواء كما يوجد بهذا النوع من السويتشر أزرار فى الجهة اليمنى تمكننا من تغيير عمل كل من ال FADE وال PREVIEW فبينما يمكن إجراء البروفات داخل الاستديو على الجزء الخاص بالقطع يمكن إرسال برنامج منفصل على الجزء الآخر .

الأعمال التى يمكن أن نقوم بها عن طريق جهاز المونتاج الالكترونى :

١ - القطع CUT وهو النقل من صورة لأخرى .

٢ - إضعاف الإشترة FADE من كاميرا مثلاً الى لون معين .

٣ - المزج وهو خلط صورتين مع بعض .

٤ - الكاشات WIPE :

(أ) يمكن أخذ صورتين على الشاشة فى نفس الوقت من كامرتين مختلفتين أو كاميرا وفيديو .

(ب) يمكن تحريك صورة بالنسبة للأخرى حتى تغطى الشاشة .

(ج) كذلك يمكن تحريك الدائرة أو المربع فى جميع أنحاء الشاشة .

(د) الخط الفاصل بين الصورتين يمكن تغيير سمكه وكذلك ممكن تغيير لونه .

(هـ) ممكن الانتقال من صورة الى أخرى بطريقة SOFT كذلك يمكن الانتقال بطريقة حادة HARD .

٥ - مفتاح الكروما Chroma key :

وهو يستخدم لعمل الخدع وفيها ممكن وضع صورة مكان لون معين مثلاً ممكن أن يقف شخص أمام خلفية زرقاء وتوضع الصورة الأخرى (سماء مثلاً) أو (حديقة) مكان اللون الأزرق ويلاحظ أن جميع الألوان تصلح لعمل كروما لكن هنا يفضل اللون الأزرق لأنه لا يوجد في لون البشرة الخاصة بالإنسان .

والكروما هي الخلفية المضاءة بالتساوى على جميع نقاطها والتي غالباً ما تكون بلون أخضر حيث أنه اللون الوحيد الذي لا يوجد في جسم الإنسان إلا في حالة الأعين ونادراً ما تكون مؤثرة .

في الفيديو والتلفزيون يتم التفريغ عن طريق مفتاح الكروما وفيه يتم دمج مشهدين بواسطة حذف خلفية الكروما ويكون الشئ المتبقى وهو ممثل مثلاً مفصولاً عن الخلفية بإضاءة الكونتر والباك لايت .

أما في السينما فتتم هذه العملية عن طريق تقنية الكاش والكونتر كاش وهي عملية معقدة وتمت في الأفلام التي مزجت بين الحركة الحية والرسوم المتحركة . وفي الفوتوغرافيا يتم الفصل بواسطة برنامج الفوتوشوب وفي الثلاثه تقنيات لا يتغير لون الكروما من الأزرق إلي الأخضر وحتى الرمادي تبعاً لنوعية التقنية فوتوغرافياً كانت أو تلفزيونياً .

٦ - المفتاح KEY :

وفيه ممكن إضافة كتابة الكترونية على الصورة (الكتابة القادمة من الفيديو فونت)

الاستوديوهات الافتراضية في البث المباشر (1) :

تعد الاستوديوهات الافتراضية في مجال البث المباشر بمثابة الحل السحري لإنشاء محطة تلفزيونية بأقل تكلفة ممكنة . إذا أنه من المعروف أن أكثر الأمور تكلفة في المحطات التلفزيونية هو الديكور إذا أنه إما أن تقوم المحطة ببناء استوديوهات بعدد البرامج التي تقدمها المحطة وهو أمر مكلف للغاية ، أو أن يكون عدد الاستوديوهات أقل من عدد البرامج المقدمة مما يستدعي هدم الديكور وإعادة بنائه بشكل دوري لتلبية احتياجات البرامج المختلفة . وهو أمر يفتقر إلى الجدوى الاقتصادية من هنا كانت الاستوديوهات الافتراضية بمثابة طوق النجاة للمحطات التلفزيونية إذ أن هذه التقنية لا تطلب سوى استديو واحد فقط مطلي باللون الأزرق أو الأخضر يتم فيه تصوير جميع البرامج ويقوم الكمبيوتر في نفس اللحظة باستبدال هذا الاستديو أحادي اللون بالاستديو الافتراضي الخاص بالبرنامج المصور حيث أن جميع ديكورات البرامج التي تقدمها المحطة تكون مخزنة على الكمبيوتر مما يتيح رفاهية بناء وتغيير الديكور بدون أي تكلفة وعلى الهواء مباشرة .

وتقوم فكرة عمل الاستوديوهات الافتراضية على تصوير الأشخاص في محيط ثلاثي الأبعاد مطلي بلون واحد ومضاء جيدا بحيث تكون درجة وضوح اللون متساوية في كل أرجاء موقع التصوير بحيث يكون الكادر ممتلئ باللون حتى يسهل فصل هذا اللون بعد ذلك.

(1) علي ابو القاسم عبدالرحيم حسن البصري ، الديكور الافتراضي . . . الاستوديو الافتراضي ، تاريخ الدخول ٢٢ / ١ / ٢٠٢٠ ، متوافر علي الرابط التالي :

<http://kenanaonline.com/users/aboalgasym/posts/378384>

وأثناء التصوير يقوم جهاز الكمبيوتر بتتبع مسارات الكاميرات من خلال مجسات خاصة مثبتة على كاميرات التصوير حيث تقوم هذه المجسات بإطلاع الكمبيوتر بإحداثيات الكاميرات (س،ص،ع) ، ومقدار حركة الزوم ، Zoom والحركة الأفقية ، Pan والحركة الرأسية Tilt لكل كاميرا لحظيا مما يؤهل الكمبيوتر لمحاكاة هذه الكاميرات افتراضيا لإنتاج صور لاستديوهات وديكورات افتراضية بنفس مسارات كاميرات التصوير الحقيقية. ويتم ادخال الصور الحقيقية والصور الافتراضية على جهاز فصل الخلفيات حيث يقوم هذا الجهاز بفصل الخلفيات أحادية اللون وإحلال الصور الافتراضية محلها مع الإبقاء على الأشخاص المصورين وبما أن مسارات التصوير الحقيقية والافتراضية متطابقة فإن النتيجة تكون صور للأشخاص الحقيقيين داخل الاستديوهات الافتراضية.

بهذه الطريقة أمكن لتقنية الاستديوهات الافتراضية أن تقدم حلاً جزئياً يوفر في تكلفة الإنتاج بشكل غير مسبوق مع الارتقاء بمستوى الإبهار للعمل ككل ، حيث أنه بالرغم من خفض تكلفة مواقع التصوير وما تحتويه من ديكور إلا أنه تم الارتقاء البصري بها إلى درجة لا يحدها سوى خيال القائمين على صناعة المادة المصورة.

- ويدهن الاستديو الافتراضي بالكامل بأحد هذه الألوان الأزرق والأصفر والأحمر والأخضر ويقوم المذيع أو مقدم البرامج أو الممثل أو المطرب بأداء ما يجب عليه في هذه الغرفة المدهونة بلون واحد.
- تقوم الأجهزة تقنيا بإحلال صورة أخرى مصورة مسبقا مكان اللون المدهون به الاستديو.

- =====
- يشترط أن لا يكون الفنان مرتديا ملابس تحمل لون الاستوديو فيظهر داخل الاستديو وكأنه في المكان الذي تمثله هذه الصورة.
 - تستخدم هذه الخاصية في الكثير من الخدع في الأفلام التلفزيونية والسينمائية والأغاني والإعلانات التجارية.
 - ولو لبس الفنان ملابس بنفس لون الاستوديو لأمكنه أداء دور الرجل الخفي.
 - ولو كانت الصورة المصورة مسبقا لنفسه مع حوار معد خصيصا، يظهر وكأن الفنان يكلم توأمه.
 - ويمكن بدل استخدام تصوير مسبق، إضافة رسمة متحركة وشخصيات وهمية، وعند إحلالها يظهر الفنان وكأنه يتفاعل معها.
 - ومن الاستخدامات الهامة لتقنية الاستوديوهات الافتراضية توظيفها لعمل رسوم على الصورة التي تبثها المحطة التلفزيونية مثل كتابة شريط الأنباء على الشاشة ، أو وضع شعار المحطة أو وضع أي رسومات أو نصوص يراد تركيبها على الصورة التي تبثها المحطة مثل الأهداف في مباراة ، أو رسم ثلاثي الأبعاد لتوضيح حادث هام حدث فجأة مثل سقوط طائرة أو ما إلى ذلك من الأشياء التي تستدعى الظروف بثها لحظياً دون توافر مادة مصورة لها.

الفصل الرابع

قواعد الإخراج التلفزيوني

أولاً : أساسيات الإخراج التلفزيوني :

* من الأساسيات فى الإخراج قراءة النصوص المراد تنفيذها بغض النظر عن أنواعها سواء كانت مواد تعالج مواضيع مباشرة أو غير مباشرة وسواء كانت برامج محددة أو برامج سلسلة وسواء كانت تمثيلات أو أغاني أو أحاديث فقراءة النص شئ أساسي لكل عمل وعند القراءة يجب أن يبحث المخرج عن الأشياء الآتية : الموضوع ، الجو العام ، الشخصوس ، المؤثرات ، طريقة العرض .

* عند القراءة والبحث فى النص يجب على المخرج أن يضع فى حسابه الإمكانيات المتوفرة لديه وهى تتحصر فى الأتى : مكان العمل ، معدات العمل ، الطاقات البشرية التى ستنفذ العمل ، الإمكانيات المادية المتوفرة لديه ، الوقت اللازم لتنفيذ العمل .

* إذا لم يخطط للعمل فى وقت كاف ولم يعطه حقه من الدراسة والبحث فسيكون عملاً وليد اللحظة واحتمالات الفشل فيه ستكون كبيرة ولذلك لا تحاول أن تحمل نفسك ما لا طاقة لك به ولا تقدم على تنفيذ عمل لا تكون مقتنعاً به قناعة تامة .

* من الأساسيات فى الإخراج التلفزيوني أن تلم بقواعد الإضاءة والصورة والصوت فبواسطة قواعد الإضاءة تستطيع أن تحدد معالم الشئ المراد تصويره وبواسطة قواعد الصورة تستطيع أن تحدد الصورة المعبرة المريحة بالنسبة للمشاهد وبواسطة قواعد الصوت تستطيع اختيار النبرات المعبرة والمقنعة للمشاهد المستمع (حمد بن

ثانياً : القواعد الأساسية فى الإخراج التلفزيوني :

١ - قواعد الإضاءة :

هناك من يرى أن الضوء هو الأساس الأول فى بناء الصورة وأن المصادر الضوئية ليست مجرد أدوات أو أجهزة للإنارة وإنما هى أشبه بالحروف فيمكن استخدامها فى تكوين جمل ضوئية أشبه بالجمل الكلامية او الجمل الموسيقية وهى بذلك تعتبر أهم وسيلة فى يد مدير التصوير (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٨٣) .

(أ) وظائف الإضاءة :

وتؤدى الإضاءة دوراً مهماً بالنسبة للصورة التلفزيونية على النحو التالي :

* الوظيفة الإيحائية وخلق الإحساس بالواقع أو إضفاء حالة الترقب والتوقع على جزء معين من محتويات اللقطة أو المشهد .

* الوظيفة التشكيلية والتي تتداخل مع الأغراض الجمالية للإضاءة ولكنها تختلف عن الغرض بتوظيفها من قبل المخرج ومدير التصوير كنسيج مركب من بقع ضوئية وظلال ويرمز لنوع من الديكورات التجريدية فى بعض الأعمال التلفزيونية (العبيدى : ١٩٩٥ : ٨٢) .

* تحقيق جمال الصورة التلفزيونية .

* لفت نظر المشاهدين إلي موقع الحدث وتأكيد وجود الموضوع فيه .

* إشعار المشاهدين بالوقت الذى تجرى فيه الأحداث إن كان صباحاً أو ليلاً أو صيفاً أو شتاءً .

* التعبير عن موضوع البرنامج أو موضوع الفيلم فإذا كان الموضوع تراجيدياً فإنه يحتاج إلي أنوار وظلال متناقضة تماماً وإن كان فكاهياً فإنه يحتاج إلي أنوار ناعمة بهيجة .

* الإيهام بالعمق أو بالبعد الثالث أي بُعد الأشياء أو قربها (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٥) .

الإخراج الإذاعي والتليفزيوني

٨٠

وللإضاءة معايير وأغراض فنية وجمالية وتكوينية يؤخذها المخرج بكامل الاعتبار وهى على النحو التالي : معايير الإضاءة - نوع الإضاءة - اتجاه الإضاءة - شدة الإضاءة (العبيدى : ١٩٩٥ : ٨٢) .

(ب) أنواع الإضاءة :

تنقسم الإضاءة إلي نوعين هما :

١ - إضاءة الأشخاص : وتنقسم إلي :

* **الإضاءة الرئيسية Key Light** : وهى النور الذى يلقى الظلال الأساسية ويعطى الاتجاه الرئيسي للإضاءة بشكل عام (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٨٤) .

وهى شديدة التوجيه وتعطى مساحات ذات قمم ضوئية عالية كما إنها تلقى ظلالاً وتبرز شكل الأشياء وتزود كل المساحات فى الديكور بالإضاءة (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٧) .

* **الإضاءة الخلفية** : وتوضع خلف الموضوع على الجانب المواجه للكاميرا وتصوب نحو رأس وكتف الممثل أو الضيف أو مقدم البرنامج وهذا النوع من الإضاءة يحقق غرضين :

- فصل الموضوع عن الخلفية أى أنها تحقق العمق أو البعد الثالث .

- إضفاء بريق على شر الشخص .

* **الإضاءة التكميلية** : تستعمل لملء مساحات الظلال المتبقية على الشخص بعد ضبط النوعين السابقين من الإضاءة وهى دائماً إضاءة ناعمة ومنتشرة وتكون شدتها أقل من شدة النوعين الأولين من الإضاءة (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٧) .

٢ - **إضاءة الديكور** : إذا لم تكف إضاءة الأشخاص بأنواعها الثلاثة لإضاءة الديكور وذلك عندما تكون بعيدة عن الخلفية فإنه ينبغى فى هذه الحالة استخدام عدة وحدات ضوء إضافية لإضاءة الخلفية أو حوائط الديكور التى لم تصلها إضاءة الأشخاص (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٩) .

وهناك من يرى أن الإضاءة تنقسم إلى عدة أنواع هي :

- * إضاءة أمامية : ويكون اتجاهها مثل اتجاه الكاميرا أى الوجه موازياً لمحور العدسة ونحو الموضوع رأساً .
 - * إضاءة جانبية : وتكون على يمين الموضوع أو على يساره سواء كانت متجهة إلي أعلى أو إلي أسفل .
 - * إضاءة علوية : وتكون فوق الموضوع موجهة الى أسفل .
 - * إضاءة جانبية خلفية : وتكون من خلف الموضوع من اليمين أو اليسار من وضع عال أو من الأرض .
 - * إضاءة خلفية : وتكون خلف الموضوع تماماً وغالباً ما يكون وضعها عالياً وفى بعض الأحيان توضع منخفضة جداً على الأرض .
- ويكون المصور فى التصوير الخارجى أقل سيطرة على الإضاءة إلا أن سيطرته زادت باضطراد باستخدام لوحات عكس الضوء لإضاءة الأجزاء المظلمة من الصورة وتصنع هذه العواكس من معدن لامع كى تعكس ضوءاً حاداً مباشراً أو من الخشب المغطى بطلاء أبيض لتعطى ضوءاً خافتاً وناعماً (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٨٥)
- والمعرفة بالإضاءة يترتب عليها :**
- * المعرفة بالألوان لأن الألوان والإضاءة يلعبان دوراً كبيراً فى إضفاء جو معين على العمل المنفذ كذلك فإن الصورة المرئية ذات أبعاد ثلاثة وذلك يترتب عليه * معرفة بالظلال وعلاقتها بمناطق الوضوح والتلاشى .
 - * المعرفة بالخدع الضوئية ولا بد وأن يكون قرار المخرج فيها حاسماً تكون أو لا تكون وفى حالة قراره بأنه سيستخدم هذه الخدع لا بد وأن يتوفر لديه السبب المقنع بوجودها بالنسبة للمشاهد وليس بالنسبة للذين يعملون معه .
 - * أن يستعين المخرج بالمختصين فى الإضاءة لمساعدته فى خلق جو معين .

وأن يطرح التصور الذى يراه مناسباً للعمل الذى يقوم بتنفيذه (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٦) .

٢ - قواعد الصوت :

لابد أن يلم المخرج بقواعد الصوت المتمثلة فى التالي :

- * طبقات الصوت والاستفادة من الإمكانيات الصوتية المتوفرة لدى الفنانين العاملين معه فى العمل للتعبير عن مواقف معينة
- * معرفة إمكانيات الآلات الخاصة بالمعالجة الصوتية حتى يمكنه الاستفادة منها مثل الميكروفونات وأنواعها .
- * معرفة المؤثرات الصوتية والتي يمكن الاستفادة منها .
- * الاستفادة من المتخصصين فى فن الصوت ولا يترك لهم الحبل على الغارب حيث يكون له رأى الأول فى التعبير بالطريقة التي يراها مناسبة لتصوره فى إخراج العمل (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٦) .

٣ - قواعد الصورة :

للصورة قواعد أساسية لابد وأن يراعيها المخرج وهى :

أولاً : الصورة من الجانب الفنى :

(١) الوضوح :

لابد أن يلم المخرج بقواعد وضوح الصورة وهى تتلخص فى الآتي :

- * مجال الرؤيا الواضحة وذلك بأن يوضع الشئ المراد تصويره على مسافة معينة من آلة التصوير ولكل آلة تصوير مجال رؤيا محدد .
- * يجب الانتباه الى الأشياء المراد تصويرها مع بعضها بحيث توضع بمسافات يمكن معها ضبط مجال الرؤيا ومجال الرؤيا هذا يغطى مسافة معينة ومحددة وعليه يمكن للمخرج الماهر استغلال تلك المسافة بالكيفية التي يراها وتكون صورته فى مجال الرؤيا الواضحة .

=====

* يجب الحرص على وضوح الصورة من الناحية الفنية .

(٢) التناسب :

لابد أن يلم المخرج بقواعد تناسب الصورة وهي تتلخص فى الآتي : مناطق الحرارة ومناطق البرودة .

* يجب أن يراعى المخرج المناطق الحارة هي المناطق التي تتركز فيها الإضاءة بشدة وتكون ساطعة .

* يجب أن يراعى المخرج مناطق البرودة هي المناطق التي تكون فيها الإضاءة خافتة وشبه مظلمه .

* يجب على المخرج مراعاة مناطق الظلال حيث أن الظل جزء مهم من الصورة لأن صورة بلا ظلال هي صورة غير معبرة التعبير التام .

* يجب أن يراعى المخرج ألا تغطي الظلال على كل الصورة لأن الصورة التي يغلب عليها الظل هي أيضاً صورة غير كاملة التعبير إلا إذا كان يقصد من وراء ذلك خدعة معينة ولكن ليست بقاعدة .

(٣) التناسق :

لابد أن يلم المخرج بقواعد تناسق الصورة وتتلخص فى الآتي : التقارب والتدرج فى الألوان وذلك بأن يعالج الألوان المستخدمة سواء فى الخلفيات أو فى المنقولات أو الملابس معالجة تحد من التناقض المشوه للصورة وبالطريقة التي تريح عين المشاهد (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٦) .

(٤) الهدوء :

على المخرج أن يكون ملماً بقواعد الهدوء فى الصورة والتي تتلخص فى الآتي : الانعكاسات والانكسارات وذلك بعدم اللجوء الى استخدام الأسطح العاكسة للإضاءة بكثرة وعدم اللجوء الى استخدام الصورة فى غير أشكالها الطبيعية بكثرة كأن تظهر إنساناً واقفاً على رأسه أو مائل بالجانب إلا فى حالات محدودة جداً .

(٥) الحجم :

لابد أن يلم المخرج بقواعد الصورة من حيث الحجم وهى تتلخص فى الآتى :
 للصورة العديد من الأحجام وكل حجم يعبر عن شىء معين فعليه وجب على
 المخرج الإلمام بتلك القواعد .

(٦) الشكل : وينقسم الى قسمين :

* أشكال فعلية : وهى التى تميز بها الأجسام المادية .

* أشكال خيالية : وهى التى تخلفها حركة عين المشاهد وهى تنتقل من جسم الى
 آخر هذه الحركة قد تأخذ شكلاً مثلثاً أو دائرياً .

وكل شكل ينتج عنه تأثير جمالى مريح فشكل المثلث يوحى بالقوة والثبات وتفيد
 التكوينات المثلثة فى تصوير المجاميع الصغيرة حيث يمكن إبراز الشخصية المهمة
 من بينهم بأن نجعلها أكثر ارتفاعاً .

ويستطيع الشكل الدائرى أو البيضاوى الذى يضم عدداً من الأشخاص أو الأشياء
 أن يحصر نظر المشاهد بداخله ومثال ذلك استخدام دائرة من الضوء تحيط بالممثل
 بينما تظل بقية المساحات الأخرى من الصورة فى الظلام مما يضمن عدم شرود
 انتباه المشاهد من مركز الاهتمام (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١١) .

لابد أن يلم المخرج بقواعد الصورة من حيث الشكل وهى تتلخص فى أن للصورة
 أشكالاً تقدم بها وهى ما يعرف بالزوايا .

ومراعاة اختيار زوايا التصوير مهم جداً لأن الصورة المرئية تعتمد على الأبعاد
 الثلاثة فى إبراز معالمها وإيضاح الأشياء التى تحتويها وعليه لابد من اختيار
 الزوايا المناسبة لإظهار وإبراز الأبعاد الثلاثة للأشياء فمثلاً عند تصوير مبنى فإذا
 تم تصوير الواجهة فقط فإنه يبدو مسطحاً غير معبر التعبير التام ولتجنب ذلك
 نحاول إبراز ضلعان على الأقل لذلك المبنى كذلك من حيث تصوير وجه إنسان
 فإذا تم التصوير بزوايا مباشرة فإنه يبدو وكأنه مسطح وذلك غير مطابق للحقيقة

وعليه فإن أنسب زاوية لتخلص من ذلك بواسطة زاوية مقدارها ٤٥ درجة بحيث تبرز الوجه وجانباً منه (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٩) .

ثانياً : الصورة من الجانب التعبيري :

(١) التكوين :

هو الجمع بين عناصر الصورة المرئية فى علاقة منسوجة أى أن التكوين بالنسبة للصورة معناه وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر فى علاقة متألّفة بحيث تشكل توازناً يشعر المتفرج إزاءه بالراحة والاستحسان والقبول (عطا الله : ١٩٩٧ : ٤٠) .

والتكوين هو الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته فى علاقة منسجمة مترابطة ذات كيان متناسق تشكل فى النهاية توازناً يمتع المشاهد ويفجر داخله مشاعر عميقة .ومن غير الممكن التعامل بشكل علمي وفنى مع التكوين كتشكيل جمالى ذى دلالات خاصة إلا من خلال فهم لغة التكوين والتي تتحدد عناصرها فى الخط والشكل والكتلة والحركة (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١٠٩) .

وللتكوين مؤهلات منها الشكل والتوازن والإيقاع والتناسق وذلك لخلق صورة تكون مريحة للمشاهد . والتكوين بالنسبة للصورة المرئية يعتمد على الزمان والمكان بالدرجة الأولى وإن كانت الحركة تعوق التركيز على التكوين فى بعض الأحيان إلا أنه يجب المحافظة على أساسيات التكوين بقدر المستطاع ومن أساسيات لغة التكوين ما يتمثل فى الخطوط : وهى تنقسم الى نوعين :

* منها ما هو فعلى كالخطوط التى توضع حدود الأشياء والأجسام مثل الخطوط التى تحدد المبانى والأشجار والسيارات والأثاث والبشر والحيوانات وقد تكون خطوط مستقيمة أو منحنية .. رأسية أو أفقية .. مائلة أو متنوعة .

* ومنها الخطوط الخيالية وهى التى تمثل الحركة فى الصورة وتخلقها العين بمتابعة حركة شئ معين كأنطلاق سيارة وذلك بخلق خط أفقى أو انطلاق صاروخ وذلك بخلق خط عمودى أو صعود طائرة وذلك بخلق خط منحنى .

وكل خط من الخطوط الفعلية أو الخيالية يحمل معنى من المعانى فالخطوط المستقيمة توحى بالذكورة والقوة والخطوط المنحنية بنعومة توحى بالأنوثة والرقرة والخطوط الرأسية الطويلة توحى بالوقار والقوة والخطوط المتوازية تعبر عن الحركة والعنف والخطوط المتقاطعة تعبر عن الصراع (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٠) .

أغراض التكوين :

* جذب انتباه المشاهد للموضوع وإقناعه وإشباع رغبته وحاجته فى مشاهدة جميع عناصر الموضوع وهذا الغرض يهتم به المخرج ويحاول إيصاله إلي المشاهد خلال اللقطة الواحدة . فاللقطة الواحدة ذات التكوين الجيد تقوم بعرض الموضوع بوضوح وجذب المشاهد وتحقيق التأثير الدرامي (العبيدى : ١٩٩٥ : ٦٦) .

* التحكم فى مشاعر المشاهد وذلك من خلال التأثير العاطفى والدرامي وخلق المزاج الخاص باللقطة والمشهد وتهيئة الأجواء المناسبة وبمعنى آخر تحقيق الإرضاء العاطفى .

* خلق الإحساس الجمالي لدى المشاهد وإكسابه الراحة النفسية المطلوبة (عطا الله : ١٩٩٧ : ٤٠) .

(٢) الكتل :

وهى ما تحمله الصورة التلفزيونية من وزن للجسم الموجود بها أو الشخصية أو المساحة أو منها جميعاً .

وتزداد الكتلة المكونة من عناصر مختلفة قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معاً فى مجموعة واحدة وتسيطر الكتلة الضخمة على المنظر إذا وضع فى مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة وهناك الكتل اللونية حيث يسيطر اللون الغالب مثل المساحة الكبيرة من الظلال الزرقاء أو السحب المحمرة بضوء الشمس فى الغروب (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٢) .

وتؤثر الكتلة على المشاهد وتسترعى انتباهه بما لها من ثقل وتزداد قوة الكتلة فى الصورة إذا انفصلت عن خلفيتها بالتضاد فى اللون أو الإضاءة وذلك حين تبرز حركتها منفصلة عن بقية الكتل المرافقة لها فى الصورة (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٠) .

(٣) الحركة :

الصور المتحركة لا تتحرك فعلا وإنما هى فى حقيقتها مجموعة من الصور الثابتة تسجل كل منها مرحلة من مراحل الحركة وعند عرضها فى توالى منتظم وفى سرعة زمنية محددة يحدث الإيهام بالحركة نتيجة لنظرية استمرار الرؤية.

والحركة فى الصور المتحركة هى الحقيقة التى يعتمد عليها فن التلفزيون فهى جوهر الفيلم أو البرنامج التلفزيوني تتغلغل فى جميع نواحيها فى المرئيات وفى الحوار أو التعليق وفى الموسيقى وفى الصور المتتابعة والمعروف أن أية حركة لها سرعة فقد تكون سريعة أو معتدلة أو بطيئة وكل من السرعات له مدلول معين (عطا الله : ١٩٩٣ : ٦٨) .

* **الحركة البطيئة** : تعنى الهدوء والتأنى وقد تصل الى الكسل وهى ترمز الى الثبات والثقة والحزم أو التحقق من شئ والإمعان فيه أو التريص والعناد أو الرسوخ والتؤده .

* **الحركة المعتدلة** : تعنى الاعتدال الذى يبعث على الاطمئنان وهى تأخذ المظهر العادى المألوف لطبيعة الأشياء وذلك فى عدم تطرفها أو خروجها عن المألوف .

* **الحركة السريعة** : مظهرها النشاط الذى يبلغ حد الحماس وهى تدل على الحدة والعنف أو الشذوذ أو ما هو خارج عن المألوف وتدل أيضاً على الاقدام والمرح أو الانقضاض أو الفرار والهرب أما مدلولها العام فهو النشاط الحاد لأى نوع من المعانى ولذا فهى تصل بالشعور الى درجة الذعر لو زادت زيادة شديدة .

مصادر الحركة فى الصور المتحركة :

تتبع الحركة فى التلفزيون من ثلاثة مصادر رئيسية هى : حركة المرئيات - حركة الكاميرا - الحركة الناتجة عن اللقطات .

* حركة المرئيات : يؤثر الجسم المتحرك فى العين قبل الجسم الساكن فهو ادعى بالانتباه لنشاطه وحيويته وهذه الحقيقة هى أهم ما يشغل بال فنان الصور المتحركة فى التلفزيون وهو يبتكر فى ذهنه صور فيلمية تلفزيونية .

وقبل الحديث عن حركة المرئيات لابد من فهم معنى الكادر الذى يحدد الصورة التلفزيونية ومن المعروف أن عين الإنسان لا يحدها كادر معين فهى تحيط بالمرئيات فى أفق نصف دائرة تقريباً يبدأ من يمين الشخص الى يساره أما الصورة فى التلفزيون فطبيعتها تحتم وجود الكادر الذى يحدد مساحة الشاشة وهو يبدو كإطار يحصر المرئيات لهذا يجب أن تكون حركة المرئيات محصورة فى هذا الحيز أو الكادر وهناك أربعة اتجاهات بالنسبة للمرئيات (عطا الله : ١٩٩٣ : ٦٩) :

- حركة أفقية من اليمين الى اليسار وبالعكس .

- حركة رأسية من اعلى الى أسفل وبالعكس .

- حركة مائلة تبتعد أو تقترب بانحراف نحو المؤخرة أو المقدمة .

- حركة مواجهة تأتى من الداخل الى الخارج وبالعكس .

وعند التعامل مع حركة المرئيات فى برامج التلفزيون يواجهنا نوعان من الحركة :

- النوع الأول يكون موجوداً أصلاً فى النص فهى الحركات الأساسية التى تعبر عن الموضوع وتسلسله ونموه وهذا النوع من الحركة يكون من اختصاص كاتب السيناريو أو معد البرامج أصلاً .

- النوع الثانى هو الحركات التى يبتدعها المخرج حسب مقتضى الحال فىرى إضافتها وذلك لخدمة الموقف أو المشهد أو لتأكيد الشخصية أو لأى سبب آخر يراه هو وهى تختلف من مخرج الى آخر حسب فهمه للموضوع وحسب تصوره ورؤياه الفنية .

يتضح من هذا أن الحركة لا تستخدم فقط لعرض الموضوع أو اعلام المتفرجين عنه وإنما لها دور تعبيرى فنحن نرقب مثلاً مشهداً لأم تضع ابنها فى السرير فإننا لا نفهم فقط ما يجرى بل نعلم أيضاً من حركات الأم التى قد تكون هادئة أو متسرة ، مطمئنة أو مرتبكة ، نشيطه أو خاملة ، واثقة أو مترددة ، أى نوع من الشخصيات هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة الخاصة وما علاقتها بابنها (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧٠) .

حركة الكاميرا :

هناك نوعان لحركات الكاميرا هما :

الأول : حركة الكاميرا وهى ثابتة على الحامل : وهذه الحركة نوعان هما :

(أ) اللقطة الاستعراضية ويطلق عليها اسم بانوراما وهى حركة أفقية تقوم بها الكاميرا وهى ثابتة على محورها فوق الحامل ويتم فيها متابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره أو استعراض المنظر بشكل عام وتكون هذه الحركة من اليمين إلى اليسار أو العكس وقد تكون بطيئة أو متوسطة أو سريعة حسب مقتضيات الحال وتعرف باسم الحركة بان PAN .

(ب) اللقطة الرأسية وتعرف باسم تلتنج حيث تكون الكاميرا ثابتة أيضاً فوق الحامل ولكنها تقوم بحركة رأسية على محورها أثناء التصوير لمتابعة حركة المنظور أو الشيء المراد تصويره فى حركته من أعلي إلى أسفل أو العكس وقد تكون سريعة أو بطيئة أو متوسطة

الثاني : حركة تنتقل فيها الكاميرا من مكانها : وهذه الحركة تأخذ ثلاثة صور :

(أ) الحركة المقترية أو الزاحفة إلى الأمام ويطلق عليها اسم (دوللى إن DOLLY .IN) وهى عبارة عن حركة الكاميرا تدريجياً فى اتجاه الشئ الذى يجري تصويره بحيث نقل المسافة بينهما شيئاً فشيئاً ومعنى هذا أن حجم المنظور

يتحول من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة أو الكبيرة دون توقف أو قطع وتعرف هذه الحركة باسم شاريوه أمامي .

(ب) الحركة المبتعدة أو الزاحفة إلي الخلف (دوللى أوت DOLLY .OUT) وهى عبارة عن تراجع الكاميرا تدريجياً من أمام الشئ الذى يجرى تصويره بحيث تزداد المسافة بعداً بينهما شيئاً فشيئاً ومعنى هذا أن حجم المنظور ينتقل ويتحول من اللقطة القريبة أو الكبيرة الى اللقطة العامة أو البعيدة دون توقف أو قطع وتعرف باسم شاريوه خلفى .

(ج) الحركة المصاحبة (ترافلينج TRAFLENG) تتم بواسطة وضع الكاميرا على عربة أو حامل متحرك وتتحرك العربة وفوقها الكاميرا أثناء التصوير فى محازاة حركة المنظور الذى يجرى تصويره .

وهناك حركة أخرى تشبه الى حد ما حركتى الاقتراب والابتعاد وإن كانت الكاميرا لا تتحرك فيها إنما بواسطة عدسة خاصة هى عدسة الزووم أو العدسة متغيرة البعد البؤرى وهى عدسة يمكن تغيير بعدها البؤرى بسرعة اثناء التصوير دون توقف أو قطع بحيث يتغير حجم اللقطة عند عرضها على الشاشة من اللقطة العامة الى اللقطة الكبيرة فى حالة زوم إن أو من اللقطة الكبيرة الى اللقطة العامة فى حالة الزووم أوت (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧١) .

وتوجد فروق أساسية بين حركتى الزووم وحركتى الاقتراب والابتعاد بالنسبة للنتيجة وبالنسبة للتأثير عند المتفرج أهمها :

١ - بالنسبة لحركة الابتعاد أو الاقتراب يشعر المتفرج وكأنه هو الذى يقترب من الموضوع أو يبتعد عنه أما فى الزووم فيشعر كما لو كان الموضوع هو الذى يقترب أو يبتعد عنه .

٢ - بالنسبة لحركة الابتعاد أو الاقتراب يحدث تغيير فى مكونات الصورة وخاصة فى الخلفية وذلك نتيجة لتغير فى زاوية التصوير ينتج عنه التغير فى مكونات وفى

خلفية الصورة عند الاقتراب أو الابتعاد أما بالنسبة للزوم فلا يحدث أى تغيير وذلك لأن الكاميرا فى الحالة الأخيرة لا تتحرك من مكانها بأى شكل من اشكال الحركة وإنما يحدث فقط تغيير للبعد البؤرى للعدسة بينما كل شئ فى مكانه (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧٢) .

الحركة النابعة من توالي اللقطات :

تتكون برامج التلفزيون من مجموعة من اللقطات التى تتابع فى توالى منتظم وهذه اللقطات تتغير احجامها متراوحة بين اللقطة الكبيرة واللقطة العامة كما تتغير زوايا التقاطها من الزاوية العادية الى الزاوية غير العادية ومن الزاوية الموضوعية الى الزاوية الذاتية وان توالى هذه اللقطات يخلق نوعاً جديداً من الحركة تتميز به الأفلام وبرامج التلفزيون عن غيرها من الفنون المرئية وان هذه الحركة هى العامل الأساسى فى تحديد مدى سرعة الفيلم أو البرنامج التلفزيونى .

والمعروف أن حجم المنظر تحده المسافة بين الكاميرا والموضوع كما تحده أيضاً وبشكل أكبر العدسة المستخدمة فى التصوير ومن البديهي أن حجم المنظر انما يتحدد بالموضوع المراد تصويره والقاعدة انه ينبغى ان يكون هناك تعادل كامل بين نوع المنظر ومضمونه المادى من جهة وبين حجم اللقطة ومضمونها الدرامى من جهة أخرى فالمنظر مثلاً ينبغى أن يكون أكبر أو أقرب كلما كان هناك عدد أقل من الأشياء المطلوب ابرازها أو اذا كان محتواه أو دلالاته الدرامية أكبر والعكس صحيح وذلك ما لم يقتضى الموقف الدرامى غير هذا (عطا الله : ١٩٩٣ : ٧٢) .

وبناء على ما سبق يمكن القول بأن المخرج التلفزيونى يمتلك نوعين من الحركة هما :

(أ) **حركة الكاميرا** : أى أن المخرج يطلب من المصور ومساعدته تحريك الكاميرا نفسها سواء حركة رأس الكاميرا أو الكاميرا ككل وذلك باستخدام مرونة حركة حاملها الثلاثى وتأتى حركة الكاميرا على الشكل التالى :

=====

* حركة بان وهى حركة رأس الكاميرا فقط حركة إلى اليمين أو اليسار .

Pan Left & Pan Right

* حركة تلت وهى حركة رأس الكاميرا حركة إلى الأعلى أو الأسفل .

Tilt Up & Tilt Down

* حركة دوللى وهى حركة حامل الكاميرا الى الخلف أو الى الأمام .

Dolly Back & Dolly In

* حركة تراك وهى حركة حامل الكاميرا الى الخلف أو الى الأمام أو الى اليمين أو

اليسار (Truck Shot (In , Out , Left , Right)

* حركة آرك وهى الحركة المتعرجة للكاميرا على حاملها The Arc

* حركة الزوم باستخدام مرونة حركة العدسة نفسها .

Zoom In & Zoom Out

(ب) حركة الموضوع : يخطط المخرج حركة الموضوع لتصبح حركة الكاميرا

ممتعة ومتنوعة ومنسجمة مع إيقاع وانسيابية القصة ويجب أن تتحرك المواضيع

إما نحو الكاميرا أو ابتعادا عنها وبشكل مباشر أو على شكل زوايا فإذا تحرك

الموضوع مباشرة باتجاه الكاميرا من لقطة عامة إلى لقطة قريبة فمن الممكن

تصوير المشهد دونما الحاجة إلى حركة الكاميرا (العبيدى : ١٩٩٥ : ٧٠) .

أهداف الحركة :

هناك بعض الأغراض الكامنة خلف الحركة هي :

* للتحرك من لقطة عامة أو متوسطة الى لقطة أقرب للموضوع .

* للتحرك من منظر قريب للموضوع الى لقطة أكثر عمومية .

* لتحويل الانتباه من موضوع أو مجموعة مواضيع لموضوع واحد أو عدة مواضيع

.

* لتنوع التكوين وتحريك المواضيع للتغيير فى التوقيت والايقاع الدرامي .

=====

* للحفاظ على منظر قريب للموضوع أو المواضيع بينما هم جميعاً فى حالة حركة

.
* للإحلال بدلاً من المؤثرات البصرية فى بداية أو نهاية السلسلة (العبيدي : ١٩٩٥ :

(٧١) .

كما تمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية تستطيع أن تتقل مختلف الدلالات الشكلية والشعورية إلى المشاهد وتتعدد أنواع الحركة داخل الكادر ويحمل كل اتجاه فى الحركة دلالة شعورية ونفسية :

*** فالحركة الأفقية :**

تعبر عن السفر والارتحال وقوة الدفع فإذا كانت من اليسار إلى اليمين سهلت متابعتها لأنها أكثر ألفة ونعومة أما إذا جاءت عكسية من اليمين إلى اليسار فهي أقوى من مقابلتها ولذلك يجب استخدامها عندما نريد تصوير مقاومة درامية مثل حركة البطل نحو الشرير .

*** والحركة الرأسية الصاعدة :**

تعبر عن الأمل والنمو والتحرر من الوزن والمادة كما فى حالة تصاعد الدخان من الشمعة أو انطلاق صاروخ ويمكن استخدام هذه الحركة الصاعدة للتعبير عن الموضوعات الدينية وعن مشاعر المرح والانطلاق (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٢) .

*** أما الحركة الرأسية الهابطة :**

فتعبر عن الثقل والخطورة والقوة الساحقة وتتمثل فى حركة المطرقة أو مساقط المياه أو الأوناش التى تحمل كتلة هابطة وتحمل أيضاً معنى الإخفاق أو اقتراب الأجل أو الدمار .

*** والحركة المائلة :**

أكثر درامية من غيرها وتوحى بالقوى المعارضة والضغط وتخطى العقبات كما فى مشاهد المعارك ويمكن الإيحاء بالحركة المائلة من خلال إمالة الكاميرا فتنتج عن ذلك خطوط ديناميكية مائلة .

*** وتوحى الحركة البندولية :**

بالإحساس بالرتابة والضيق كما فى حركة ذهاب وإياب الشخص المتوتر أو الحيوان المحبوس داخل قفص (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ١١٣) .

وتحتاج كافة الحركات إلي تزامن فى حركة الموضوع والكاميرا ما لم تكن هناك رغبة فى الحصول على مؤثر غير اعتيادي فحركة الكاميرا يجب أن تتزامن مع حركة الموضوع فعندما يتحرك الموضوع تتحرك الكاميرا وإذا توقف الموضوع توقفت الكاميرا وينتج عن تزامنها انسجاماً ورشاقة فى الحركة تتلاءم وإيقاع الفعل الداخلي للمشهد (العبيدى : ١٩٩٥ : ٧٤) .

٤ - التوازن :

هناك نوعان من التوازن وهما :

*** التوازن التقليدى المتماثل :** وهو ما يراعى التماثل والتساوى فى كافة العناصر المكونة للصورة وبذلك نخلص الى نتيجة تساوى فى شد الانتباه بالنسبة للأجزاء المكونة للحدث والصورة معاً .

*** التوازن الحر غير المتماثل :** فهو لا يراعى التماثل والتساوى فى كافة العناصر المكونة للصورة ويوحى هذا النوع بالحيوية وتوفر عنصر الصراع حيث يكون الاهتمام مركز على أحد جوانب الصورة فقط .

غير أن للتوازن قواعد يجب مراعاتها ومن تلك القواعد الآتى :

– الجسم المتحرك يزيد وزناً عن الجسام الثابتة بغض النظر عن الحجم (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥١) .

- =====
- الجسم الذى يتحرك اتجاه المشاهد يكون أكبر وزناً من الذى يتحرك عكس ذلك .
 - الجسم المنعزل يكون أكثر وزناً من الجسم المتداخل مع أشياء أخرى .
 - الجسم المنتظم يكون أكثر وزناً من الأجسام الغير منتظمة .
 - الجسم الغريب يكون أكثر وزناً من الأجسام المألوفة .
 - الجسم الفاتح أكثر وزناً من الأجسام القاتمة .
 - الجسم الموجود فى النصف العلوى من الصورة يكون أكثر وزناً من الموجود فى أسفلها .
 - الجسم الموجود فى الطرف الأيمن يكون أكثر وزناً من الموجود فى الطرف الأيسر .
 - الجسم الموجود فى أحد طرفى الصورة يكون أكثر وزناً من الموجود قرب مركزها .
 - الجسم الممتد رأسياً يكون أكثر وزناً من الجسن المائل .

٥ - المضمون :

هو ما تريد الصورة أن تنقله الى المشاهد والمضمون ينقسم الى جزئين :

* الأول المضمون الفنى ويعنى :

إن أى صورة مرئية تخبر عن شىء ما وعليه يختلف أسلوب الأخبار باختلاف اللقطات فعندما نريد أن نعطي معلومة عامة نستخدم اللقطة العامة وعندما نريد أن نحدد المعلومة ونفصلها فإننا نستخدم اللقطة القريبة أو القريبة جداً وبين اللقطة القريبة والقريبة جداً يوجد العديد من اللقطات وعليه يجب الانتباه الى الربط بين ما نريد أن ننقله الى المشاهد واللقطة التى التى يتم النقل بها كما يجب أن نراعى أسلوب النقل بين اللقطات حيث أنه من غير المستحب أن ننقل من لقطة عامة جداً الى لقطة قريبة جداً بدون استخدام وسيط .

* المضمون الفكرى أو الأدبي :

ويختلف فهمه من بيئة لأخرى (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٢) .

٦ - الاتجاه :

هو أن نراعى أن الأشياء المصورة كلها تسير فى اتجاه متناسق غير متضارب وذلك بالمحافظة على ما يسمى بالخط الوهمى فى الصورة وذلك يبرز عندما نغير خط سير الأشياء بمقدار ١٨٠ درجة عكس الاتجاه الأسمى لها ويقع المخرج فى هذا المطب إذا لم ينسق وضع آلات التصوير مع مجرى الأحداث المراد تصويرها (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٥٣) .

الفصل الخامس

أنواع اللقطات وزوايا التصوير

١ - لقطة بعيدة جداً (X L S) Extrem Long Shot :

وهي اللقطة التي تصور من مسافة بعيدة وتظهر مساحة كبيرة من الموقع المصور وفيها يمكن إظهار مساحة كبيرة من منظر طبيعي من مسافة بعيدة أو إظهار جزء كبير من مدينة أو مزرعة أو مجموعة حقول كما يمكن بواسطتها إظهار مجاميع بشرية بأعداد كبيرة كالجيش في حالات المعارك وغيرها ويسمى البعض لقطة تأسيسية (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٨) .

وهي عادة لقطة خارجية وتستخدم هذه اللقطة كإطار مكاني لتحديد اللقطات التالية ويطلق عليها أحياناً اللقطة التأسيسية وتبدأ معظم الأفلام المصرية القديمة بتلك اللقطة حتى يسهل على المشاهد معرفة مكان الأحداث وطبيعته ويكثر استخدام اللقطات البعيدة جداً في الأفلام الملحمية والتاريخية والحربية لتحديد العلاقات بين الشخصيات والمكان المحيط بهم (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ٥٦) .

٢ - لقطة بعيدة (L S) Long Shot :

وتسمى لقطة عامة ويظهر فيها جسم الممثل كاملاً وتحيط به تفاصيل المكان واستخدمت بكثرة في معظم الأفلام الكوميديا المصرية القديمة حتى يمكن للمتفرج متابعة حركات نجوم الكوميديا ذلك إنه يمكن عن طريقها مشاهدة حركات الجسم المختلفة بالإضافة إلي تعبيرات الوجه الأساسية وتعتبر هذه اللقطة من الأوضاع المهمة لتقديم الشخصيات حيث نراها بالكامل مع الاستفادة من علاقاتها بالمكان ومشتملاته وتتيح هذه اللقطة فرصة أكبر لبيان علاقات الشخصيات ببعضها

ولاستثمار الإضاءة والمزاج النفسي وإن كانت تفقد القدرة على التركيز أو الرؤية عن قرب (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ٥٦) .

٣ - اللقطة المتوسطة (M S) :

وهي التي تضم شخصاً أو مجموعة أشخاص من الركبة أو الخصر حتى قمة الرأس بحيث يعلوه بضع سنتيمترات حتى نهاية الكادر العلوى وقد تضم شخصاً واحداً أو اثنين أو ثلاثة أو تكون كتفية أى تشمل شخصين يعطى أحدهما ظهره للكاميرا والآخر يواجهها ويكثر استخدام هذه اللقطة حين يتواجد البطل والبطلة أو يتواجه خصمان .

ومن وظائف هذه اللقطة أنها تفيد فى الانتقالات من اللقطات البعيدة إلى اللقطات الكبيرة والعكس أو تلعب دوراً فى مشاهد العرض الأولية فى الدراما ويكثر استخدامها فى المشاهد التى تتميز بكثرة الحوار وهذا الحجم للقطة يعد حجماً مفضلاً لأنه يعطى قدراً متوازناً من الوضوح للشخصيات وانفعالاتها وعلاقتها مع المكان .

٤ - لقطة كبيرة أو قريبة أو مكبرة (C S) :

وفيهما يتم التركيز على شئ صغير نسبياً كالوجه فقط أو جزء من الحركة أو سكين أو فنجان قهوة وهي تضخم حجم الشئ عشرات المرات والمراد منها هو الإحساس بأهمية الأشياء المصورة واللقطة الكبيرة تقطع الشئ من سياقه المكاني وتضخمه وتكبره على الشاشة مما يوحي بأن ذلك يمثل لحظة كبيرة درامياً .

ومن جماليات استخدام اللقطة المكبرة أنها تدخل المشاهد فى عمق الشخصية وتجعل اقترابه منها حميمياً وقد تكفي حركة شفيتين تهمسان بكلمة ما يفوق عدة جمل من الحوار أو الاقتراب من عقارب ساعة مما يزيد التشويق أو اتاحة الفرصة للمشاهد ليقراً كلمات خطاب أو عبارة مهمة لها دلالتها الدرامية (أبو شادي : ٢٠٠٦ :

٥ - لقطة قريبة جداً (X C S) : وفيها يمكن إظهار جزء من الوجه أو الرأس كاملاً وتظهر شيئاً محدداً جداً (حمد بن عروس : ١٩٨٧ : ٣٤٨) .

٦ - لقطة ذات بعد بؤرى عميق Deep Focus

٧ - لقطة مرتدة أو لقطة مبتعدة فجأة Zoom Out

٨ - لقطة منقضة أو مقتربة فجأة Zoom In

كيفية الانتقال بين اللقطات :

١ - القطع Cut : هو الوسيلة الأكثر شيوعاً واستعمالاً للانتقال من لقطة الى أخرى وفيها يقطع الفيلم فعلاً ثم يتم تشذيب نهاية اللقطة المحددة وبداية اللقطة التالية ويتم وصل الطرفين والنتيجة هي الانتقال الصريح والمفاجئ من لقطة الى أخرى في المشهد نفسه أو للربط بين مشهدين متتالين وقد يكون الانتقال خشناً او ناعماً وذلك يتوقف على منطوق العلاقة بين اللقطتين أكثر مما يتوقف على آلية القطع .

٢ - الاختفاء والظهور التدريجي : وفيه إما أن تظهر الصورة تدريجياً Fade In من شاشة خالية تماماً ثم تتغير تدريجياً لتكشف الصورة الجديدة عن نفسها أو أن تختفي الصورة رويداً رويداً في نهاية اللقطة حتى تصل إلي الإظلام الكامل Fade Out ثم يعقبها الظهور من الإظلام في بداية اللقطة التالية . وقد يكون الاختفاء بطيئاً أو متوسطاً أو سريعاً وكذلك الظهور لكن من المعتاد أن يكونا متماثلين في السرعة .

ويعتبر الاختفاء بصفة عامة نهاية مرحلة أو ما يوازي إغلاق الستارة في المسرح كما يعتبر الظهور بداية مرحلة أو ما يعادل فتح الستارة في المسرح وهذا يعني أن الظهور بداية مشهد ما والاختفاء نهاية مشهد آخر (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ١٧٩) .

=====

٣ - **المزج Dissolve** : وهو طبع مركب لاختفاء تدريجي مع ظهور تدريجي من دون أن تمر الشاشة بمرحلة إظلام كامل بل تظل تحتفظ بمستوى الإضاءة أو طبقتها ويبدأ اختفاء اللقطة الأولى مع بداية ظهور اللقطة الثانية بحيث نرى الصورتين مطبوعتين فوق بعضهما ومع استمرار التدرج تختفى الأولى وتبقى الثانية مع الاحتفاظ بسرعة التدرج أو طوله وقد يكون المزج طويلاً أو متوسطاً أو سريعاً .
والاستخدام الشائع للمزج يتم للتعبير عن مرور فترة زمنية بين المشهد والمشهد الذي يليه أو لوضوح الانتقال من مكان إلى مكان في مشهد جديد.

٤ - **المسح Wipe** : وفيه تبدو الصورة وهي تحل محل الصورة الأخرى بأن تمسحها من على الشاشة وكثيراً ما يأتي على هيئة خط مستقيم أو غير مستقيم يتحرك عبر الشاشة من أعلى أو من أسفل أو من اليمين أو اليسار وهو في حركته يمحو الصورة الأولى وتحل محلها الصورة الثانية في اللحظة نفسها ويتم ذلك بسرعات مختلفة وقد تكون الحركة أفقية أو راسية أو قطرية أو من أحد الأركان أو تتخذ أشكالاً هندسية مختلفة .

وتعددت أشكال المسح وتعقدت خصوصاً في التنويعات الإلكترونية في التلفزيون ومنها المسح الحلزوني والمتعرج أو الدائرة التي تتسع أو المروحية ..
ويستعمل المسح بين اللقطات أو المشاهد التي تجرى في وقت واحد في أماكن مختلفة أو التي تعبر عن معنى واحد في أزمنة مختلفة من ثبات المكان أو اختلافه مثل مراحل إقامة أحد المباني أو تدرج التعارف بين شاب وفتاة حتى زواجهما (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ١٨٠) .

زوايا التصوير :

المتفرج في المسرح لا يتاح له سوى رؤية منظر عام لما يجري على خشبة المسرح ومن زاوية واحدة يحددها المقعد الذي اختاره بنفسه ليجلس عليه طوال المسرحية فليس من المتاح في المسرح أن يغير المتفرج مكانه من آن لآخر أما في التلفزيون

فإن الأمر يختلف تماماً حيث أن المشاهد لا يري المناظر مباشرة كما هو الحال في المسرح وإنما يراها من خلال الكاميرا فتكون زاوية الرؤية بالنسبة له هي زاوية الالتقاط بالنسبة للكاميرا فزاويا التصوير هي الزوايا التي يتم منها التقاط الصور . (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٩) .

تعطى زاوية التصوير الصورة معني خاصاً يعبر عن موقف ورؤية المخرج تجاه موضوعه أو عن مضمون الموقف الدرامي في الأحداث وتقرر الكثير من معني الموضوع :

* فتصوير الشخصية من زاوية مستوى النظر تضع المشاهد على قدم المساواة مع الشخصية المصورة .

* أما الزاوية العالية : أي أن آلة التصوير تتجه إلي أسفل وذلك بوضع الكاميرا في مكان مرتفع فإن المشاهد داخل الصورة يبدو ضئيلاً مما يضيف عليه معني الضعف والضعف فتشعر المشاهد بالتفوق على الشخصية أو تحيله إلي شئ غير مهم (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ٦٠) .

* أما الزاوية المنخفضة : أي التي تتجه فيها آلة التصوير إلي أعلى وذلك بوضع الكاميرا في مستوى منخفض فإن المشاهد داخل الصورة يبدو أكثر ضخامة من الحجم الطبيعي مما يضيف عليها معني العظمة والجبروت والقوة وتعطى المشاهد الإحساس بتفوق الشخصية وهيمنتها عليه (عطا الله : ١٩٩٧ : ٣٩) .

أنواع زوايا التصوير :

تصنف زوايا التصوير على أساس توظيف الزاوية أو مكان آلة التصوير بالنسبة للموضوع المصور على النحو التالي :

* **الزوايا الموضوعية** : يقصد بها الزوايا التي يري بها المشاهد الأحداث وكأنه كان في مكان الحدث ومن خلال عينيه وهذه الزوايا لا تتسب لأحد وكل الممثلين يظهرون في اللقطات وكأنهم لا يدركون أن هناك كاميرا ولا ينظرون إلي العدسة

مباشرة وتعتمد غالبية الأفلام الروائية ومسلسلات التلفزيون على استخدام الكاميرا بشكل موضوعي ومن خلال تقطيع المشهد إلي عدة لقطات يمكن للكاميرا أن تكون أكثر تميزاً من عين الإنسان العادية لو أتيح لها مراقبة المشهد لأن الكاميرا من خلال عدة لقطات متتالية تستطيع أن تعطينا الفعل ورد الفعل بعد لقطة عامة للحدث والمكان فلو كنا نشاهد مشهد وداع بين حبيبين يمكن للكاميرا أن تقترب كثيراً لنشاهد مشاعر الطرفين وقد نلمح مثلاً بعض مشاعر الخداع وعلى وجه أحدهما ... إن العين العادية التي تقف على مسافة من الحبيبين على محطة القطار لا يمكنها أن ترى ما تراه الكاميرا وهذا ما تمتاز به الكاميرا أيضاً حتى لو كانت موضوعية (أبو شادي : ٢٠٠٦ : ٦١) .

* **الزوايا الذاتية :** وهى الزوايا التي تري المشاهد إلي ماذا وكيف تنظر الشخصية وفى هذه الزوايا تحمل الكاميرا مكان عيني إحدى الشخصيات ويحل المشاهد فى حالة المشاهدة مكان ذات الشخصية ويرى الأحداث وكأنه مشارك فيها من خلال عيني الممثل كأن يشاهد الطريق الذي تسير فيه السيارة من خلال عيني السائق مثلاً أو أن تأخذنا الكاميرا إلي جزء صغير من مشهد مكان أحد الشخصيات وهو ينظر من فوق كتفي شخص آخر أو تتأمل الكاميرا ردود أفعال إحدى الشخصيات بحيث يتجاوب المشاهد مع ما يدور حوله .

ويشترط فى هذه اللقطات ضرورة أن تسبق بلقطة أو لقطات يفهم منها ذاتية الشخص الذى تحل الكاميرا محل عينيه كما يدرك المشاهد أن اللقطات أن اللقطات التالية هى ما يراه الممثل .

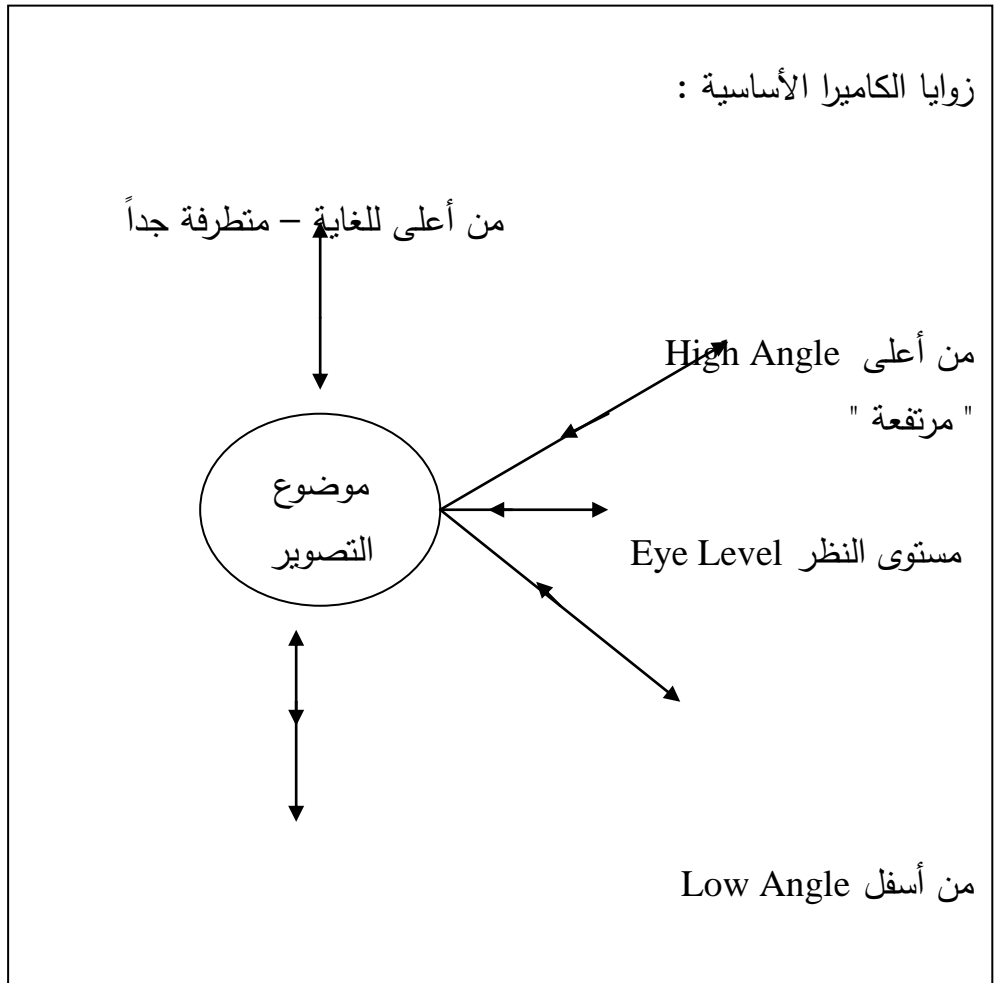
ويكثر استخدام اللقطات والزوايا الذاتية فى بعض مشاهد العودة إلي الماضي الفلاش باك حيث تقوم إحدى الشخصيات بسرد وقائع تمت فى الماضي من خلال عينها أو مشاهد التخيل أو الأحلام أو أن تحكى الأحداث من خلال الراوي كل شئ ويحكى عنه .

ومن الأخطاء الشائعة التي لا يدركها بعض المخرجين وكتاب السيناريو استخدام الزوايا الذاتية والتي تستلزم أن تكون الشخصية التي تحكى إما مشاركة في الحدث أو مراقبة له أي تكون قد رآته رأى العين فيبدعون السرد بهذه الطريقة ثم ما يلبث الكاتب أن ينسى أنه يسرد من خلال عيني (س) ويضع الأحداث لا يمكن أن يكون (س) قد رآها كأن يصور من خلال عينيه مثلاً حادثة طائرة مات كل ركابها وقد تصلح هذه الحادثة لأن تحكي من خلال الزاوية الموضوعية ولكنها من المستحيل أن تتم حكايتها من خلال شخص لم يكن ضمن ركابها الذين ماتوا جميعاً . أو أن تصور الكاميرا مشهداً من وجهة نظر أحد الأزواج نرى فيه نحن المشاهدين بعيني الزوج وبشكل موضوعي خيانة زوجته له وهو لم يكن موجوداً بالطبع ومن المستحيل أن نرى بعينه ما لم يره إلا إذا كان متخيلاً أو على شكل هلاوس مثلما الهلاوس التي كانت تنتاب محمود مرسى في فيلم زوجتي والكلب حين كان يتصور خلاعة زوجته واستجابتها للفتى الصغير نور الشريف وهى هلاوس مبعثها وطريقة أدائها يماثل ما كان يفعله هو فى شبابه مع زوجات الآخرين (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٦٢) .

* **زوايا وجهة النظر :** وهى لقطة تقع بين اللقطة الذاتية واللقطة الموضوعية وهى بشكل ما لقطة أو زاوية موضوعية وإن اقتربت من الذاتية وتختلف عنها فى أن المشاهد يرى الأحداث وكأنه يرافق أحد الممثلين يرى من وجهة نظره وليس من خلال عينيه .

وتستخدم هذه الزاوية عادة حين يتواجد فى المشهد شخصيتان أو أكثر وفى هذه اللقطة لا تنظر الشخصية إلى العدسة مباشرة مثل الزاوية الذاتية بل تنظر إلى يمين أو يسار العدسة وهى تختلف عن الزاوية الموضوعية بأنها أكثر تداخلاً لأن الكاميرا ذاتها متداخلة بشكل مباشر فى الحدث وتمتاز عن الزاوية الذاتية بأنها لا تحمل مشاكلها التقنية فلا مشاكل مع المونتاج ولا توجد مشكلة نظر الشخصية

إلى العدسات أى إلى عين الكاميرا ويتحدد مكان الكاميرا فى هذه الزاوية وفقا للشخصية التى سيتم التصوير من وجهة نظرها وهذا يعنى أن الكاميرا لابد وأن توضع على نفس الارتفاع وفى ذات الجانب الذى توجد فيه الشخصية . ويكثر استخدام هذه الزاوية فى التصوير لتشارك المشاهد فى رد الفعل بين شخصيتين أو إذا تم استخدامها مع شخصية واحدة فهى فى هذه الحالة توضح ماذا ترى الشخصية . ولتوضيح هذه الزاوية إذا افترضنا فى لقطة أولى أن أحد المجرمين يفر هارباً من الشرطة يجرى على شريط السكة الحديد يلهث . ثم لقطة ثانية نراه يدير رأسه لينظر خلفه .. فى اللقطة التالية نرى الشرطة تطارده ... لقطة الثالثة المجرم يجري بسرعة وهنا فى اللقطة الثانية هي زاوية وجهة النظر حيث لا يمكن اعتبارها لقطة موضوعية فالكاميرا هنا لا تتحرك وكأنها الشخصية أو أنها لقطة ذاتية فالشخصية لا تنظر إلى عين الكاميرا (أبو شادى : ٢٠٠٦ : ٦٤) .



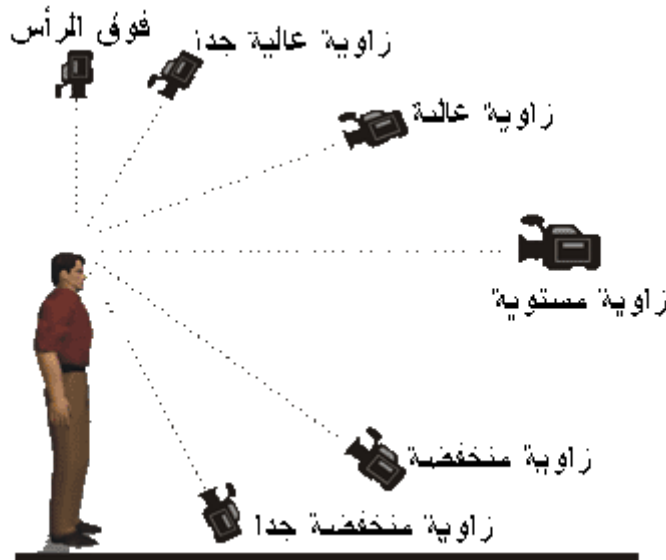
زوايا التصوير (١)

تعتبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي ، أو الرأسي ، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره . ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر . كما أن لها تأثيراً كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته .

أولاً : الزاوية الرأسية : Angle Vertical

وهي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره ، وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة ، وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة .

وأنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي :





١-لقطة مستوى العين : Eye- level shot

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل ، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين . وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة ، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر ، لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره .



ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة ١٧٠سم من مستوى الأرض ، وهو نفس مستوى عين شخص عادى ينظر إلى الشيء المصور . لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا .

٢-لقطة الزاوية المنخفضة : Low – angle shot

الإخراج الإذاعي والتلفزيوني ١٠٧

=====

هي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً ، وجلالاً ، وقوة. كما أنها تعزز من سيطرته ، وسرعته داخل اللقطة .



٣- لقطة الزاوية العليا : High- angle shot

هي اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه ، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي ، ويظهر في موقف الضعيف ، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة .



ثانيا : الزاوية الأفقية: **Horizontal Angle**

وهي زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا ، وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطائه للممثل.
وأنواع الزوايا الأفقية هي :

١- **مواجهة : Full front face**

وهي تضيف تسطيحاً للصورة ، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوباً . وهي تخلق إحساس بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة .



٢ - ثلاثة أرباع مواجهة : $\frac{3}{4}$ Front

الإخراج الإذاعي والتلفزيوني ١١٠

وتتيح زاوية الثلاثة أرباع رؤية جانبيين من الموضوع المصور (الممثل)، لذلك فهي تزيد الشعور بالعمق ، وتوفر تكوين سينمائي أكثر قوة .



وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا $\frac{3}{4}$ لإعطاء الإحساس بالعمق ، وإظهار سمات الشخصية. ويجب عند تكوين زاوية $\frac{3}{4}$ مراعاة أن تكون العينان

=====

ظاهرتان ، وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج . وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا ، كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة. لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضيق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمي الذي يمر بمنتصف عين الممثل ، عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة .

٣- جانبية : Side angle

تعطى الزاوية الجانبية للممثل ، مثلها مثل الزاوية المواجهة ، نوعاً من التسطيح للصورة، لذا يجب استبعادها ، إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوباً. لأنها تولد لدى المتفرج إحساساً بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة .





٤- ثلاثة أرباع خلفية : $\text{Rear } \frac{3}{4}$

وهي تتيح رؤية $\frac{1}{4}$ جانب من موضوع التصوير، و $\frac{4}{3}$ من الناحية الخلفية.





٥ - خلفية : Full rear

وهي زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماما من موضوع التصوير.





ثالثا : زاوية الكاميرا المنحرفة : Oblique angle

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها ، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية . لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية .



زوايا وجهة النظر^(١)

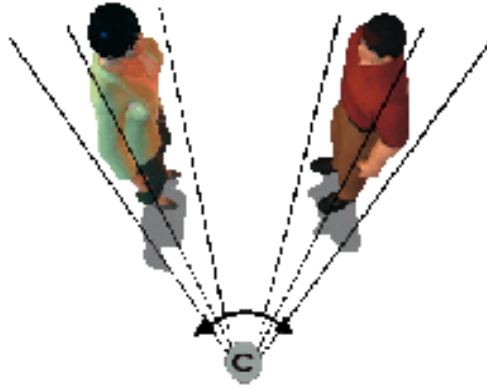
View Point Of

تقسم اللقطات من حيث وجهة النظر إلى ثلاثة أنواع :

١ - اللقطة الموضوعية : Objective shot

تتخذ الكاميرا في اللقطة الموضوعية وضعاً محايداً ، لا يتبنى وجهة نظر أيّاً من الشخصيات داخل المشهد . وهو ما يعطى للمتفرج أفضل فرصة لمتابعة الحدث بلا تحيز .



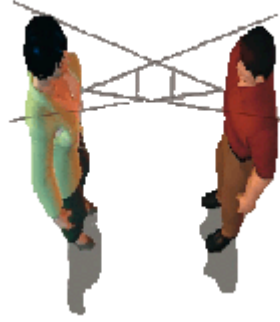


٢- اللقطة الذاتية: Subjective shot

هي رؤية للحدث من وجهة نظر أحد الممثلين داخل المشهد ، وتضع المتفرج مكان هذا الممثل مباشرة . ويكون استخدام اللقطة الذاتية ناجحاً عندما يتم توظيفها بشكل مناسب . بل إنها تصبح مؤثرة بشكل كبير عندما توضع بين لقطتين للممثل الذي يتم تصويره . فمثلاً إذا ما كانت اللقطة الأولى تصور الممثل ، ثم تأتي اللقطة الذاتية التي تصور ما يراه هذا الممثل ، ثم تُظهر

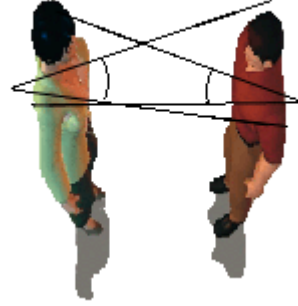
=====

اللقطة الثالثة رد فعل الممثل لما رآه ، فإن ذلك الترتيب للقطات يساعد على توصيل الحركة ، ووجهة النظر للمتفرج في وضوح تام.



٣ - لقطة من فوق الكتف : over shoulder shot

كما يتضح من الاسم فإن هذه اللقطة ترصد الحدث من أعلى كتف أحد الممثلين ، أى أنها ليست من خلال عيني الممثل داخل الحدث مثل اللقطة الذاتية ، ولا هى من وجهة نظر الكاميرا كما فى اللقطة الموضوعية . والغرض منها هو زيادة شعور المتفرج بالمشاركة فى الحدث، دون وضعه فى محل الشخصية ، وهى أكثر الأنواع الثلاثة استخداماً .





الفصل السادس

المخرج التلفزيوني والتصوير

لا توجد طريقة معينة لإخراج عرض تلفزيوني وذلك لأن استخدام أسلوب أو طريقة ما ، إنما يخضع بالضرورة لمجموعة من الاعتبارات التي تتعلق بنوع البرنامج وطبيعته وتوفر إمكانيات معينة أو عدم توافرها ، كما يتعلق بشخصية المخرج وخبرته وفلسفته ونظريته الخاصة . وعلى هذا الأساس تختلف أساليب الإخراج اختلافا كبيرا ما بين البرامج التي تخضع في تنفيذها للارتجال والتلقائية .. والبرامج التي تخضع لتخطيط بالغ الإحكام والدقة .

وبالرغم من ذلك لا يمكن القول بأن الارتجال والتلقائية في تنفيذ بعض البرامج أو (عدم التخطيط المسبق) ، يعنى عدم الالتزام بالقواعد الأساسية أو القيام بأى عمل حسبما يكون . فلا بد وأن يكون هناك التصور المسبق لما سوف يفعله المخرج ، كما يجب أن يكون كل عضو فى فريق العمل على بينة وإدراك تام لما هو مطلوب منه ، وإلا فإن المخرج سيجد نفسه أمام مآزق لا تخطر على بال ، ومفاجآت لا حصر لها ، بداية من عدم وجود مقعد إضافي لأحد الضيوف ، إلى عدم وجود أحد الأفلام أو الأشرطة ، إلى أخطاء . يكتشفها فجأة . فى تنفيذ الإضاءة أو وضع رافعة الميكروفون .. فضلاً عن الإجهاد الذى لا يكون له ما يبرره ، والنتائج التى لا يرضى عنها أحد (شلبى : ١٩٨٨ : ٣٢٩) .

أولاً : الإخراج التلفزيوني التلقائي :

هناك حالات يتعذر فيها على المخرج أن يقوم بإجراء البروفات للعرض الذى يتولى تنفيذه . ومع ذلك فمن السهل أن يعثر على الشكل المقبول والمناسب الذى يقدم فيه برامجه .. ويكون عليه عندئذ أن يحدد الديكور داخل البلاتوه (المساحة التى تدور

في نطاقها أحداث العرض) ، وان يحدد مواقع الكاميرات ، ويحدد اللقطات المطلوبة . وفي هذه الحالة يكون بإمكانه أيضاً أن يجرى معاینه مسبقه Precheck يتعرف خلالها على اللقطات الممكنة ، ومدى مناسبة الإضاءة ، والمكياج والملابس .. وأن يتأكد من درجة مواءمة الصوت بالنسبة لأوضاع الميكروفونات .. ثم يبدأ عمله على الفور .

أما في الحالات التي يتعذر فيها تحديد قالب معين لسبب خارج عن إرادة المخرج كوصول فريق المنوعات قبل ظهور البرنامج على الهواء بوقت قصير فإنه يكون بوسع المخرج في مثل هذه الحالة ان يلجأ إلي استخدام اللقطات الأمامية والمتقاطعة ، وأن يعين كاميرات للقطات تغطية ولقطات كبيرة في منطقة عمل معينة والتنبيه على المؤدين وإبلاغهم بالقيود الضرورية المفروضة على تحركاتهم في إطار المساحة المخصصة .

ومن خلال هذا الإجراء يصبح بوسع المخرج أن يختار من بين اللقطات المتنوعة التي يوفرها العرض لتفاصيل الحركات الفردية وحركة المجاميع ، وأن يوازن بينها في معدلات وإيقاع مناسب .

والى جانب ذلك .. هناك بعض البرامج ذات الأشكال والقوالب الاعتيادية التي يطلق عليها اسم البرامج ذات النصوص غير الكاملة .. مثل برامج المقابلات والمناقشات وبعض نشرات الأخبار ، والبرامج التي تقتصر على تقديم العازفين أو المطربين . وهذه البرامج أيضا لا تحتاج في إخراجها إلى إجراء تجارب سابقة على العرض . فهي من البرامج التي أصبحت مألوفة لفريق العمل ، والتي لا تحتاج إلى مجهود أو إبداع أو تنوع للقطات موحية ، لأن ما يقوله المتحدث أو ما يقوم به العازف يكون أهم بكثير من الإقدام على تطوير اللقطة .. وعلى هذا النحو تمضى هذه النوعية من البرامج وفق (خطوط) محددة ، حيث يقوم المخرج عادة بتخطيط اتجاه

وموضع كل كاميرا .. ويقوم بتنفيذ برنامجه على ضوء وجهات نظره ، وعلى ضوء ما تتطلبه ظروف الإنتاج خلال عملية التنفيذ (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٠).

ومعنى ذلك ببساطة .. أن التخطيط لتنفيذ هذا النوع من البرامج لا يخرج عن التأكيد من توفر الأجهزة والمعدات والمدخلات Insert من أفلام ولقطات فيديو وصور ثابتة .. مع وجود فريق عمل متكامل ومتعاون .. وعلى المخرج بعد ذلك أن يقدم سلسلة من اللقطات .. من خلال قرارات فورية على الهواء ، أو ما يطلق عليه القرارات الطائرة .

ثانياً : الإخراج التلفزيوني المخطط :

برامج النصوص الكاملة .. تعنى الإنتاج الضخم ، أو الإنتاج المركب أو المعقد . وهو إنتاج يقوم على وجود نص كامل (بل عدة نصوص فى بعض الأحيان) ، وعلى تخطيط وتحضير مسبق دقيق ، ويحتاج إلى مجهودات ضخمة سواء من المخرج أو من بقية الفنانين والفنيين المشاركين فى الإنتاج ، كما هو الحال فى التمثيليات والمسلسلات وعروض المنوعات والبرامج الاستعراضية التى يشارك فيها مئات الفنانين والفنيين فى بعض الأحيان . وسواء كان تنفيذ البرنامج يجرى داخل استديو أو فى موقع آخر خارجه .. فإن قاعدة الإنتاج الأساسية تبقى واحدة دون تغير (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣١).

وعلى ذلك .. ونظراً لأن هذه البرامج تستغرق فى إعدادها والتحضير لإخراجها وقتاً طويلاً (على عكس البرامج الصغيرة التى يمكن الإعداد لها بمشاورات تمهيدية قبل أيام أو ساعات قليلة من البدء فى تنفيذها) فإن التخطيط الدقيق والشامل يصبح ضرورة أساسية لا مفر منها ، ليس من أجل ضغط الإنفاق فقط ، بل من أجل الوصول إلى تحقيق الغرض المنشود ، وتحقيق نتائج مرضية ، ولن يتأتى ذلك إلا إذا اعد كل شئ بعناية قبل أن يصل إلى الكاميرا ، فمهما كانت قدرة المخرج ومهما كانت إمكانيات آلة التصوير ، فإن ذلك لا يجدى شيئاً مع وجود

نص ضعيف ، وأداء رتيب هابط وإضاءة سيئة وخلفيات تقول شيئاً آخر غير الذى نريده ؟؟

وعلى هذا الأساس نجد أنفسنا أمام سؤال مهم يقول : كيف نبني عرضاً تلفزيونياً سليماً ومثيراً قبل أن نصل إلى مرحلة استخدام الكاميرا ؟

المخرج وتصميم الديكور :

يبدأ التحضير عادة بدراسة النص ، ويتكون فريق التخطيط الأولى أو المبدئى (أو الأصلى) عادة من المنتج والمخرج وينضم إليهم مصمم المناظر فى بعض الأحيان ، وربما يكون هناك شخص واحد يتولى عملية الإخراج والإنتاج معاً . وخلال هذه الدراسة يتم تقدير الميزانية وتحديد فريق العمل ووضع الجداول الزمنية للإنتاج . وبينما يعتمد بعض المخرجين على مصمم المناظر فى إقامة (البيئة المحيطة) أو (الأغراض المحيطة) بالفعل أو الحدث (الموضوع) . والمقصود بذلك الديكور الذى يحتوى الحدث ويدور الفعل فى إطاره (شلى : ١٩٨٨ : ٣٣٢).

ثم يتولى المخرج ترتيب أوضاع وحركة المؤدين فى هذا النطاق .. فإن البعض الآخر من المخرجين يحدد طبيعة ونوع وتفاصيل المنظر (الديكور) على ضوء ما يدور فيه من أحداث وما يتطلبه الواقع ، ثم يشرح ذلك لمصمم المناظر موضحاً تصورات ومطالبه بشكل دقيق . ومن خلال رسم توضيحي لتوزيع الديكور على أرضية الاستديو . وبعد هذه المناقشة التمهيدية ، يقوم مصمم المناظر بإعداد خطة أولية موضحاً بها الأبعاد والمقاييس للديكورات المختلفة ، وغالباً ما يكون هناك رسم لكل ديكور على حدة ، موضح عليه الأبعاد والمقاييس والمساحات .

وفى هذه المرحلة المبكرة من التحضير ، قد يجد المخرج ضرورة لأن يشرك معه بعض المسؤولين عن الأعمال التنفيذية بالاستديو مثل مصممى الإضاءة والمكياج والصوت والملابس ، لكى يعرف كل منهم ما هو مطلوب منه ، والاستئناس بآرائهم وتصوراتهم ، كل فى نطاق مسؤولياته وحدود تخصصه .

المخرج والمعالجة التلفزيونية للنصوص :

بعد أن يفرغ المخرج من عمليات التخطيط أو التحضير المبدئى وعمل القوائم الخاصة بالخدمات الإنتاجية وإنشاء الديكور والمتطلبات الفنية الأخرى ، يبدأ فى تحليل النص تحليلاً فاحصاً يعينه على أن يتصور فى مخيلته المشاهد المختلفة والصورة التى تعبر عن كل كلمة أو موقف أو حادثة أو فعل . إنه يفعل ذلك بطبيعة الحال من خلال عين الكاميرا .. ومن خلال مساحة وشكل شاشة جهاز الاستقبال وما يظهر عليها من لقطات فردية أو ثنائية أو جماعية .. قريبة أو بعيدة ، كبيرة أو متوسطة .. وما أن تتضح أساليب وطرائق المعالجة الفنية أمام المخرج ، حتى يشرع فى تصميم مواقع الكاميرات ، مستعيناً فى ذلك بالتصميم الذى يكون مصمم المناظر قد أعدده لأرضية الاستديو ، والذى تظهر عليه مواقع المناظر والأثاث طبقاً لمقياس الرسم المستخدم (شلى: ١٩٨٨ : ٣٣٣) .

وفى هذه المرحلة . وعند تعيين موقع الكاميرات . يستعين المخرج ببعض الأدوات لتحديد اللقطات (جهاز يعرف بهذا الاسم أو المنقلة) يرى عن طريقة مجال رؤية العدسة ، وعلى هذا الأساس يكون بوسعه أن يحدد : موقع ومكان الكاميرا ، وفتحة العدسة ، ومجال الرؤية الذى تقع فيه اللقطة . إن هذه المرحلة يجب أن تقتصر فقط على تحديد الخطوط الرئيسية أو المعالجة الرئيسية ، والمراكز الرئيسية للكاميرا ، وتحديد الكاميرات المخصصة لكل منظر وترقيم كل منها (كاميرا رقم واحد . كاميرا رقم اثنان .. وهكذا) .. ويحتاج ذلك إلى تقسيم النص إلى مشاهد مستقلة بالضرورة . إن هذه الخطة المبدئية للإنتاج ، أو خطة الكاميرا كما يطلق عليها فى بعض الأحيان ، عندما توضع إلى جانب الملاحظات والرسوم التخطيطية (الاسكتشات) الأخرى ، التى يدونها المخرج عادة على هوامش النص لتساعده على تركيب اللقطات .. يشكلان فى نهاية الأمر القاعدة الأساسية التى تقوم عليها كافة

التجارب (البروفات) بعد ذلك ... وعلى هذا النحو يتم تحليل العروض الضخمة وتقسيمها إلى لقطات في سلسلة من المشاهد المتلاحقة .

إلا أننا . وقبل أن نمضى بعيداً عن هذا الموضوع . ينبغي أن نؤكد كثيراً على أن المخرج لن يكون بوسعه أن يحقق نجاحاً يذكر في التوصل إلى المعالجة الفنية المبدعة للعرض ، ما لم يدرك ويعي حقيقة دوره ، ويعرف كيف يقرأ وكيف يحلل النص (شليبي: ١٩٨٨ : ٣٣٤) .

فالمخرج وإن كان مفسراً للنص ، إلا أن مهمته لا ينبغي أن تقتصر على مجرد تجسيد ما كتبه المؤلف ، أو مجرد النقل والشرح ، بل يجب أن يدعم قيماً ومثلاً وأفكاراً ، وأن يجسد أهداف النص (أهداف الكاتب) برؤية فنية خلاقة تثير اهتمام المشاهد . وعلى هذا يكون على المخرج عند قراءة النص ودراسته أن يغوص إلى أعماقه بحثاً عن تلك الذروة أو الشحنة الانفعالية والفكرية والإنسانية التي كانت سر إلهام الكاتب وسر إبداعه ، وأن يحاول العثور على ذلك الهدف الذي يسعى إليه وأن يدركه ويعبر ويدافع عنه . إن ذلك هو موقف المخرج ورسالته ودوره وواجبه تجاه الجمهور ، وهو ما يعبر عنه المخرج الفرنسي (لوى مال) قائلاً: (إننى أتحول إلى صانع أحلام للجميع ، ولا أكتفى بعرض أحلامي لأحذر الجمهور ، ولكن لأعطيهِ جرعة قوية تجعله يغير حاضره ومستقبله ، ويكون فكره عما سيفعل في حياته .. أننى أجعله يخرج إلى مجتمعه يغيره ، مجتمع يصنعه هو كما يريد وليس مجتمعاً يفرض عليه .. أننى أدعوه لأن يحول الحلم إلى حقيقة) .

وبالرغم من أن المخرج يقرأ النص أكثر من مرة واحدة . إلا أن القراءة الأولى هي التي تشكل الانطباع الأساسي ، وتخلق عالماً متدفقاً من الصور التي تظل عالقة في الذهن .. وفي هذه المرحلة يجب أن يكون لديه التصور الكافي لتوقيت العرض وإيقاعه والجو النفسى الذى يحكمه ويسوده ، فيعرف (أى ثقل سيتوفر لكل صورة ، ويعرف حسب مقتضيات الموضوع أى نوع من الإحساس بالوقت سيكتسبه كل

=====
 مشهد ، وهل يكون بطيئاً نسبياً أم يكون عنيفاً سريعاً) وبالنسبة لتطوير التوقيت بالذات ، يجب أن يتوقع المخرج مقدماً رد فعل المشاهدين بالنسبة لتدفق الصور وأن يخمن الواقع المرئى العام للقطعة المنفردة ، وأن يحافظ على اهتمام المشاهد من خلال التطور العام للعرض (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٥) .

وفى النهاية يمكن القول بأن المخرج إذا أراد صوراً واضحة ومعبرة ، فإن عليه أن يعيش مع النص (وأن تكون لديه آلة عرض تدور داخل مخيلته) .. عليه أن يتصور مقدماً تفاصيل ومضمون كل صورة ستظهر على الشاشة ، وموقعها فى سياق العرض وتطوره .

أنواع النصوص التلفزيونية :

* النصوص التلفزيونية غير الكاملة : **Simi - Script** :

وهو بمثابة رسم تخطيطى يوضح خطوات تنفيذ البرنامج يوضح تنفيذ البرنامج لا أكثر. ومن ثم يكون أقرب إلى (الدليل التنفيذى) أو القائمة لكل من مخرج ومقدم البرنامج .. يتضمن الإشارة إلى الأدوات والمواد المستخدمة من لوحات وخطوط وعناوين ومدخلات insert (أفلام ولقطات فيديو وصور ثابتة) حيث يحدد على النص موقع ومدة عرض كل منها ، إلى جانب الإرشادات والتعليمات المتعلقة بمقدم البرنامج ولحظات ظهوره على الهواء ، والحالات التى يطلب إليه فيها التعليق أو الصمت .. ويستخدم هذا النوع من النصوص للبرامج والعروض التى يغلب عليها طابع الارتجال ، مثل برامج المناقشات والمقابلات والبرامج التى تتكون من أجزاء متفرقة ومتنوعة وبرامج الشرح والوصف (البرامج التعليمية) (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٣٦) .

* النصوص التلفزيونية الكاملة : **Full Script** :

وهو نص يخضع فى إعداده لعدة مراحل على النحو التالى :
 النص المبدئى أو (الأولى) ، ويكون بمثابة تخطيط للفكرة التى سيعالجها النص .

النص الخال بالبروفة .. ويستخدم للبروفة الأولى قبل الدخول إلى الاستوديو . وهو نص يفصل مواقع الديكورات والشخصيات والحركة والحوار .

النص الخاص بالكاميرا .. وهو نص (تنقيحى) يختص بالتعديلات والتغييرات المتعلقة بحركة الكاميرا أثناء إجراء البروفات .. ويتضمن هذا النص (مفتاح) أو إشارة الدخول لكل كاميرا (إشارة البدء) ، والصوت ، والانتقال وتعليمات البلاطوه .

ويخضع النص فى كتابته للعديد من الأشكال ، ومن كانت النسخة الشائعة (المفضلة) هى التى تأتى فى شكل عمودين رأسين يخصص الأيمن منهما للعناصر المرئية والتعليمات الخاصة بالإضاءة والدخول (البدء) Cue والانتقال .. ويخصص العمود أو الجانب الأيسر للحوار والصوتيات عامة . ومع ذلك فهناك المحطات التى تفضل القالب السينمائى الذى يأخذ شكل العمود الواحد ، والذى يوضح فى الهامش الأيمن التعليمات الخاصة بالانتقالات . أما التعليمات الخاصة بالفيديو والصوت فيشار إليها منفصلة فى العمود الرئيسى . وغالباً ما يقوم المخرج بتدوين ملاحظاته وتعليماته الشخصية التى تتعلق باللقطات والانتقالات ، فى شكل رموز وإشارات وملاحظاته . وعموماً فإن النص الذى يقوم على عمودين هو الأكثر استخداماً ومواءمة للعرض الضخمة والإنتاج الكبير .

* النصوص التلفزيونية المساعدة :

وهى النصوص الخاصة بالمعلومات الإضافية أو المعاونة وتكون بمثابة ملخصات لتدعيم النص الأسمى ، فتأخذ شكل نبذات عن الشخصيات والموضوع أو الفعل والحبكة (شلى: ١٩٨٨ : ٣٣٧) .

أو يكون النص بمثابة قائمة تشير إلى تسلسل الحوادث أو ترتيب فقرات البرنامج ، فضلاً عن الإشارة إلى الوقت المحدد لكل فقرة ، أو لكل ضيف ، وأسماء المتحدثين والمشاركين فى البرنامج ، وموقع الكاميرات والميكروفونات ، والمكان المحدد لاستخدام المدخلات الأفلام ولقطات الفيديو والصور الثابتة .

=====

المخرج وبطاقة الكاميرا :

وهي (صفحة) تعد لكل كاميرا على حدة .. يحدد فيها موقع الكاميرا ومكانها الصحيح (وربما يكون ذلك مصحوباً برسم تخطيطي) ، واللقطات المحددة والمخصصة لكل منها (عدد اللقطات وأحجامها وأسلوب تنفيذها بما في ذلك حركة الكاميرا وحركة الموضوع) .. وهذه البطاقة ، ليست بديلاً عن قائمة اللقطات (النص الخاص بالكاميرا Shot Sheet) ، والذي يشتمل على معلومات مختصرة لكافة اللقطات من جميع الكاميرات ، ويكون بمثابة إطار دليل عمل لتنفيذ البرامج الارتجالية التي لا تقوم على نص مكتوب (نص كامل) .

المخرج وإجراء البروفات الأولية :

يعد هذا النوع من التجارب التي تسبق الدخول إلى الاستوديو على قدر كبير من الأهمية ، وخاصة بالنسبة للعروض الكبيرة . حيث تجرى فيها مناقشات وافية لكافة مشاكل الإخراج ومتطلباته الفنية قبل البدء في التنفيذ .

وبالنسبة لعروض الدراما والكوميديا بالذات ، فإن مثل هذه البروفات التي تجرى في صالات خاصة أو في مكتب المخرج أحياناً . تخصص أساساً لقراءة النص ، ومناقشة طبيعة الأدوار ووجهة نظر المخرج وملاحظاته ، وتبين الخطوط الأساسية للنص وأهدافه وبذلك تتضح أبعاد كل شخصية من شخصيات البرنامج ، ويقف الممثلون على ما هو مطلوب من كل منهم (شلي: ١٩٨٨ : ٣٣٨) .

وأبعاد الدور الذي سيقوم به ونوع الأداء المطلوب ، ومن ثم يقترب الفريق جميعه من (روح النص) .

أما البروفات التي تجرى داخل الصالات المخصصة لذلك ، والتي تعد لإجراء التجارب على الحركة وتحديد الأماكن ومواضع الدخول والخروج .. فإنها تتطلب تخطيط أرضيتها على مساحة تكون هي نفس مساحة المنظر ((الديكور)) الذي سيقام داخل الاستديو تماماً ، ويتم تخطيط الأرضية على هذا النحو باستخدام

الطباشير أو نوع خاص من الأشرطة،) وهنا يجب الإشارة إلى أن يفضل أن تكون المساحة المخصصة للبروفة - أقل قليلاً من المساحة المخصصة فى البلاطه ، ضمناً لدقة أداء الحركة عند تنفيذ العرض). المهم .. أنه فوق هذه المساحة المخططة فى صالة البروفات يجرى تحديد موضع قطع الأثاث ، والأبواب والنوافذ .. والردهة المؤدية إلى السلم .. كما يتم تحديد الأغراض التى تستخدم كمكملات للمنظر (الإكسسوار) مثل جهاز التلفزيون أو العصا أو المظلة .. وما إلى ذلك ، وبهذه الطريقة يتاح للممثلين أن يتكيفوا مع الحيز والمساحة المخصصة ، وما يحيط بهم من أشياء .

فى هذه البروفة يكون على المخرج أن ينظم ويرتب ويحدد موضع المؤدى .. والمجموعات .. والحركة . وفقاً لأسلوبه الفنى وطريقته فى معالجة الموضوع . وربما يجد نفسه مضطراً لتقسيم البروفة فيخصص جزءاً منها لفريق العمل ، ويخصص جزءاً آخر للتدريب على الحركة ، وجزءاً آخر للأداء .. إلى أن يطمئن تماماً إلى أن العمل أصبح مفهوماً ومستوعباً منه قبل الجميع . ويكون هو أيضاً قد انتهى إلى وضع تصور لطول المشاهد وال فقرات على ضوء الإيقاع المطلوب والوقت الكلى المحدد للبرنامج ، وتحديد ما يتطلبه العرض من مدخلات جاهزة من المكتبة أو يتم تصويرها خارج الأستوديو ، فضلاً عن تدوين كافة الملاحظات المتعلقة بموقع وموضع استخدام هذه المدخلات ومدة كل منها ، إضافة إلى كل ما يتعلق بالخطوط ولوحات العناوين ولوحات العناوين وما إلى ذلك (شلى: ١٩٨٨ : ٣٣٩ .)

أما فيما يتعلق بتوزيع الكاميرات وتحديد أنواع اللقطات .. فإن المخرج يضع تصوراً (مجرد تصور) لذلك ، حيث ينظر إلى الممثلين وحركتهم من المكان الذى يجب أن توضع فيه الكاميرات ، ويحدد بناء على ذلك أى نوع من اللقطات يتاح لكل من الكاميرات أن تحققه . فى هذه الأثناء يكون الأستوديو قد تم تجهيزه .. استعداداً

إجراء البروفة الكاملة .. وربما تكون هي البروفة قبل الأخيرة أو السابقة على العرض مباشرة .

المخرج والبروفات داخل الاستوديو :

يرى بعض المخرجين أنه لا قيمة لأية بروفة تجرى بعيداً عن موقع العمل أو خارج مكان التصوير ، وذلك لأن اللقطة ليست كلمات ، وليست مجرد إيماءات من الممثلين ، بل هي مجموعة كل شئ في المنظر ، ومن ثم لا يكون بوسعك أن تجرى تدريبات حقيقية على لقطة ما لم تتوفر كل عناصرها ، ولذا يجب أن يكون التدريب داخل المنظر نفسه ، ومع وجود آلة التصوير .

وعلى أية حال ، فإنه وقبل الدخول إلى الاستوديو لإجراء البروفة ، يكون كل شئ قد تم تجهيزه على نحو دقيق ؛ قطع الأثاث تكون قد اكتملت وتمت تغطيتها ، والإضاءة جاهزة ، وكذلك معدات التصوير والصوت ، ويصل الفنانون والفنيون وينتابهم الإحساس بأن كل شئ قد أصبح معداً وجاهزاً وأن العرض على وشك أن يبدأ ، وتكون تلك هي المرة الأولى التي يرى المخرج فيها الممثلين أمام خلفية معينة ، وتكون بمثابة اختبار لتصوراته السابقة في هذه البروفة (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٠) .

* يستوعب الممثلون مكان العرض وما يحيط بهم من مناظر ، وما يحتويه المنظر من أغراض ، ومن ثم يدرك كل منهم طبيعة الحركة المطلوبة وتوقيتها والوقت الذي يجب أن تستغرقه .

* يحدد المخرج ويشكل نهائياً (وربما مدير التصوير) أين توضع الكاميرا ، وما هي العدسة المطلوبة اللازمة (من خلال مواجهة الواقع وتصحيح ما يكتشفه من أخطاء) .

=====

* يكتشف كل من أخصائي الماكياج ومصمم الملابس (ومن خلال ملاحظة الصورة على جهاز المونيتور) أية عيوب تستحق التصحيح مع ملاحظة أن بروفة الماكياج والملابس تكون هي آخر بروفة قبل الظهور على الهواء مباشرة .

* يعرف كل عضو في فريق العمل وبدقة متناهية ما هو مطلوب منه تماماً .

المخرج وطرق إجراء البروفات :

ينظم المخرجون تجاربهم (البروفات) داخل الاستوديو مستخدمين في ذلك عدة طرائق ، تختلف كل منها حسب حجم الإنتاج ونوعه والوقت المتاح وخبرة الفنانين المشاركين . وفي معظم الأحيان يلجأ المخرج إلى استخدام واحدة من الطرائق الآتية :

١- إجراء البروفة كوحدة كاملة للبرنامج كله .. وفي هذا النوع من البروفات يسيطر المخرج على العمل ويديره من غرفة مراقبة الإنتاج Production Control Room

ولا يدخل إلى البلاطه قط إلا في أقصى حالات الضرورة وعندما تكون هناك مسألة تستدعي شرحاً أو تصحيحاً مهماً (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٤١) .

وخلاف ذلك فإن عينيه تظل طول الوقت مركزة على جهاز أو أجهزة الرؤية Monitors ، بينما تتابع أذناه الأصوات من خلال مكبرات الصوت ، وعندما يتصل بالمصورين داخل الاستوديو فإنه بطبيعة الحال يستخدم جهاز الاتصال الداخلي بينه وبين المصورين الذين يعملون أمام الكاميرات (سماعة الرأس) ، وهو نفس الجهاز الذي يستخدمه في توجيه تعليماته إلى المؤدين داخل الاستوديو مكن خلال مدير الاستوديو Floor Manager الذي يتلقى هذه التعليمات من المخرج ويقوم بترجمتها إلى إشارات خاصة مفهومة للمؤدى داخل البلاطه .. أما الاتصال بين المخرج وبين بقية الأعضاء فريق العمل خارج الاستوديو (الصوت - الفيديو -

التليسينا .. الخ) فإنه يجرى من خلال نظام للاتصال الداخلى Intercom حيث تستخدم أجهزة الاتصال المزدوج عبر سماعات الرأس ضمن هذا النظام . ويميل كثير من المخرجين إلى استخدام طريقة (البروفة الكلية) هذه حيث يمضى العرض فى أجزاء سلسلة تتكون كل منها من مجموعة من اللقطات (Sequence (Segment - Scene ، ويستمر توالى اللقطات ويستمر العرض دون توقف إلا عندما تنشأ مشكلة تستدعى التوقف والتصحيح . وتعد هذه الطريقة فى إجراء البروفات من أنسب الطرائق التى تقدم تصوراً دقيقاً للربط والاستمرار والتوقيت والانتقال ، والتغلب على كثير من الصعوبات والمشاكل المتعلقة بالتشغيل . (شلى: ١٩٨٨ : ٣٤٢) .

ويميل بعض المخرجين إلى استخدام أسلوب آخر هو أسلوب التوقف والبداية ، حيث يجرى بروفة كاملة للبرنامج (لقطه لقطه) أو (بروفة توقف وبداية) ، وفيها تتوقف الكاميرا عند كل لقطه لتصحيح الأخطاء ، ثم البدء فى التصوير .. وبهذه الطريقة نتفادى تراكم الأخطاء بإضافة كل منها إلى الآخر ، فضلاً عن أنها تتيح لكل واحد أن يعرف ما هو المطلوب منه على وجه التحديد ، وإن كانت تجعل من عملية (الربط) وتقدير الوقت (التوقيت) أمراً صعباً إلى حد ما .

٢- أما الطريقة الثانية فهى التى يتخلى فيها المخرج عن غرفة مراقبة الإنتاج ، ويعمل من خلال جهاز مراقبة الصورة بالاستوديو ، ولتوجيه فريق العمل والمؤدين وتصحيح ما يقع من أخطاء ، يطلب إلى السويتشر Switcher فى غرفة المراقبة أن يظهر النقلات المطلوبة ، ملاحظاً نتيجتها النهائية على شاشة الجهاز .

ويلجأ إلى هذا الأسلوب عادة المخرجون الذين يجدون صعوبة فى التخيل أو التصور ، ويرون أن الأسلوب الأمثل يتجلى فى توجيه العمل والتحكم فيه وقيادته لابد وأن يتم فى موقع العمليات وأن توجه التعليمات وجهاً لوجه وفى اتصال مباشر ، وفى معظم الأحيان يعود المخرج إلى غرفة المراقبة لتنفيذ كل منظر تنتهى بروفته ،

.. ومن خلال عمليات الفيديو ، يجرى تسجيل العرض على شكل أجزاء مسلسلة من اللقطات .. أو دفعة واحدة . وبالرغم من أن هناك بعض الميزات لهذه الطريقة ، إلا أنها لا تتفادى عيوب ونقاط الضعف فى الطريقة السابقة ، والمتعلقة بصعوبة الربط والتوقيت ، فضلاً عن أنها تؤدى إلى فتور الأداء وتبديد الوقت . وإلى جانب ذلك .. فإن الربط بين علاقة الفيديو والصوت قد تفقد فاعليتها نظراً لأن المخرج لا يتمكن من مشاهدة ما تعرضه قناة الفيديو أو الاستماع إلى الصوت عندما يكون داخل البلاتوه (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٣) .

٣- أما الطريقة الثالثة ... فهى تطبيق فعلى أو تنفيذى للطريقة السابقة ، حيث يقوم المخرج بإعداد المشهد فى سلسلة لقطات ، ثم يجرى عليها بروفة ويجرى عليها التصحيحات المطلوبة ويسجلها مباشرة ، ولذا فقد يحتاج كل مشهد إلى إعادة معالجة للإضاءة ، وترتيب أوضاع الكاميرا والديكور . ويعد تسجيل المشاهد على هذا النحو .. يتم توليفها وربط أجزائها باستخدام النقلات الملائمة ، والأصوات و(الكبارى) الموسيقية التى تناسبها . وبالرغم من أن هذا الأسلوب يبدو مثالياً فى تحقيق نتائج جيدة على مستوى اللقطة من حيث الدقة والوضوح ، إلا أنه ثبت من الناحية العملية وفى مجال التطبيق أنه مبدد للوقت إلى حد كبير .

المخرج واستخدام الإشارات التنبيهية:

إشارات التنبيه ، وهى مجموعة من الإشارات التى تجرى بطرائق ووسائل متعددة ، توجه إلى المؤدى بينما هو أمام الكاميرا والميكروفون ، وتعنى بالنسبة له أن يقوم بإجراء معين يتعلق بأدائه فيبدأ فى الحديث أو الحركة ، أو يتوقف ، أو ينتظر ، أو يسرع أو يبطئ ، أو يرفع صوته أو يخفضه ، أو يتوجه إلى كاميرات معينة ... وتعد هذه الإشارات أو الإشعارات على قد كبير من الأهمية لضمان دقة تنفيذ العمل واستمرار الأداء على نحو صحيح .. ومن ثم فإنها ينبغى أن تكون صحيحة ودقيقة هى الأخرى ، وأن توجه فى الوقت المناسب . فأنت إذا قطعت مثلاً إلى

صورة للمؤدى ، ثم وجهت إليه الإشارة (من خلال مدير الاستوديو بطبيعة الحال أو بأية طريقة أخرى) أن يستأنف الكلام أو يقدم على فعل معين ، فإنه سوف على الشاشة حائراً أو منتظراً ماذا يفعل ، لأنه تلقى الإشعار Cue بعد ظهور صورته وليس معها أو قبلها بلحظات مناسبة ، ومن ثم يجب توجيه (الإشعار) قبل القطع إلى صورة المؤدى أو أية صورة أخرى يطلب التعليق عليها ... وهنا يرى البعض أن عملية القطع مع الإشعار من العمليات التى تستحق التدريب على تطبيقها وتنفيذها عملياً لكى تؤدى على الوجه الصحيح (شلى: ١٩٨٨ : ٣٤٤) .

إن الإشعار أو الإشارة الخاطئة ، تؤدى إلى وقوع المؤدى فى حيرة ، وتنتسبب فى ارتباك العمل سواء بالنسبة للمصورين أو السويتشر أو المؤدى نفسه أو مسجلى الصوت والصورة .. وفى مثل هذه الأحوال فإن الصورة التى تظهر على الشاشة ، تكون غير مفهومة أو تبدو محيرة للمشاهد أو مضحكة ، سواء كانت صورة المؤدى أو فيلماً أو شريطاً .

وهناك عدة طرق للإشارات التنبيهية تستخدم على النحو التالى :

الإشارات اليدوية : ... وتوجه إلى المؤدى بواسطة مدير الاستوديو Floor Manager الموجود بالبلاطه ، بعد أن (يتلقى الأمر من المخرج مكن خلال سماعه الرأس)... وهذه الإشارات اليدوية بمثابة رموز مفهومة للمؤدى ، إلا أنه فى بعض الحالات يكون فى وضع أو حركة لا يتمكن معها من رؤية هذه الإشارات (كأنه يكون ملتقناً فى اتجاه آخر أو يعانق شخصاً) وفى هذه الحالة يمكن لفت انتباهه بطريقة أخرى كإحداث (دقة) خفيفة على القدم أو على الكتف (إذا كان يسمح بمثل ذلك) .

الإشعار بالكلمات : ... وذلك عندما يكون الصوت (خارج الاستوديو أو بعيداً عن الميكروفون) ، ويطلب من المذيع ينتبه إلى أن الفقرة المعروضة قد أوشكت على الانتهاء

الإشعار بواسطة جهاز مراقبة الصورة ((المونيتور)): .مع إخطار المؤدى بالموضع الذى يجب أن يستعد فيه لاستئناف الحديث أو الحركة كأن نشير إليه بعلامة معينة على الفيلم المعروضة أو نوضح ذلك بكتابة على النص (شلى: ١٩٨٨ : ٣٤٥) .

الإشعارات الضوئية **Light Cues** : وهى الإشعارات التى تتم من خلال الكاميرا التى تكون فى حالة تشغيل (التي تقوم بالالتقاط فى لحظة معينة) أو (على الخط **In Line**) ، تكون مميزة بإشارة ضوئية حمراء فوق الرأس (لمبة صغيرة مضيئة) . وفى استوديوهات الربط (التنفيذ) ، أو عندما يكون المؤدى فى وضع لا يمكنه من رؤية الضوء التنبيهى للكاميرا ... يمكن استخدام ضوء تنبهى محمول .

أجهزة الاتصال الداخلى Intercome : وفى هذه الحالة يستخدم المؤدى سماعة الرأس ، ويكون هناك اتصال بينه وبين المخرج مباشرة ، أو مع صوت المذيع الآخر (فى الإذاعة الخارجية مثلاً) .

استخدام ساعة الاستوديو : كإشارة تنبيهية للانطلاق على الهواء ، ومتابعة الوقت على ضوء الزمن المحدد للبرنامج .

المخرج وقيادة الممثلين والفنانين :

يتعامل المخرج مع نوعيات متعددة من المؤدين ، حسب طبيعة ونوع العرض ، فقد يكون المؤدى قارئ نشرة ، أو مذيعاً رئيسياً فى عرض إخبارى ، أو معلقاً (وهؤلاء عادة من المحترفين) ، كما قد يكون ممثلاً (محترفاً أو يمارس العمل للمرة لأولى) ، أو مطرباً أو راقصاً (فردية أو مجموعة ، وقد يحتاج العرض فى هذه الحالة إلى تدريبات وبروفات خاصة يقوم بها متخصصون من الموسيقيين أو مصممي الاستعراضات والرقصات .) كما قد يكون المؤدى ضيفاً له خبرة سابقة فى التعامل مع عروض التلفزيون ، أو أنه يدخل إلى الاستوديو للمرة الأولى (شلى: ١٩٨٨ : ٣٤٦) .

وفى كل الأحوال ينبغي أن يكون المؤدى مناسباً تماماً لطبيعة الدور الذى يؤديه فى العرض ، قادراً على متطلباته .. فبالنسبة للممثلين مثلاً ، يجب على المخرج أن يضع نصب عينيه عند التوزيع الأدوار ، أن يكون هناك اتساق بين المظهر الجسمانى للممثل والدور الذى يؤديه ، وهذا اعتبار له أهميته نظراً لأن الممثل يكون أقرب إلى المتفرجين عندما يظهر على الشاشة ، أكثر مما هو عليه الحال عند ظهوره على خشبة المسرح . وقد لخص أحد كبار المخرجين ، وهو المخرج العالمى (جان لوك جودار) ، طبيعة وخصائص الممثل الذى يريده فقال ((لا أريد ممثلاً جيد الحفظ ، ولا أريد ممثلة ذات جمال بارع أو بروفيلى مدهش أننى أبحث عن ممثل يعيش دوره ، ويخرج من جلده ليدخل جلد الشخصية .. أريد ممثلاً يشيخ قلبه ويشعر بالمرض وتدب الشيخوخة فى أوصاله ، ليمثل دور العجوز حتى ولو كان فى العشرين .. أريد ممثلاً طبعاً أشكله كما أريد)) . وعموماً ، فإن المخرج يعد هو (المرآة التى تتعكس عليها الخصائص الذاتية للمؤدى) ، ومن ثم فإنه إذا نجح فى اكتشافات المهارات والقدرات والمشاعر والعواطف الإنسانية الكامنة فى أعماقه ، فإن ذلك ولا شك يساعد على نجاح العرض وتألقه (إلى جانب العوامل والاعتبارات الأساسية الأخرى بطبيعة الحال).

إن على المخرج أن يؤسس علاقة حميمة مع المؤدى .. وأن يكون قادراً . وهذه المسألة على قدر كبير جداً من الأهمية . على توصيل مفهومه وأفكاره الأساسية إليه . يجب على المخرج أن يعبر للمؤدين عن رؤيته وأفكاره وأحاسيسه وتصوراته عن كل شئ ؛ الموضوع والأحداث والشخصيات والحركة والأهداف ، والأثر الذى يتطلع إليه .. وأن يناقش ذلك كله مع كل فرد فى طاقم الأداء إذا ما تطلب الأمر ذلك (شلى: ١٩٨٨ : ٣٤٧) .

التوقيت : تخضع برامج التلفزيون فى إنتاجها لتوقيت دقيق ، ولا يقتصر ذلك على مجرد الالتزام بالوقت المخصص للإنتاج (وقت البرنامج) فقط ، بل يشمل البرنامج

نفسه من حيث التنسيق والتناسق بين أجزائه وتخصيص وقت معين لكل فقرة ، وموعد ظهورها على الهواء سواء من داخل الاستوديو أو من داخل المحطة (أفلام أو أشرطة فيديو) ، أو من خارج المحطة نفسها . وقد جرت العادة ، أن يجرى تقدير مبدئى للوقت ، من خلال قراءة النص بصوت عال مع تقدير وقت للحركات والأفعال الصامتة ، والمواد الإضافية التى يتم إدخالها ضمن البرامج (المدخلات) .. كما أنه فى حالات أخرى يجرى تقدير الوقت على ضوء عدد صفحات النص أو عدد الكلمات وسرعة المذيع أو المعلق فى القراءة أو الأداء ، وفى برامج أخرى يمكن تقدير الوقت من خلال البروفات .

ويمكن إحكام السيطرة والتحكم فى وقت البرنامج (بالاختصار أو الزيادة وفق طبيعة البرنامج وحسب الوقت المحدد) من خلال هذه الطرائق أو بعضها :
أسلوب تقديم البرنامج وإدارته .. وفى هذه الحالة يجرى التحكم فى الوقت والسيطرة عليه من خلال المذيع القارئ أو المعلق أو مدير الندوة ، والذى يكون بوسعه أن يطيل أو يختصر فى عرض المقدمة والخاتمة وطرح الأسئلة وسرعة الأداء أو الإبطاء ... الخ .

المونتاج وكما هو معروف فى هذه الحالة فإنه يمكن حذف أو اختصار ما يرى أنه زائد عن الحاجة ، أو ما يمكن الاستغناء عنه تحت ضغط عامل الوقت .
اختصار المدة الزمنية المخصصة للمواد الإضافية للأفلام والشرائط والصور الثابتة من المدخلات .

اختصار مدة عرض العناوين أو إطالتها فى مقدمة البرنامج أو نهايته . وفى كل الحالات يجب أن يتم الاختصار أو الإضافة بما لا يؤثر على شكل البرنامج أو مضمونه (المعلومات . الإيقاع . المؤثرات . التأثير . الإقناع) (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٨) .
تجهيز المواد المضافة والمصاحبة : والمقصود بها كل ما يحتاجه العرض من مادة تضاف إلى البرنامج أو (تدخل عليه) كجزء أساسى فيه ... ومن ذلك :

الأفلام والأشرطة (التي يتم تصويرها خصيصاً فى مواقعها الطبيعية أو يتم الحصول عليها من المكتبة أو من أى مكان آخر) ، كما يدخل فى هذا النطاق أيضاً ما ينقل على الهواء مباشرة من مواد حية من خارج الاستوديو واللوحات والخطوط والرسوم والعناوين والمؤثرات المرئية و الصوتيات وتتضمن الموسيقى التصويرية والمؤثرات المختلفة (شلبى: ١٩٨٨ : ٣٤٩) .

الفصل السابع

أساليب التصوير

من الخواص التي يتميز بها التلفزيون كوسيلة مرئية أن بوسعه استخدام وعرض جميع أنواع الصور الثابتة والمتحركة . ولذا فإنه وفي مجال إنتاج برامجه اليومية يعتمد علي أسلوبين من أساليب التصوير هما التصوير السينمائي والتصوير الإلكتروني وهذا النوع الأخير هو الأصل في التصوير التلفزيوني الذي تستخدم فيه الكاميرات التلفزيونية الإلكترونية ويجري استخدامه في كافة البرامج التي تنفذ داخل استوديوهات التلفزيون أو تذاغ علي الهواء أو علي تسجيل علي أشرطة فيديو تيب كما تستخدم هذه الكاميرات أيضا في تصوير بعض هذه البرامج من خارج الاستديو ونقلها علي الهواء مباشرة ويتم ذلك من خلال سيارات الإذاعة الخارجية المجهزة بوحداث التصوير المتنقلة المعدة لمثل هذه الأغراض .

ولكي نوضح الفرق بين كل من التصوير السينمائي والتصوير الإلكتروني نقول إن التصوير السينمائي أو التصوير علي فيلم يعني تسجيل وحفظ الصور علي أفلام أما التصوير الإلكتروني " التلفزيوني " فهو في اصله تصوير مباشر علي الهواء بالرغم من إمكانية تسجيله علي شريط الفيديو وليست هناك ادني علاقة بين التصوير والتسجيل في هذه الحالة لان كلا منهما عملية مستقلة عن الأخرى وقائمة بذاتها أما في حالة التصوير السينمائي فإن الأمر يختلف (شليبي : ١٩٨٨ : ٢٩٧) . كل الاختلاف حيث يكون التصوير والتسجيل عملية واحدة ولا يمكن أن يكون هناك تصوير بدون فيلم يخضع لعمليات فنية وكيميائية معينة لتظهر عليه المناظر مصورة وتبقي كوثيقة دائمة ومعني ذلك أنه لا يمكن نقل الصورة علي الهواء دون

أن تسجل أولاً كما هو الحال في استخدام التصوير الإلكتروني الذي ينتج صوراً علي الهواء أصلاً ثم نسجلها أولاً نسجلها .

وعلي هذا فإن إخراج البرامج بأسلوب التصوير الإلكتروني سواء تم نقلها علي الهواء مباشرة أم سجلت علي أشرطة فيديو هو ما يطلق عليه " الإخراج الحي " وهو أسلوب يحقق للإنتاج العديد من المزايا فإلي جانب قلة التكاليف وسرعة التنفيذ واختصار الوقت فإنه في كثير من أنواع البرامج يحقق التلقائية والحالية والمباشرة والواقعية كما هو الحال عند النقل الفوري للأحداث .

أولاً : استخدام كاميرا واحدة : بالرغم من أن غالبية برامج التلفزيون تعتمد في تصويرها علي استخدام أكثر من كاميرا واحدة (من كاميرتين إلي خمس كاميرات في بعض الأحيان) إلا أن ذلك لا يعني إن المعالجة المرئية المؤثرة تعني المزيد من التعقيد أو استخدام العديد من الأجهزة فهناك حالات نستخدم فيها كاميرا واحدة فقط لتصوير البرنامج ويكون ذلك إما بسبب ضعف الإمكانيات وصعوبة توفير أكثر من كاميرا واحدة كما قد يكون مقصوداً لذاته وفي هذه الحالة الأخيرة يجري إعداد الموضوع وترتيب المنظر بالطريقة التي تساعدنا علي تطبيق الأساليب الفنية الممكنة في مثل هذه الحالات .

وأياً كان السبب في استخدام كاميرا واحدة فإن أسلوب استخدامها لتحقيق معالجة مرئية فعالة يتنوع ويمضي علي النحو التالي (شليبي : ١٩٨٨ : ٢٩٨) :

*** التصوير غير المستمر " المنقطع " :** وهو الأسلوب المستخدم في التصوير السينمائي حيث يتم التصوير مجزئاً " لقطاً لقطاً " أو مجموعة مناظر يجري تصوير كل منها علي حدة ومن ثم يكون من الضروري إعداد المنظر وترتيبه وتصميم الحركة بما يتلاءم مع كل حالة ويحتاج هذا الأسلوب إلي عناية فائقة في الربط بين الأشياء للمحافظة علي استمرار الفعل أو الحدث أو الموقع أو التعبير ولذا فإن الأمر قد يتطلب إعادة تصوير الموضوع أو اللقطة من اتجاهات مختلفة (

وجهاً نظر مختلفة) ويتطلب ذلك " إعادة الأداء " بطبيعة الحال لتسهيل عملية تركيب الفيلم " المونتاج " .

ويمكن استخدام هذا الأسلوب نفسه وتطبيقه باستخدامه كاميرا تلفزيونية " فيديو " خاصة بعد التقدم الهائل الذي حققته أجهزة المونتاج الحديثة حتى أصبح بالإمكان توليف شريط الفيديو بنفس الأسلوب الفني للفيلم السينمائي الذي يخضع للتصوير المجزء المنقطع "لقطة لقطة" .

*إعداد وترتيب الموضوعات والحركة :

عند استخدام كاميرا واحدة في التصوير المستمر وعندما يكون من الصعب تحريكها (لأي سبب من الأسباب المتعلقة بالمسافة أو الديكور أو الصوت) - مع عدم توفر العدسة الزووم أو مجموعة العدسات ذات البعد البؤري المتنوع - لا يكون هناك مفر من اللجوء إلي تحريك الأشخاص في أنحاء المنظر أو حول الديكور وذلك لتحويل الانتباه من موقع إلي آخر وكذلك يمكن الحصول علي تنوع أحجام المرئيات بوضع الأغراض علي مسافات مختلفة من الكاميرا فتوضع الأغراض الأكبر علي مسافة بعيدة بينما توضع الأغراض الأصغر في مقدمة المنظر وبالإضافة إلي ذلك يمكن استخدام المائدة الدوارة والمرآيا لتمكن الكاميرا من رؤية الأشياء من زوايا مختلفة وبذلك يتحقق تحويل الانتباه من شئ إلي شئ آخر (شليبي : ١٩٨٨ : ٢٩٩) .

*التنوع باستخدام الزووم :

في الحالات التي يمكن فيها تحريك الكاميرا أو مزودة بعدسة متغيرة البعد البؤري " زووم " فإن الفرصة تكون أكبر لتحقيق في شكل المرئيات والانتقال بينما فعند تحريك الكاميرا أثناء الالتقاط يمكن الانتقال من خلفية المنظر إلي مقدمته والانتقال من اللوحات إلي افتتاحية المشهد وعند استخدام عدسة الزووم يمكن الاقتراب من

التفاصيل الصغيرة والدقيقة ثم العودة مرة أخرى إلي اللقطة المتوسطة وهكذا يصبح من السهل تحقيق التنوع في الرؤية دون حاجة إلي الحركة .

*** استخدام منابع الصور الأخرى :**

والمقصود بذلك استخدام مواد مصورة من مصادر الصور الأخرى بالمحطة (وحدات الأفلام والشرائح ولقطات الفيديو والرسوم) فإلي جانب أن إدخال هذه الصور يتيح للمخرج نقل الكاميرا من مكان إلي آخر أو تغيير اللقطة فإنه بالإضافة إلي ذلك - يعد الطريقة المناسبة لتقديم المواد التي لا يمكن تصويرها داخل الاستديو فضلا عن المعلومات الإضافية والحيوية أو التأكيدية التي تتيحها هذه الطريقة .

استخدام الإضاءة :

في الحالات التي يمكن فيها المشهد الجديد وراء المشهد القديم تستخدم الأضواء استخداما فعالا يتيح للكاميرا أن تتحرك كما يتيح تغيير المنظر أمامها فعندما ينتهي مقدم برنامج المنوعات مثلا من تقديم البرنامج يمكن تسليط الأضواء خلفه فيظهر المؤدي أو مجموعة المؤدين ثم تتحرك الكاميرا بعد أن يكون مقدم البرنامج قد اختفي من المشهد الجديد وهكذا (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٠) .

التلاشي والظهور :

يمكن اللجوء إلي عمليات التلاشي والظهور في هذا الصدد علي النحو التالي :
اجعل الصورة تتلاشى تدريجا حتى الاختفاء وفي هذه اللحظة يمكن تغيير المنظر ثم إظهاره تدريجيا .

اجعل الصورة تتلاشى حتى الاختفاء ثم حرك الكاميرا ناحية شخص أو غرض جديد يظهر تدريجيا أيضا .

يمكن استخدام بؤرة العدسة في عملية التلاشي السريع (كما يمكن استخدام جهاز المؤثرات المرئية الفليكسترون لذلك الغرض أيضا) وعند ذلك يمكن تغيير المنظر أو تغيير موضع الكاميرا .

ثانيا : استخدام كاميرات متعددة :

عند استخدام كامرتين أو أكثر فإن إمكانية الاستمرار في تصوير البرنامج دون توقف تكون متاحة بطبيعة الحال حيث يتاح تغيير المرئيات و"القطع " بين مختلف أحجام وأنواع اللقطات لنفس الموضوع وتحريك الكاميرات من موضع إلي آخر وبذلك نتمكن من تقديم المعلومات مباشرة وباستمرار وبطريقة متصلة ومتواصلة فضلا عن تنوع أساليب وطرائق الإقناع والتأكيد وعرض التفاصيل وإظهار ردود الأفعال والاستحواذ علي اهتمام المشاهد ، وتفسير علاقة الأشياء بعضها ببعض ، وتحقيق التنوع في اللقطات والمناظر ، فضلا عن الإمكانيات الأكبر في المزج بين الصور التي تلتقطها الكاميرات والصور التي يمكن عرضها من مصادر أخرى (المدخلات) واستخدام المؤثرات المرئية المختلفة (شلي : ١٩٨٨ : ٣٠١) .

ومع التسليم بأن اللقطات (الساكنة) التي تفتقد التنوع وتفتقر إلى الحركة ، تكون مملة تدعو إلى الضجر والملل ، بينما اللقطات المتغيرة المتنوعة التي تفيض بالحركة والحيوية والتدفق ، تعمل على تصاعد اهتمامات المشاهد وجذب الانتباه . إلا أن هذه اللقطات ولكي تأتي على هذا النحو وتحقق الغرض منها ، فإنها لا بد وأن تخضع لشروط وقيود ومواصفات ، أو بمعنى آخر (ينبغي أن تتقى وتصفى لكي ترى) ، فلا ينبغي أن يكون تغيير اللقطات لمجرد التغيير ، ولا ينبغي أن تأتي الحركة لمجرد الحركة فالقطع السريعة مثلاً Speed Cutting يحتاج من المشاهد تركيزاً مستمراً متواصلاً وانتباهاً متوتراً ، وذلك ما لا يمكن الاستمرار فيه لمدة طويلة وكذلك فإن حركة الكاميرا إذا جاءت أكثر كثيرا من حركة الغرض أو

الشخص أو الموضوع أو جاءت أقل كثيرا مما ينبغي فإنها تنتج صورا تنثير الملل أو "العصبية".

ومعني ذلك التنوع المرئي وإن كان ضرورة بل ضرورة هامة وأساسية إلا أنه ينبغي أن يتحقق في إطار يتم فيه المواءمة والمزج في التنوع والسرعة والإيقاع والتأكيد أو الإبراز والإخفاء أو الإهمال (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٠٢) .

وذلك يمكن تحقيقه من خلال عدد من الأساليب الفنية علي النحو التالي :

*حركة المؤدي :

وسواء كان فردا أم مجموعة . فالمعروف أن التنوع المرئي ينشأ أساسا من الحركة أو " الفعل " الذي يجري في إطار المنظر حيث يغير الأشخاص (أفراد أو مجموعات) موضعهم بالسير أو الالتفاف أو القيام أو الجلوس أو الجري أو حركة الفعل الذي يقومون به كيفما كان .. ومن هنا فإن التنوع المرئي الأكثر إقناعا غالبا ما يتحقق من خلال التركيز علي حركة المؤدي أكثر من التركيز علي استخدام حركة الكاميرا أو أساليب وفنون المونتاج ففي لقطة كبيرة يكون المؤدي هو " الموضوع " كله وهو الموضوع وحده فإذا ما تحرك بعيدا عن الكاميرا فإن المشاهد سرعان ما يشعر بمغزى ما يحيط به من المرئيات أخري وما يربط بين محتويات المنظر وعلي هذا النحو تكون هذه المرئيات أو الأشياء المحيطة بالمؤدي هي التي "تسيطر" علي المنظر .

معني ذلك ببساطة .. أنه ومن خلال تغيير طول اللقطة يمكننا التفسير والإقناع وتحقيق نوع من أنواع التغيير والتنوع المرئي .

وفي هذا الصدد يجب أن تؤكد علي أن حركة المؤدي مثلها مثل حركة الكاميرا لا بد وأن يكون لها ما يبررها وأن يكون هناك الدافع أو الحافز الذي يجعلها ضرورة ويمكننا أن نحقق ذلك بالعديد من الأساليب والطرق .. مثل :

إعداد وترتيب الأثاث أو المنقولات ومكملات المنظر بطريقة معينة تكون دافعا أو مبررا يتحرك المؤدي نحوها " كأن يتحرك نحو رفوف المكتبة ليلتقط كتابا مثلا " أن يقوم المؤدي بالإشارة بيده أو بملاحه إلي شئ ما .. فتتحول الكاميرا إلي هذا الشئ وتكشف عنه . أن يستدير المؤدي أو يلتفت التفاته مقصودة إلي ناحية ما .. فتتحرك رأس الكاميرا حركة أفقية أو دوللي أو "زوم" نحو الغرض المقصود (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٠٣) .

يمكن التعبير عن شئ ما من خلال الحديث والإشارة إلى وجوده كأن يقول المتحدث هذه الماكينة هناك أو هذا الجزء من الماكينة فنغير اللقطة إلى ما أشار إليه .

* التنويع بواسطة التجميع :

في المكان الذي يجلس فيه الأشخاص مجتمعين (كما هو الحال في عروض المناقشات والندوات يكون بوسعنا أن نحقق التنوع المرئي أو تنوع المرئيات) ، من خلال لقطات منتقاة مستقلة أو (منفصلة) لأشخاص ما بين المجموعة ثم العودة إلى (الكل) ، ثم الانتقال إلى شخص .. ثم لقطة لشخصين ثم لقطة لشخص قادم لتوه ، أو آخر يلتقط كتابا أو صحيفة وعلى هذا النوع يجرى فصل أو عزل شخصين في لقطة ، ثم إعادة تجميعهم في بقية الأشخاص في لقطة واحدة .. وبذلك تنتوع أساليب التأكيد ويتحقق التوازن في التكوين ويتصاعد اهتمام المشاهد .

* التنويع من خلال الديكور :

في بعض الأحيان تكون هناك علاقة حتمية أو طبيعية بين الموضوعات أو الأشياء في المنظر (كالعلاقة بين المغنى والبيانو مثلا) ، وفي هذه الحالة تكون إمكانية أو فرص التغيير والتنويع محدودة . وهنا يمكننا اللجوء إلى تنويع الخلفيات والديكورات واستخدامات الإضاءة ، للحصول على التنويع المرئي من خلال صور مختلفة .

* التنوع باستخدام المؤثرات :

والمقصود بذلك استخدام المؤثرات المرئية مثل اللقطات المركبة والمتداخلة ، واستخدام خلفيات معينة (متحركة أو ثابتة) والتي يمكن تحقيقها من خلال المواد المدخلة مثل الأفلام والشرائح ولقطات الفيديو ، فضلا عن استخدام (الكروماكي) ، والألوان المركبة (شلي : ١٩٨٨ : ٣٠٤) .

* تصوير الموضوعات الثابتة :

بالنسبة للموضوعات الثابتة أو غير المتحركة مثل اللوحات والزهور و التحف .. الخ .. فإن تحقيق التنوع المرئى يرتبط ارتباطا وثيقا بكيفية تصوير هذه الموضوعات وأسلوب الإضاءة المستخدم .. ولتوضيح ذلك نؤكد على الجوانب التالية :

١- حركة الكاميرا تغير زاوية المنظر .

٢- استخدام الحركة الأفقية لرأس الكاميرا pan ، فى تصوير الموضوع جديدة بأن تعرض جوانبه المختلفة وتشرح وتفسر عناصره .

٣- يمكن بواسطة الإضاءة إبراز معالم معينة للموضع وإخفاء وإهمال معالم أخرى ، أو جعلها أقل أهمية .

٤- بالنسبة للأشياء الصغيرة أو (الدقيقة) فإنه يمكن حملها باليد وتحريكها أو (لفها) أمام الكاميرا لعرض جوانبها المختلفة ، كما يمكن استخدام المائدة الدوارة turn table لهذا الغرض .

ثالثاً إعداد اللقطات :

إن تنفيذ برنامج ما ، وأياً كان نوعه أو القالب الذى يوضع فيه ، لا يمكن إنجازاه دون تخطيط أو تخيل سابق للقطات التى تصنع مادة البرنامج وتعبّر عن مضمونه . فالمسألة ليست مجرد وضع كاميرات أمام وحول منظر من المناظر ، واختيار لقطات من بين صور عديدة تقدمها هذه الكاميرات . وإنما الأصل هو العلاقة التى

تربط هذه اللقطات وإعدادها وترتيبها على نحو يجعلها تقول شيئاً وتصنع موقفاً وتترك أثراً . وبدون ذلك الترابط المتدفق الذى يعبر ويفسر ويتصاعد بالحدث ويتقدم بالموضوع ويواصل تقديم الجديد من المعلومات ، يبدو البرنامج مهلهلاً أشبه بمجموعة من الصور الملققة أو الثوب المرقع (شلي : ١٩٨٨ : ٣٠٥) .

فقد تكون هناك العديد من اللقطات الكبيرة واللقطات الشاملة ، والصور الدرامية المؤثرة ، ولكن العبر ليست بتوفر الصور فقط ، وإنما بكيفية استخدام كل منهما فى الموقع المناسب وفى التوقيت المناسب وبالطريقة المناسبة . وهناك أسلوبان لإعداد اللقطات .. أحدهما هو الأسلوب الذى يستخدم عادة فى البرامج الارتجالية (التصوير الارتجالى للبرامج ذات النصوص غير الكاملة) ، والآخر هو الأسلوب الوصفى أو التوصيفى للقطات ، والذى يستخدم فى إخراج البرامج الدرامية ذات النصوص الكاملة .

* التصوير الارتجالى :

فى هذا الموضوع أو (التكنيك) يتم التركيز على الجوانب المادية أو الآلية للموضوع أو الحدث ، أى المكان والفعل (أين يوجد الأشخاص أو الناس وماذا يفعلون هناك) . وعلى هذا الأساس يتم توزيع الكاميرات وتحديد موضوع كل منها بما يتيح توفر اللقطات التى نسعى للحصول عليها والاختيار من بينها . ولاشك أن الأحداث الرياضية والمناسبات العام التى تتسم بالاتساع والشمول ، تعد من أبرز النماذج التى يطبق فيها هذا الأسلوب ، حيث يتم توزيع الكاميرات واختيار العديد من المواقع على مجال واسع . ويكون على المصور أن يستخدم قدراته ومبادراته الذاتية للحصول على القطة المناسبة والمتاحة ، ويكون على المخرج بالضرورة أن يختار من بين تلك اللقطات التى تلتقطها الكاميرا وتكشف عنها أو (تكتشفها) ، وإن كان بوسعه أن يحدد الأحجام ويقترح الموضوعات ويختار من بين المادة المتاحة . غير أن هذا الأسلوب الارتجالى نفسه يمكن تنفيذه داخل الأستديو لإنتاج العديد من

أنواع البرامج (المقابلات والندوات والأحاديث والمجلات) . وفى هذه الحالة يكون على المخرج أن يحدد موضوع الكاميرات ونوع اللقطات التى يريد الحصول عليها من كل كاميرا على حده (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٠٦) :

- * كاميرا رقم (١) اللقطات الواسعة ولقطات التغطية (من متوسطة إلى طويلة) .
- * كاميرا رقم (٢) اللقطات الكبيرة بصفة أساسية .
- * كاميرا رقم (٣) تأكيد اللقطات الكبيرة - إبراز التفاصيل الصغيرة وتكبيرها - لوحات العناوين - الرسوم أو الخطوط .

وكما سبق القول فإن هذا الأسلوب التكنيك هو الأسلوب المستخدم عادة فى البرامج الارتجالية التى لا تحتاج إلى نصوص مكتوبة أو البرامج ذات النصوص غير الكاملة .. ويكون على المخرج أن يعرف جيدا - ويخطط - أى الكاميرات يجب أن تلتقط ، وأى نوع من اللقطات يريد .. وفى أى موضع يستخدم هذه اللقطات وفى أى توقيت .

* توصيف اللقطات (تقطيع السيناريو) :

وهو الأسلوب أو التكنيك الذى يعرف أيضا بـ (الديكوباج) أو اللوحة الوصفية حيث يضع المخرج تخطيطا تصوير المنظر فى مجموعة لقطات ، مع توصيف كل لقطة على حده . وهنا يعنى المخرج أن تأتى اللقطة هادفة ومعبرة وأن تتوفر لها عناصر الجاذبية والتشويق والوضوح ، والقيم الدرامية ، وتعرض لتفاصيل الموضوع وجوانبه وتؤكد على نقاط بعينها ، وتولد انطبعا نفسيا معينا mood . إن توصيف اللقطات أو إعداد اللوحة الوصفية أو (قائمة توصيف اللقطات) ، يقتضى بطبيعة الحال أن يقوم المخرج بتحليل النص ، وعلى ضوء ذلك يقرر الترتيبات اللازمة للتكوين وكيفية تنفيذ اللقطات ، وهنا يكون لبروفة الكاميرا (التجارب الأولية للكاميرا) أهمية فائقة فى مساعدة المصورين على تحقيق مستوى عال فى الأداء . فضلا

عن تمكين المخرج من إعداد لقطات مقنعة تؤدي كل منها إلى ما بعدها ، وتفسر

كل منها إلى ما قبلها (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٠٧) .

رابعاً : الأسس الفنية لبناء اللقطة :

إن بناء لقطة من اللقطات .. يقوم على أربع ركائز رئيسية هي :

* موضوع اللقطة أو الغرض منها .

* الصور الفعلية وطبيعتها الفنية والجمالية .

* الفعل أو الحركة .

* التأثير المقصود .

ولتوضيح ذلك نقول إن بناء لقطة ما .. يتطلب من المخرج أن يفكر وأن يضع

تخطيطه على النحو التالي :

* تحديد الهدف أو الغرض :

وهنا يكون على المخرج أن يجيب على عدد من الأسئلة المهمة مثل :

ما هو الموضوع الذى تسعى اللقطة أن تعرضه وتعتبر عنه ؟ وما هو الغرض من

اللقطة ؟

هل نسعى لتأكيد موضوع أو جانب معين أو ملمح خاص ؟

هل نعى أساسا بالموضوع أو بالأغراض المحيطة أو بالعلاقة بين الموضوع

والأغراض المحيطة ؟ أم نعى بالخلفيات .. أو بإبراز الأبعاد والمسافات .

* الصورة الفعلية :

عندما يفكر المخرج فى الصورة وكيف ستكون عند ظهورها على الشاشة ، فإن

عليه أن يسأل نفسه أمام كل لقطة :

- هل يجب أن تكون اللقطة قريبة جدا .. أم يجب أن تكون على مسافة متوسطة أو

بعيدة ؟ .

- هل تحقق الصورة تركيزا لانتباه المشاهد أم تؤدي إلى تشتته وتوزيع اهتمامه .

=====

- هل التكوين مناسب ويحقق الغرض المطلوب ؟
- هل يبدو الغرض أو الموضوع فى الموقع والموضع المناسبين داخل الإطار (بالنسبة للسقف والحواف الجانبية .. وازدحام الكادر) ؟
- هل الصورة واضحة بما فيه الكفاية ؟ (أى أن تكون حادة الوضوح وغير مشوشة مع وجود التباين فى ألوان الخلفيات)
- هل هناك لبس أو غموض أو تداخل فى الصورة (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٠٨) ؟

*** الفعل داخل اللقطة :**

عند التفكير فى طبيعة الفعل أو الحدث الذى تتضمنه اللقطة ، يجب على المخرج أن يحدد الأسلوب والطريقة التى يبدو ويظهر بها ذلك الفعل أو الحركة داخل اللقطة :

- هل تعرض حركة الأشخاص كما تجرى مباشرة أم تعرض افتراضا أو فى إطار حادث أم لا حاجة لإبرازها ؟
- هل نشير إلى الفعل على أنه يجرى هناك أم نشير إليه عفويا أو من خلال الحوار ؟

- هل تضمنت اللقطة أهم عناصر الموضوع وأحداثه أم هناك عناصر مهمة أغفلت أو أهملت ؟

*** إضفاء الموضوعية :**

والمقصود بذلك توافر عوامل الإقناع والتأثير .. وفى هذه الحالة يكون على المخرج أن يتحقق من الجوانب التالية :

- قدرة اللقطة وكفاءتها وإمكاناتها فى الربط بين ما قبلها وما بعدها ، فى إطار عام واتساق وتكامل واستمرار متواصل (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٠٩) .
- تحقيق التأثير النفسى أو الحالة المزاجية mood المطلوبة (فرح - حزن - كآبة) .

=====

- تحقيق التأثير الدرامي المباشر للعرض .

*** خامساً : تنفيذ اللقطات :**

يقتضى تنفيذ لقطة ما فى حجم معين وفى شكل معين وإحداث تأثير أو تعبير خاص أن نستخدم الكاميرا بالطريقة التى تمكننا من ذلك وتحقق الغرض المطلوب وهنا يكون على المخرج أن يعرف كيف ولماذا ومتى يحرك الكاميرا للحصول على لقطة معينة وذلك على النحو التالى :

*** الحركة الأفقية والرأسية :**

تستخدم لتحقيق الأغراض التالية :

- لمتابعة الحدث أو الفعل .
- لعرض سلسلة من الأجزاء المترابطة .
- لإقصاء واستبعاد الأشياء غير المطلوبة أو غير المرغوبة .
- لإظهار منطقة أو مساحة أكبر من أن تتسع لها لقطة ثابتة .
- لإظهار العلاقة بين الأشياء وإظهار المسافة أرضية أو فضائية .
- لتحويل الانتباه والاهتمام من شىء إلى آخر .
- لإثارة الاهتمام والتشويق كمقدمة للحركة أو الحدث .

لماذا نرفع الكاميرا :

توضع الكاميرا فى مكان مرتفع أو ترفع على حاملها أو فوق رافعة لتحقيق الأغراض الآتية :

- لرؤية الأغراض المرتفعة فى مقدمة المنظر .
- لرؤية المنظر كله من أعلى .
- للنظر من أعلى الى الموضوعات أسفل الكاميرا .
- لتقليص الامتداد أو التقليل من طول الموضوع .

=====

- لتخفيض وتقليص بروز الأغراض والأشياء فى مقدمة المنظر والتقليل من أهميتها (شلبى : ١٩٨٨ : ٣١٠) .

لماذا نخفض الكاميرا :

نخفض الكاميرا إلى أسفل لتحقيق الأغراض الآتية :

- لإظهار الأغراض والأشياء التى تشمل مقدمة المنظر ، داخل إطار الصورة .. (تأطير الأغراض الموجودة فى المقدمة).
- لحجب وإخفاء الحركة أو الحدث أو الفعل البعيد (فى المؤخرة) . فى نهاية المنظر).
- للحصول على لقطات فى مستوى النظر للأغراض والأشياء المنخفضة (الموضوعية فى مكان منخفض).
- لزيادة بروز وظهور الأشياء بحيث تبدو أكثر سيطرة ووضوحاً من غيرها .
- للإقناع أو الإيهام بامتداد الأشياء أو اتساع الأماكن .

*الدوللى للأمام : Dolly in :

وهى حركة الكاميرا إلى الأمام وتستخدم لتحقيق الأغراض التالية :

- * لإظهار وإبراز الأفعال وردود الأفعال .
- * لتأكيد أهمية الموضوع وزيادة الإقناع .
- * لصب الاهتمام على شئ ما .
- * للكشف عن موضوع أو تقديم معلومات جديدة .
- * لتحويل الاهتمام والانتباه .
- * لمتابعة غرض أو هدف يتراجع أو يتقهقر .
- * لتصعيد وزيادة التوتر .
- * لخلق الإحساس بالمسافة أو الحيز .
- * لرؤية التفاصيل أو تأكيدها .

=====

* لإزالة أو إقصاء الأشياء المحيطة بالموضوع .

* للإقناع بتقديم الموضوع وتطوره (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١١) .

*** الدوللي للخلف : Dolly back :**

وهي حركة الكاميرا وتقهرها إلى الخلف .. وتستخدم لتحقيق الأغراض الآتية :
* لتوسيع مجال الرؤية .

* لكي تستوعب اللقطة مساحة أوسع للمنظور .

* للكشف عن موضوعات ومعلومات جديدة .

* لتهيئة مدخل إلى موضوع جديد .

* للانسحاب من الموضوع (المكان أو الحدث).

* لخفض درجة الإقناع أو التأكيد .

* لزيادة التوتر من خلال الكشف التدريجي .

* لخلق المفاجأة ، والكشف عن أشياء غير متوقعة .

* لخلق الإحساس بالحيز أو المسافة أو المساحة .

*** المتابعة : Truck :**

وتستخدم في تحقيق الأغراض التالية :

* متابعة حركة الموضوع أو الغرض عبر المنظر .

* للكشف عن امتداد المنظر أو جزء منه .

* لفحص واستقصاء موضوع ممتد أو سلسلة من الأشياء المتصلة .

* لتأكيد الخطط داخل العمق تغيير المناظر مع تقدم الحركة (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٢) .

*** القوس : Arc :**

وهي الحركة التي تشبه القوس أو نصف الدائرة ، وتستخدم لتحقيق الأغراض التالية :

- لإظهار مقدمة المنظر أو خلفيات داخل اللقطة أو إخراجها من اللقطة .

- =====
- لرؤية الموضوع من وجهة نظر أخرى ، دون حاجة إلى التحول من لقطة إلى أخرى .
 - التنويع للإقناع .
 - لإعادة وترتيب الموضوعات أو الأشخاص أثناء حركتها .
 - للكشف عن موضوعات أو معلومات جديدة .
 - لتصحيح الأوضاع الخاطئة (وقوف أو حركة الممثل فى الوضع أو المكان الخطأ).

*** متابعة الأغراض المتحركة :**

- تتابع الكاميرا غرضاً متحركاً فى حالات معينة ، ولأسباب معينة هى :
- * فى اللقطات الكبيرة للإبقاء على الغرض داخل الكادر.
- * لتصوير ردود الأفعال أو (سرد) معلومات تفصيلية .
- * فى اللقطات الطويلة . لتصوير الغرض أو الشخص من خلال البيئة المحيطة وفى إطار .

- * واقعة المحيط ، والكشف عن العلاقة بين الغرض وبيئته أو ما يحيط به .
- * لتجنب وتقادى الانتقال أو التحول أو تغيير وجهات النظر ، والمحافظة على الربط بين الموضوعات والاستمرار فى تقديمها (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٣).

*** استخدام عدسة الزووم :**

- تستخدم العدسة الزووم Zoom Lens (العدسة متغيرة البعد البؤرى) لتحقيق نفس الأغراض التى تحققها حركة الدوللى (التراك) Track ، للأمام وللخلف ، فضلاً عن أنها تتميز عن حركة الدوللى بأن الزووم تتم والكاميرا ثابتة ، الأمر الذى يتلافى اهتزازها أثناء حركتها للأمام أو الخلف (كما هو الحال أثناء تنفيذ الدوللى) .

سادساً : تركيزه انتباه الجمهور :

لكى تستأثر باهتمام المشاهد وانتباهه ، يكون على المخرج أن يعنى عناية فائقة بكيفية إعداد الموضوعات وتقديمها . ونظراً لأن انتباه الجمهور واهتمامه من السهل أن يثنت أو (يفتر) ، فإن المخرج يصبح فى حاجة ماسة ودائمة لأن يوظف هذا الانتباه وينعشه ، ويجدده وينوع فى الوسائل والطرائق التى تحقق ذلك ، وتجعل المشاهد يشعر بأنه أمام شئ جديد فى كل لقطة يراها ، ويتوقع شيئاً جديداً فى كل لقطة سيرها . إلا أن ذلك ينبغى أن يتم فى قالب من التشويق والجاذبية والإقناع ، لأن التغيير المتلاحق والسريع إذا جاء زائداً عن الحاجة ، وإذا لم يخضع لسيطرة دقيقة ، فمن السهل أن يصبح أداة للتشويق والضجر .

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن تنويع المرئيات وتغيير المناظر وتعددتها ، وإن كان من الوسائل المهمة فى تركيز وجذب انتباه الجمهور ، إلا أن ذلك لا بد وأن يكون بمثابة انتقال أو تحول واضح وقبول يتيح للمشاهد أن يتقبل الموقف الجديد وأن يتكيف ويتواءم ويتعايش معه بسهولة (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٤) .

وهناك العديد من الأساليب الفنية التى يمكن للمخرج أن يستخدمها استخداماً

فعالاً فى هذا الصدد :

*** تنويع مجالات الاهتمام :**

هناك الصدمة المفاجئة التى تؤدى إلى الانتباه الفورى المباشر وتعمل على تصاعد الاهتمام .. كما أن هناك أيضاً التأملات والتساؤلات العقلية المنطقية التى تحقق نفس الهدف .. ويمكن للمخرج (المتمكن) أن يوازن بين الجانبين ، وأن ينوع ويعدد مجالات الاهتمام .. ففى بعض اللقطات يمكن أن ينصب الاهتمام والتركيز على موضوع أو غرض خاص .. وفى بعضها الآخر يمكننا توجيه الاهتمام ولفت النظر إلى فعل أو حركة تبدو كما لو كانت اكتشافاً للجمهور .. وفى حالات أخرى يمكننا أن نطلق حرية المشاهد فى أن يبحث ويفحص وينتقى ويكتشف ، فنركز على الصوت . إلى جانب الصورة . التعليق . الحوار . الموسيقى .. الخ).

=====

*** تحويل الاهتمام :**

المقصود بتحويل أو نقل الاهتمام ، هو تحويل تركيز المشاهد إلى جزء أو جانب آخر من جوانب الصورة ، بحيث يصبح هذا الجانب الجديد هو محور الاهتمام ومركز الانتباه بالنسبة له . وهناك العديد من الطرائق لتحويل الانتباه ، ونقل التركيز مكن شئ إلى آخر ..مثل :

*إبراز عنصر التباين أو المخالفة (شخص واقف وسط مجموعة أشخاص جالسين).

*ركز على حركة بطيئة لشخص ، ثم اجعله يستدير واجعل الكاميرا تمد بصرها إلى ذلك الموضوع الجديد الذى استدار الشخص من أجله (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٥) .

* الانتقال من موضوع إلى آخر (بعزل جزء عن كل) .

* الانتقال من الفعل إلى ما يرتبط ويتصل به ،(شخص ينظر إلى الكاميرا يمينا .. اقطع على موضوع جديد على يمين الشاشة).

* اجعل الموضوع الأسمى يتضاءل أو يفقد أهميته أو يخرج مكن دائرة الاهتمام ، وذلك بأن تجعله يتحرك متوجهاً نحو موضوع أكبر .

* اجعل الموضوع الجديد أكثر وضوحاً وتمييزاً .

* غير مصدر الصوت من شخص إلى شخص آخر .

سابعاً : خلق التوتر :

فى المواقف الدرامية ينشأ التوتر جزئياً من خلال الحوار وحبكة القصة والعلاقات بين الشخصيات .. إلا أن فاعليته وتأثيره ترتبط تمام الارتباط بالطريقة أو الأسلوب الذى يعرض به أو الطريقة التى (يصور) بها الموضوع .. ويمكن تحقيق التوتر فى هذه الحالة بالطرائق الآتية :

*استخدام اللقطات الأكثر قوة وتصعيداً للحدث ..وهذا ما يمكن التوصل إليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة ، واللقطات الأكبر Big close up ، واستخدام الكاميرا من زاوية منخفضة ، وتدرج المفاجأة .

*استخدام الموسيقى والمؤثرات المثيرة التي تستولى على اللب (تثير الفزع أو الاضطراب أو القلق).

*تقديم المعلومات المرئية التي تتسم بالغموض (ما هذا الشيء الكامن فى الظلام ؟ ظل شجرة ... أم شبح ؟) .

*تقديم معلومات غير كافية (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٦) .

*الإمساك والتوقف عن الإدلاء بمعلومات شارحة ..(هل وصل المحققون ؟).

* خلق الإحساس والتوقع بأن الشخصية لن تتمكن من إنجاز فعل أو عمل معين (سيارة الشرطة التي تطارد القاتل لن تتمكن من اللحاق به لأن الطريق الذى سلكه مغلق قرب نهايته).

* اللجوء إلى الأخطار الكامنة التي لا يتوقعها الشخص (الإصرار على النوم فى سرير معين بينما تختبئ حية فى الفراش).

* تحقيق المشاركة فيما سوف يحدث أو يقع (توقع دخول شخص معين أو حيوان عندما يفتح أحد الأبواب).

ثامناً : السرعة (الإيقاع) :

المقصود بالسرعة هنا ، أنها الشعور أو الإحساس العاطفى والذاتى بتصاعد الحدث واستمراره وتقدمه وإيقاعه .. هل الأحداث سريعة متلاحقة عاصفة .. أم بطيئة رتيبة خاملة .. أم هادئة ساحرة حاملة ... أم هى مزيج من ذلك كله ؟

إن الإيقاع السريع يولد الإحساس بالاضطراب والقلق واللهفة وربما يؤدي إلى التشويش أيضاً وعلى النقيض من ذلك فإن الحركة أو الإيقاع أو الخطوة البطيئة تؤكد الإحساس بالثقة والاعتداد والتأمل .. الخ .

ولاشك أن العروض الجيدة هي التي تحقق التوازن من خلال ضبط الإيقاع والتحكم في سرعته (عالية أو منخفضة) .. والمعروف أن استمرار الإيقاع السريع يؤدي إلى الإجهاد ويولد ما يشبه الإعياء لدى المشاهد .. كما أن استمرار الإيقاع البطيء يؤدي إلى النفور والملل (شلي: ١٩٨٨ : ٣١٧) .

إن الإيقاع أو (الإحساس بالسرعة البطء) ، ينشأ من خلال توافر وتكامل عدد من العناصر يمكن توضيحها على النحو التالي :

معالجة النص (طول اللقطة . مدة الحدث . طول الجملة . طول الكلمة) :

والمعروف أن التغييرات السريعة الحادة المفاجئة ، ينتج عنها إيقاع سريع أكثر مما نتج عن الحديث الطويل أو الجمل والكلمات الطويلة .

الإلقاء (الأداء الصوتي) :

والمعروف أن النغمة الصوتية السريعة المرتفعة ، والأصوات المتقطعة ينتج عنها إيقاع سريع بالمقارنة مع ما ينتج عن النغمات البطيئة والأصوات المنخفضة أسلوب الإنتاج :

ويدخل في هذا النطاق (معدل حركة الكاميرا والتحويل والانتقال بين اللقطات وحركة المؤدى) .

وينبغي أن نشير هنا إلى أن العين بإمكانها أن تستوعب الحركة السريعة أكثر من الأذن .. فبينما تستطيع العين أن تقدر أحجام الأشياء وأشكالها ، وأن تصنف وتقيم وتنتقى ويتم ذلك كله بطريقة فورية فإن الأذن تجمع قطعاً وأجزاء من الأصوات لتصنع مغزاهما بعد ذلك (عقلياً) . ولذلك فإن الإيقاع المرئى (سرعة المرئيات) عندما يكون مفهوماً يمكن استيعابه ، فإن الاهتمام بالأصوات المصاحبة يأتي في المرحلة الثانية بعد المرئيات .. أما عندما يكون إيقاع المرئيات سريعاً ، فإن ذلك يؤدي إلى ضعف استيعاب المشاهد لما تقدمه من معلومات ، ومن ثم يصبح مجرد مستمع فقط . وعلى ذلك فإنه في الحالات التي ينبغي فيها استخدام الصوت لتقديم

المعلومات الأساسية ، يجب أن تأتي سرعة المرئيات هادئة أو مسترخية (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٨) .

تاسعاً : التوقيت :

ليس هناك عرض أو برنامج مطلق التوقيت أو مطلق المساحة الزمنية . وتوقيت البرنامج يعنى الوقت المحدد أو المخطط الذى يقع فيه العرض (ساعة - ساعتان .. الخ) .. وهو أمر ضرورى عند جدولة البرنامج وتنظيمه والتخطيط لتنفيذه ، فضلاً عن جدولته على قائمة برامج المحطة لعرضه على الجمهور . كما هناك معنى آخر للتوقيت عند تنفيذ البرنامج (وهو الاستخدام الفنى للمصطلح) ويقصد به فى تلك الحالة اختيار اللحظة المناسبة للفعل أو الحركة والذى يستوجب إجراء فنياً أو آلياً معيناً كالقيام بإجراء القطع ، للانتقال السريع من السؤال إلى الإجابة مثلاً . وفى هذا الصدد ينبغى التأكيد على أن التوقيت الخاطئ فى القطع والانتقال من لقطة إلى أخرى يؤدى إلى إفساد المعنى وضياح الأثر وعدم القدرة على الإقناع .

عاشراً : وضوح المرئيات :

عندما تنجح الصورة فى أن تقدم الرسالة أو المعانى على نحو سريع دون غموض - فإن الجمهور يصبح قادراً على رؤية التفاصيل واضحة سهلة . ومن هنا يجب على المخرج أن يسعى دائماً إلى تحقيق الوضوح للصورة وما تشتمل عليه من موضوعات وأغراض ، وأن يتجنب التشويش والاضطراب والغموض والمعلومات الناقصة أو المبتورة ، وكل ما يؤدى أو يسبب الارتباك والتشويش المرئى (شليبي : ١٩٨٨ : ٣١٩) .

ولا شك أن وجهة النظر الضعيفة (زاوية الكاميرا) تؤدى إلى إظهار مرئيات غير مألوفة وغير مستساغة (إلا إذا كان ذلك مقصوداً لذاته)، أما فى الأحوال العادية فإن الهدف ينبغى أن يظل دائماً هو العمل على تقديم صور واضحة معبرة ، حتى

لو أدى ذلك - مثلاً - إلى تناول أو وضع وترتيب الأشياء بطريقة غير مألوفة أو غير عادية .

وهناك عامل آخر على قدر كبير من الأهمية ، يمكن أن يكون سبباً رئيسياً فى أن تأتى الصورة واضحة أو مشوشة ، وهو النوع الإضاءة المستخدمة وشدها واتجاهها . والمعروف أن الإعداد السيء للإضاءة يتسبب فى إفساد الصورة واضطرابها إلى حد إخفاء معالمها وأبعادها وتداخل الأشياء فيها ، فضلاً عن الظلال التى يمكن أن تتكاثف فى مناطق أو أماكن أو فوق وجوه الأشخاص داخل المنظر . ناهيك عن أن وضع المصابيح يمكن أن يتسبب فى توهج العدسات وانعكاس الضوء من المرايا .

حادى عشر : الإيهام بمرور الوقت أو الزمن :

أصبح ممكناً الآن - وبعد تطور الأساليب الفنية وحرفية استخدام أجهزة المونتاج - أن نعبر عن مرور الوقت والزمن والمسافة الزمنية بين الأشياء .

فبواسطة (القطع) .. يمكننا اختصار الوقت : (سيارة تقف - قطع - السائق يدق جرس الباب) . وبواسطة القطع المتبادلة يمكننا التعبير عن حدث يجرى فى أماكن مختلفة (أب يموت .. وطفل له يولد فى نفس اللحظة). أما بالنسبة لمرور الوقت والزمن فهناك العديد من الأساليب التى تستخدم لذلك .. ولم تعد العناوين والإشارات المكتوبة هى الوسيلة الفعالة لذلك، وإن كانت تشير مباشرة وبوضوح إلى مرور الوقت أو الزمن (شلي : ١٩٨٨ : ٣٢٠) .

أما الأساليب الأخرى المستخدمة فى هذا الصدد ، فإن بعضها يقتصر على الإشارة إلى مرور الوقت القصير ، ويستخدم بعضها للإشارة إلى مرور وقت أطول :

* للإشارة إلى مرور وقت قصير .. تستخدم عادة الأساليب الآتية :

- التلاشى البطيء لأحد المناظر والظهور البطيء لمنظر جديد .

- القطع المباشر إلى منظر نفترض أن وقتاً طويلاً قد مر بعد أن عدنا إليه .

- =====
- استخدام مؤشرات دالة على مرور الوقت (ساعة حائط - شمعة تحترق .. الخ) .
 - تغيير الإضاءة بما يوحي بمرور وقت (غرفة يضيئها نور الشمس ثم إظلامها بالتدريج للإشارة إلى أن الليل قد دخل) .
 - المزج بين لقطتين (قبل وبعد تناول الغذاء).
 - الانتقال من وقت إلى آخر بواسطة الأصوات التي ترتبط بوقت معين (نقيق الضفادع الذى يشير إلى أن الوقت ليلاً .. وزقزقة العصافير التى تشير إلى الصباح المبكر) .
 - القطع أو المزج من لقطة يتم إخراجها من البعد البؤرى إلى لقطة أخرى بنفس الطريقة .. ثم إعادة ضبط البعد البؤرى لكى يتضح المنظر الجديد .
 - * للإشارة إلى مرور وقت أطول :
 - نوع ورقة من تقويم أو تغيير التاريخ .
 - الإشارة إلى التغييرات الطبيعية الدالة على الفصول ، من ثلج الشتاء إلى زهور الربيع (شليبي : ١٩٨٨ : ٣٢١) .
 - التغييرات التى تترك أثرها على مظهر الأشخاص مثل (نمو اللحية أو طراز الملابس) .
 - المزج بين قديم وجديد أو العكس على غرار صحيفة جديدة ناصعة ، وأخرى صفراء بالية .
 - الرجوع بالذاكرة إلى الماضى أو ((التخيل)) واستعادة ما تحفظه الذاكرة .
- ثانى عشر : خداع المنظر :**
- قد يكون من الصعب أو من المستحيل فى بعض الحالات تنفيذ بعض المناظر وتصويرها داخل الاستوديو ، إما لأن ميزانية الإنتاج لا تسمح بذلك ، وإما لاستحالة تنفيذ هذه المناظر عملياً داخل الاستوديو (بسبب ضيق الحيز أو صغر المساحة أو قلة الارتفاع أو خطورة التنفيذ أو عدم القدرة على القيام به .. الخ) .

=====
 وفى مثل هذه الحالات لا يكون أمام المخرج ، إلا أن يلجأ إلى أسلوب (الإيهام بالحقيقة) أو (الإيهام بالواقع) ، أو ما يطلق عليه خداع المنظر ، ويتم ذلك بأحد الطرائق الآتية :

- استخدام لقطات من مكتبة الأفلام والشرائط ، وتبادل القطع بينها وبين الفعل الذى يجرى تصويره داخل الاستوديو ، وبذلك يتحقق نوع من الخداع أو الإيهام المقنع . ومثال ذلك أن ندخل فيلماً به لقطات لفيضانات أو زلازل أو براكين ، ثم نقطع بالتبادل بينه وبين لقطة لطفل يحتذى وأمه أسفل صخرة توشك على الانهيار (منظر داخل الاستوديو) .

وفى الحالات التى يتعذر معها وجود القطة المناسبة للغرض مناسبة تامة ، يكون على المخرج أن يطوع المنظر داخل الاستوديو لما هو موجود ومتوفر من لقطات فى مكتبة الأفلام (شلي : ١٩٨٨ : ٣٢٢) .

- تبادل القطع بين (كل أو جزء من المنظر داخل الاستوديو) ، وبين المنظر نفسه فى الواقع سواء قمنا نحن بتصويره من الواقع ، أما حصلنا على لقطات له من المكتبة .

- استخدام المدخلات الإلكترونية للبيئة المحيطة (الإغراض المحيطة) للحدث كما هى فى الواقع وربطها بما هو موجود داخل الاستوديو ، فيبدو الموضوع أو الغرض وكأنه فى موقعه الطبيعي بينما هو موجود داخل الاستوديو (مثال ذلك إدخال لقطات لطريق من طرق المواصلات السريعة .. ومع سيارة مقلوبة توجد داخل الاستوديو) . أما الوسائل الإلكترونية التى تستخدم فى مثل هذه الحالات فهى جهاز الكروماكى ، وأجهزة عرض الأفلام والمرايا ، والخلفيات الفوتوغرافية .

- استخدام المونتاج فى إجراء قطع متبادل بين أجزاء صغيرة تمثل جوانب المنظر أو الحدث ، وتعطى إحاء بالواقعية عند تركيبها معاً .. ومثال ذلك الإيهام بتصوير معركة من خلال إجراء قطع تبادلى بين لقطات بين لقطات كبيرة تصور جوانب

المعركة وبعض تفاصيلها .. ومع وجود مؤثرات صوتية معبرة تساند الصورة وتدعمها .

قواعد وإرشادات

العناوين واللوحات : ينبغي أن يتحقق التطابق بين ما هو مكتوب على اللوحة ، وما يصاحبها من أصوات مسموعة ، إذا لا يجب أن تعرض لوحة تقول شيئاً بينما تقول الأصوات أو توحى بشيء آخر .

عند تنفيذ التطابق بين لوحة ومنظر حقيقي ، يجب مراعاة وجود تباين في الألوان بين حروف الكلمات على اللوحة وبين المنظر الحقيقي .

لا ينبغي تغيير اللوحة على الهواء إلا بعد الوقت الكافي لقراءتها(شلي : ١٩٨٨ : ٣٢٣) .

الصوت والموسيقى : في بداية البرنامج لا يصح أن تأتي الصورة سابقة على الصورة ، والأفضل أن يبدأ الصوت مع الصورة ، وإذا تعذر ذلك فلا بأس من أن يأتي الصوت سابقاً على الصورة بجزء من الثانية .

- يجب أن يكون القطع والمزج والاختفاء متناسقاً مع إيقاع الموسيقى تماماً .
- يجب أن يكون القطع في نهاية الجملة الموسيقية وليس في وسيطها ، وأن يتوافق مع الإيقاع الصوتي للموسيقى .

- عندما يتخلل الموسيقى قطع سريع ، فإن ذلك يؤدي إلى قفز غير مستساغ في المنظر .

- لا يجب أن تغطي الموسيقى المصاحبة أو المؤثرات الصوتية على الحوار أو التعليق .

الحركة :

=====

- يفضل أن يتم القطع دائماً مع الحركة فى الكادر .. (عندما يأخذ الشخص فى الجلوس أو الوقوف أو الالتفاف ، وأثناء الحركة وليس فى حالة الثبات أو التوقف) .. وفى المناظر الكبيرة يفضل أن يتم القطع مع حركة الرأس .

- لا يصح القطع أو المزج بين الكاميرا المتحركة ، أو بين كاميرا ثابتة وأخرى متحركة .

- لا يجب أن تتحرك الكاميرا إلا لمتابعة غرض أو موضوع متحرك .

- لا يجب التراجع بالكاميرا إلى الخلف إلا إذا كان هناك غرض يتحرك نحو الكاميرا نريد استعراض مجموعة يتضح حجمها أثناء التراجع ، أو إذا كان هناك ما يبرر ذلك ويحتمه بالنسبة للحدث نفسه (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٤) .

التكوين :

- فى اللقطات الكبيرة ، يجب مراعاة ألا تكون المسافة فوق رأس الشخص كبيرة جداً ، وكما ينبغى ألا تمس الرأس أعلى الكادر ، أو تمس ذقنه أسفل الكادر إلا إذا كانت اللقطة كبيرة جداً ومقصودة فتخفى جزءاً من الرأس وجزءاً من الذقن .

- فى اللقطات الكبيرة الجانبية للأشخاص ، يجب أن يكون تكون المسافة أمام الشخص أكبر من المسافة خلفه .

- فى حالة وجود أشياء وشخص على نفس خط الكاميرا ، فإن هذه الأشياء ستبدو فى اللقطة وكأنها خارجة من رأس الشخص .

- عند تصوير المجاميع ينبغى تجنب صف الأشخاص فى خطوط طولية ، ويجب الحذر من أن يحجب الأشخاص بعضهم بعضاً .

- فى اللقطات البعيدة ، يجب أن توضع بعض المرئيات فى مقدمة الكادر .

- للإيحاء بوجود العمق ، يجب أن يمتد تكوين الصورة ليشمل عدة مستويات .

- عند القطع بين لقطتين فى محادثة تلفونية ، يجب أن ينظر كل منهما فى الاتجاه المقابل للآخر ، فينظر أحدهما فى اتجاه اليسار والآخر فى اتجاه اليمين ، لكى لا يظهر أنهما ينظران فى اتجاه واحد (شلبي : ١٩٨٨ : ٣٢٥) .

الفصل الثامن المخرج التلفزيوني والمونتاج

تشير كلمة مونتاج تلفزيوني إلى مجموعة واحدة من اللقطات السريعة جداً والمستخدمه لضغط الوقت وهذا النوع من المونتاج يتم تصويره فى بلاتوه الإخراج أو فى مكان خارجى أو فى بلاتوه المؤثرات الخاصة أو فى الثلاثة كلها (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٨) .

ويتم المونتاج التلفزيونى بثلاثة طرق :

- * المونتاج والبرنامج يجري في الوقت الحقيقي .
 - * مونتاج البرامج سابقة التسجيل علي شرائط الفيديو تيب .
 - * مونتاج الفيلم التلفزيوني ١٦ مم أو ٣٥ مم .
- ويقوم المونتاج التلفزيوني على عدة أسس هي :**
- * متي وكيف يتم الانتقال أو التغيير من لقطة الي اللقطة التي تليها .
 - * اللحظة المناسبة ماهي وسيلة الانتقال بين اللقطات وكم تستغرق من الوقت .
 - * تنسيق وترتيب اللقطات في تسلسل منطقي واحتساب الزمن الذي تستغرقه كل لقطة .

- * الحصول دائماً علي لقطات جيدة مع تتابع صوتي سليم .
- هذه الأسس يمكن أن تحقق أهدافها جميعاً بما تحمله المواد المصورة للبرنامج من مشاعر حارة صادقة وسهولة في الفهم ووضوح في المعني .
- إذا نظرنا إلى المونتاج كفن فنسجد أن المونتاج يستطيع أن يقدم لنا قوي خلاقه لا حصر لها منها :

=====

* أن برنامجاً تلفزيونياً (موضوع للمناقشة . دراما . استعراض غنائي موسيقي . تسجيلي) يصور بكامله بكاميرا واحدة يستطيع المونتاج المتقن أن يقدم للمشاهدين عملاً رائعاً يحسون فيه بحرية التنقل في أماكن كثيرة وفي أزمنة ومناخ مختلف هذا الإحساس الرائع يعجز عنه البرنامج الفوري .

* المونتاج يقدم الحوادث المتناقضة التي تجري في أماكن وأوقات مختلفة ويجعلها تتقابل لنحصل علي معان جديدة نتيجة هذا التقابل والمونتاج يمكنه أن يطيل الزمن الطبيعي كما يمكنه أن يضغطه ويقصره .

* المونتاج يقوم بحذف أو إضافة أية معلومات (يصححها _ يستبعدا جزئياً . يلغيها) .

* والمونتاج يستطيع الحكم الصحيح علي ما هو خارج عن الموضوع أو ما هو ضروري له وكما يمكن للمونتاج إبراز المناسب والمختار بعناية يمكنه أيضا تقدم ما لا يهم والتافه من الأمور ، إذا أصر مخرج العمل علي وجوده .

* المونتاج الجيد يخلق العلاقات المتداخلة بين الأشياء الموجودة معنا في الصور أو لا يكون لها وجود أصلا ، (التقابل) .

* المونتاج هو عملية انتقاء _ واعتمادا علي حسن الاختيار والتنسيق في هذا الانتقاء _ يمكن التأثير والاستحواذ علي مشاعر المشاهدين والتحكم في تفسير معاني الأحداث (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٦) .

أنواع المونتاج التلفزيوني :

هناك عدة أنواع للمونتاج التلفزيوني هي :

* مونتاج القطع المباشر :

هو سلسلة اللقطات السريعة موصولة ببعضها البعض والتي بسبب علاقتها في عدد الكادرات المستخدمة لكل منها تثير انطباعا واحداً في الجمهور وتستخدم

عندما لا تكون هناك حاجة الى مرور الزمن أو حركة مكانية وفراغية (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٨) .

وعلى هذا فلكي تثير في الجمهور مجموعة ردود فعل آنية لعدد من الناس بالنسبة لمشهد درامى معين فيمكن ربط مونتاج سلسلة من اللقطات الكبيرة المنقطعة المستقلة لردود فعلهم ببعضها البعض لاعطاء نوع من رد فعل كمي وكلى وجمعى . وعندما يكون من الضرورى اعطاء انطباع لحدث سريع يدور فى أحد الأماكن الجغرافية وعلى فترة قصيرة من الوقت يقترح أيضاً مونتاج القطع المباشر .

* مونتاج المزج :

يستخدم مونتاج المزج أو المسح أساساً لربط سلسلة من لقطات الحدث للإشارة الى تغير فعلى من مكان الى مكان وعلى فترة ممتدة من الزمن ويتم تحقيق علاقة متداخلة لأنه اثناء اختفاء كادرات اللقطة السابقة تمتزج الكادرات الأولى للقطعة اللاحقة وباستخدام هذه الخاصية يمكن مثلاً رؤية كيف سافرت شخصية معينة من شيكاغو الى نيويورك بواسطة الاتوبيس ومن نيويورك الى لندن بواسطة الباخرة ومن لندن الى باريس بالطائرة ومن مطار لابورجيه الى باريس بالتاكسي ثم سيرا على الأقدام الى مطعم فى أحد أزقة مونمارتر (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٩) .

* المونتاج التاريخي :

يستخدم المونتاج عادة فى الأفلام التاريخية للدلالة على مرور عدد من الأحداث التاريخية وأحياناً لاختصار فترة بأكملها .

* مونتاج المسح :

يلجأ مونتاج المسح الى عمليات المسح بدلاً من المزج ويصل عادة سلسلة من اللقطات السريعة للدلالة على حركة أناس أو وسائل مواصلات فى أماكن مختلفة ولأن من طبيعة المسح أنه ينقل الحدث معه عبر الكادر فهو يلائم بوجه خاص الحركة الموصلة من مكان الى مكان .

* مونتاج الازدواج :

يستخدم مونتاج الازدواج غالباً لعرض تيار وعى مصور فيجربى أولاً تصوير لقطة كبيرة للغاية للشخص ثم يتم تصوير لقطات سريعة متنوعة لتوضح الأفكار فى عقل الشخص منفصلة ثم تتصل ببعضها البعض إما باستخدام القطع المباشر أو عمليات المزج لأغراض ارتباطية (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٠) .

وعندئذ يتم طبع هذين الشريطين فى آن واحد وتكون النتيجة صورة مزدوجة ويستخدم هذا النمط من المونتاج أيضاً لتوضيح تغير جغرافى وعادة ذلك الذى يتم سيراً على الأقدام إذ يتم تصوير الشخصية التى تقوم بالرحلة أولاً أثناء سيرها أو جريها أو تعثرها على أسطوانة دائرية أمام ستارة قطيفة سوداء ولا يستلزم هنا أن تكون اللقطة كبيرة ولكن يمكن أن تتنوع من لقطة كبيرة الى لقطة متوسطة ثم يتم تصوير لقطات المكان المختلفة أو تؤخذ من المكتبة ويتم لصقها وربطها بعمليات المزج ويتم ازدواجها على لقطات الشخصية وهى تتحرك (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٣٨) .

* مونتاج مرور الزمن :

تعتبر عمليات المونتاج بمثابة المؤونة فى المهنة مثل خصائص مرور الزمن وقد تم استخدامها بطرائق تقليدية عديدة وتستخدم إحدى الطرائق سلسلة من عناوين الصحف الرئيسية المتنوعة تمتزج على بعضها البعض لتغطى مرور الزمن وتستخدم أخرى أوراق النتيجة وهى تسقط أو تطير بعيداً فى نظام متتابع وأيضاً تقوم أخرى بلصق لقطات موسمية للربيع والصيف والشتاء والخريف ببعضها البعض ويتم التعرف على كل فصل عن طريق حالة المنظر الطبيعي .

* مونتاج الإجراءات :

يمكن عمل المونتاج من إجراءات ميكانيكية فإذا كانت شخصية تقوم بتصنيع فقرة معينة فيمكن الدلالة على مرور الزمن المطلوب عن طريق تصوير الفقرة فى

مراحل الاتمام المتنوعة وبلصق الشرائط وربطها عن طريق عملية المزج (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤١) .

* المونتاج الرمزي :

وأكثر أنواع المونتاج إبداعاً هو الرمز الذاتي الذي يستخدم لتوضيح حالة نفسية للعقل وكان المونتاج الذي استخدم ليرمز الى أن روبرت مونتجمري قد أصبح غائباً عن الوعي بعد إصابته في الرأس في فيلم (سيدة في البحيرة) إحدى عمليات المونتاج وهو يهوى في فضاء شاهق وفي فيلم (لدغة ثعبان) تم عرض مستشفى الأمراض العقلية كرمز لجر ثعبان وذلك بإخراج مشهد فعلى لجر الثعبان مع تراجع الكاميرا عن النزلاء بحيث بدوا وهم يلوحون بأيديهم وأذرعهم وكأنهم مجموعة من الثعابين في جحر عميق وكانت مجموعة اللقطات المونتاجية لأموال البحر رموزاً واعية لتزايد الخلل العقلي المستمر (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٢) .

حرفية المونتاج التلفزيوني :

عند تناول مونتاج الصورة التلفزيونية بالتقطيع العملي ، يتضح الاختلاف الواضح بين حرفيات التلفزيون وحرفيات السينما ، وهو عامل الوقت .
إن الفيلم السينمائي يتم تصويره في أوقات مختلفة وأماكن متفرقة ، ثم بعد تجميع النيجاتيف وطبعه علي البوزيتيف ، يتم تجميع هذه القصصات الفيلمية المصورة ، وتجري عمليات انتقائها وتنسيقها في وقت طويل قد يستغرق أسابيع وأحياناً شهوراً .
* إن المخرج السينمائي والمونتير السينمائي يقومان بتجارب التركيب البنائي ثم إعادة ذلك التركيب مرات لتحسين السياق والتسلسل أو لرفع الإيقاع أو الهبوط به ، حتى يتمكنوا من الحصول علي أفضل الحقائق في صيغة نهائية للمونتاج .
أما في التلفزيون فكل العناصر المشتركة في إنتاج البرنامج يجب أن يتم إعدادها مسبقاً (النص _ المشتركون) .

كل شيء يجب أن يخطط له بعناية ويتم تحضيره مقدما ، حتي إذا ما حان وقت بدء الإرسال ينساب البرنامج في تتابع متصل (مثل العمل المسرحي) فالي جانب ما يتطلبه من فن وخبرة العاملين داخل الاستديو من مصورين ، وفنيين صوت وإضاءة كذلك يتطلب من المخرج والمونتير والعاملين معهما في مقصورة الإخراج درجة عالية من الكفاءة والافتقار الفني والإبداع .

* إن المخرج التلفزيوني _ وكثيرا ما يكون هو نفسه المونتير _ يتحمل أثناء عمله من المسئوليات ما يعادل مسئوليات المخرج السينمائي والمخرج المسرحي وقائد الأوركسترا الفنان ومخرج الراديو المحنك فيجب إن يكون علي علم كامل بما يجري في عالم الإنتاج التلفزيوني والذي يتضمن أيضا المشاكل الرئيسية في الإنتاج السينمائي والمسرحي ، بالإضافة إلى العمليات الفنية المعقدة لشبكات الإذاعة الصوتية ومشاكل التوقيت البرنامجي .

* يستطيع المخرج التلفزيوني _ وهو المونتير أيضا _ بما بين يديه من إمكانيات في كاميراته وعدساتها ، سهولة تحريكها وتكوين اللقطات واختيار زواياها ، ويمكنه بهذه الإمكانيات _ وهو يعمل علي طاولة المونتاج _ ان ينسق بين ما يراه من الصور ويسمع الأصوات لتخرج جميعا في ترتيب منطقي ، وحدة متكاملة .

* إن كل ما يصل إلى المخرج في مقصورته يكون (بالتشبيه السينمائي) نسخة عمل متزامنة مع الصوت .

" قد مرت بجميع مراحل الفيلم السينمائي من تمييز وطبع" ولكن في التلفزيون لا وجود إطلاقا لعماليات الطبع والتحميض الكيميائي كما في السينما .

وما يصل إلى المخرج في مقصورته هي صور إلكترونية يتم الحصول عليها فور توجيه الكاميرات لالتقاط هذه الصور وتصل إلى المقصورة عبر أجهزة معقدة وتظهر علي شاشات تلفزيونية لحظة تصويرها في الاستديو وكذلك يصل الصوت إلي المقصورة ، عبر مكبرات الصوت (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٧) .

=====

مقصورة الإخراج التلفزيوني :

هذه القاعة أو المقصورة هي عصب الإنتاج التلفزيوني منها يتولى المخرج ومجموعة مساعديه الفنيين المتخصصين مراقبة وتنفيذ البرنامج سواء إرساله علي الهواء أو تسجيله علي الهواء أو تسجيله علي شرائط الفيديو .
ولهذه القاعة نافذة عريضة مكسوة بالزجاج الشفاف السميك تطل على الاستديو .

المعدات أو الأجهزة الهندسية في هذه القاعة تتكون من :

أجهزة الصوت وتتكون من طاولة الخلط والتحويل والمكساج وعدد من أجهزة إذاعة أشرطة التسجيل الصوتية (الموسيقية والمؤثرات الصوتية) ويتولى إدارة هذه الأجهزة مهندس صوت متخصص وهو يوجه رجاله في الاستديو كل إلى تخصصه.

أجهزة مراقبة الكاميرات حيث تراقب جودة الصور وهي أجهزة متصلة اتصالاً مباشراً بكل مصادر الصورة (الكاميرات _ الأفلام الشرائح (التليسين) عن طريق كابلات كل كاميرا علي حدة وموصولة بجهازها علي حدة وكذلك جهاز الفيلم وجهاز الشرائح ويتولى مهندس متخصص ضبط كل جهاز علي حدة مع مثيله في غرفة المراقبة الرئيسية للمحطة .

جهاز الإضاءة وهو جهاز يتولى إضاءة وتوجيه كل مصباح من مصابيح الاستديو علي حدة إلكترونيات ولما كانت إضاءة الصورة وضبط ألوانها وكثافتها علميتين متدخلتين لهذا نجد أن المتخصص الهندسي لمراقبة الكاميرات يجاور المتخصص في الإضاءة ونجد أن أجهزتها تجاور بعضها في المكان نفسه .

طاولة الإخراج . وهي طاولة مستطيلة (وقد تكون مقسمة أحياناً) يجلس إليها المخرج الذي يتولى مراقبة وقت البرنامج ، السيناريو والتقطيع وكل ما يتعلق بعمل مساعد المخرج ، المونتير الذي يجلس إلي جهاز التحويل الإلكتروني وأما المخرج فقط علي هذه الطاولة الميكروفون الذي يوصل صوته إلي جميع الفنيين في هذه

القاعدة عن طريق سماعة رئيسية يسمعها الجميع . أما المصورون وفتيو الاستديو فيلبس كل منهم سماعة خاصة .

تواجه طاولة الإخراج مجموعة من صفوف الشاشات التلفزيونية ، لكل مجموعة من هذه الشاشات وظيفة _ مجموعة لصور الكاميرات كل شاشة تحمل رقم كاميرا ١ و٢ أو ٣ و٤ و٥ ومجموعة أخرى ٢ أو ٣ شاشات للأفلام وشاشة أو اثنان لشرائط الفيديو (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٢٨) .

وفى أعلي هذه المجموعة من الشاشات توجد شاشتان رئيسيتان إحداهما للمراقبة النهائية للصور قبل إرسالها علي الهواء والشاشة الأخرى هي الشاشة المخصصة لمشاهدة ما يجري إرساله علي الهواء أو تسجيلية علي شرائط الفيديو تيب .
ولكل من هذه الشاشات اسم :

* شاشة الكاميرا : C

* شاشة الفيلم : F

* شاشة شريط الفيديو تيب : VT

* شاشة المراقبة النهائية : ON AIR أو LINE

وفوق هذه المجموعة من الشاشات توجد ساعة ميقائية كبيرة لها ذراع للثواني ملون بلون واضح ليراه بسهولة كل العاملين في مقصورة الإخراج .

يتميز المخرج التلفزيوني هذه الشاشات بسهولة حيث توجد شاشات الكاميرات في صف واحد مرتبة من اليسار إلي اليمين فوق كل منها رقم الكاميرا الخاص به فالأولي من اليسار عليها الرقم المضيء CI وإلي يمينها C2 ثم C3 ثم C4 وهكذا .
وبالنسبة لعرض الأفلام فالشاشات المخصصة لها مرقمة أيضا F1 و F2 وكذلك شاشات عرض شرائط الفيديو تيب VT1 و VT2 وكلما طلب المخرج كاميرا من الكاميرات أو صورة الفيلم أو شريط الفيديو تيب أضاء فوق الشاشة الرقم المطلوب . وعندما يطلب تحويله إلي شاشة المراقبة النهائية PV فهذه دلالة علي أنها الصورة

المرشحة للهواء فيقوم بضبط تكوينها وزاويتها مع المصور _ عن طريق الميكروفون المثبت أمامه .والمصور يطبع وهو يسمع من خلال سماعته الخاصة ، فإذا ما حان وقت إرسالها على الهواء ينبه المخرج الى ذلك ثم يأمر بتحويلها الى الهواء فتظهر الصورة على شاشة الإرسال على الهواء مباشرة وفورا يظهر تحت هذه الشاشة رقم الكاميرا التي تعمل على الهواء C 1 مثلاً مضيئاً ويتغير هذا الرمز في كل مرة يتغير فيها طلب المخرج بكاميرا أخرى بحيث يستطيع كل من فى القاعة وفى مقدمتهم المخرج وبنظرة خاطفة الى هذه الشاشة معرفة الكاميرا التي تعمل على الهواء الآن .

إن هذا الأسلوب من المونتاج يتم أحياناً بواسطة المخرج نفسه أو المونتير وذلك فى البرامج التى تظهر على الهواء مباشرة وبدون عمل تدريبات لها بدون بروفة وخصوصاً الإذاعات الخارجية (المباريات الرياضية - الأحداث السياسية - المناسبات الدينية - الأخبار الجارية وغيرها) وكذلك أى برنامج لا يكتب له نص كامل التفاصيل .

وفى حالة البرامج ذات النص الكامل والتى سبق أن تمت عليها التدريبات (الدراما - الاستعراضات الغنائية الموسيقية - برامج المجالات أو الندوات سابقة الإعداد والتجهيز) يقوم المونتير (المخرج الفنى) بعمل المونتاج حسب تقطيع النص وبإشارة من المخرج يقوم بالتحويل من كاميرا الى أخرى حيث يكون بدوره مشغولاً بإعطاء تعليماته الى الفريق العامل بالاستديو .

إن المونتير التلفزيوني يستطيع استخدام وسائل الانتقال والتحويل من كاميرا الى أخرى تماماً كالمونتير السينمائى واستخدام هذه الوسائل فى التلفزيون أسهل كثيراً مما هو متبع فى السينما حيث إن العملية من خلال جهاز التحويل البصرى VISION MIXER (المازج الالكترونى) يتم اليكترونياً وفورياً (أبو العلا : ١٩٩٨ :

وسائل الانتقال وطرق استعمالها :

فى حالتى الظهور والاختفاء - FADE OUT - FADE IN يستعمل ذراع التحكم فى كثافة الصورة وقوة استضاءتها فى حالة الظهور يرفع هذا الذراع الى أعلى وفى حالة الاختفاء ينزل هذا الذراع الى أسفل .

والظهور والاختفاء يستعملان دائماً فى بداية البرنامج وكذلك فى ختام البرنامج لإنهائه وكذلك فى أول وآخر المشهد التمثيلي . إن الاختفاء يوحى بالإحساس بانتهاء العمل ولذا فقلما يستخدم داخل البرنامج إلا عند الضرورة لإنهاء أحد مشاهد البرنامج . إن توقيت هذه الوسيلة سواء للظهور أو الاختفاء تتوقف على الحالة الشعورية للمشهد والإيقاع العام له ومن هنا يمكن جعل توقيت هذه الوسيلة جزء من الثانية يقترب من القطع أو يمتد من ثانيتين إلى خمس ثوان ونادراً ما يزيد عن ذلك .

القطع :

هو التحويل أو التغيير المفاجئ من صورة إلى أخرى فوراً بالضغط على زرر الكاميرا المطلوب التحويل أو القطع إليها بمعنى إذا كانت كاميرا (١) هى التى تعمل على الهواء وانتهى الغرض من وجودها ومطلوب الانتقال الى صورة كاميرا (٢) فوراً وإذا تم القطع بين صورتين متوازيتين أحسن اختيار تكوينيهما وزاويتيها فإن الاتساق الفكرى لانسياب العمل سيتم فوراً فى ذهن المشاهد . إن إيقاع المشهد يختلف كثيراً بنوع القطع الذى يستعمل فإذا كان المشهد يحتاج الى الإيقاع السريع لإبراز كوميديا الموقف مثلاً فإن القطع السريع بين اللقطات القصيرة يرفع من قيمة الموقف أما بالنسبة للمشاهد العاطفية فإن القطع بين اللقطات الطويلة والممتدة يكون أدعي لبطء الإيقاع المطلوب فى مثل هذه الحالات .

الانتقال بالقطع من كاميرا إلى أخرى هى الطريقة المثلى فى الانتقال السريع والأقرب للطبيعة والواقع كما يتم القطع لإظهار التباين بين موضوعين مختلفين أو لإظهار

التشابه بين موضوعين مختلفين أيضاً أو للتذكر بموضوع سبق الإشارة إليه فى سياق البرنامج أو لإظهار رد فعل الحديث الجارى على الشخصيات فى نفس المشهد أو لإبراز التوازي فى الأحداث المتعارضة التى تجرى فى نفس الوقت فى أماكن مختلفة لتكوين تسلسل موضوعى واضح فإن القطع والوسائل الأخرى فى الانتقال يجب أن تكون سلسلة ومتفقة مع التوافق الحركى فى الحركات المتتالية للأشخاص وكذلك الحفاظ على الإحساس بالاتجاه فى نظرات الأشخاص لبعضهم أو اتجاه تحركاتهم من مكان الى آخر وذلك حتى لا تحدث هزة ملحوظة تتسبب فى كسر الإيحاء بطبيعة الحركة وشعور المشاهد بميكانيكية الانتقال من صورة الى أخرى (أبو العلا : ١٩٩٨ : ٣٠) .

المزج DISSOLVE :

هو امتزاج صورة جديدة بالصورة الجارية حيث تختفى الأولى بالتدرج لتحل محلها الصورة الجديدة بنفس التدرج كما يمكن عمل ظهور واختفاء معاً . **ويمكن الحصول على المزج كالاتي :**

يبدأ المونتير فى رفع ذراع التحكم فى كثافة الصورة VIDEO GAIN فى كاميرا (٢) بينما يبدأ فى خفض ذراع كاميرا (١) والتى تجرى على الهواء لتمتزج الصورتان وتمحو الصورة الجديدة بالصورة القديمة وتحل محلها تدريجياً الى الوضوح الكامل كما نعمل مزج بين صوتين أو قطعتى موسيقى لتحل أحدهما محل الأخرى .

والمزج يسمى أيضاً MIX والمزج هو وسيلة انتقال من صورة إلى أخرى إن المزج لا يتسبب فى كسر الحركة أو التتابع كما يفعل الاختفاء وبالمزج أيضاً يمكن تخفيض حدة ارتفاع الإيقاع (سرعة الحركة) إذا استخدم بحكمة وتوقيت سليم . وعن طريق المزج أيضاً يمكننا خلق حالة من المزج العقلي عند المشاهد بدلاً من القطع المفاجئ فأيقاعه مسلسل ومتوافق متجانس الحركة بينما القطع يكون مثيراً

عصبياً يستحوذ على شعور المشاهد ويشد انتباهه ولتقريب هذا المعنى نفسياً يمكن عرض هذه الصورة : يقول كمال أبو العلا : إذا جاز لنا أن نشبه القطع بالبريق الماسي لتلاؤل فقاعات المياه الغازية الصافية فإن المزج من جهة أخرى يصبح أشبه بلحظة تركيز ذهنى للإنسان تتداعي فيها الأفكار وتتداخل فى بعضها لتخرج بفكرة جديدة . إن إيقاع المزج يختلف بين السرعة والبطء ويتوقف ذلك على الغرض المنشود من استعماله والحالة الدرامية والنفسية التى نتناولها . والمزج يمكن استخدامه بين المنظر العام والمنظر المتوسط أو المنظر المكبر وبالعكس كما يمكن استخدام المزج للتعبير عن مضى زمن طويل أو قصير وبين مكان وآخر دون أن يتأثر السرد أو يختل السياق . كما يمكن أن يحل المزج محل الظهور والاختفاء ويمكن أيضا ربط موضوعين بالمزج ، وخلق علاقة بين الاشكال والأشياء المتشابهة . كما نستطيع استخدام مجموعة من المزج المتلاحق بين اللقطات لإعطاء بالتزامن أو التوازي فى الأحداث . أو سرد حكايات أو أخبار سبق الإشارة إليها فى الأحداث أو فى تلخيص أحداث ليس لها دخل مباشر فى الدراما ولكنها تقيد الموضوع (الفوتومونتاج) .

الإيهام DEFOCUSING :

هو تنويع لشكل المزج بحيلة جمالية وتخترن لعمل تأثير خاص وهو تأثير أيضا للانتقال من كاميرا إلى أخرى وللحصول عليه يتم تعتيم الوضوح الموجود فى الكاميرا الحالية إلى أقصى مايمكن من الإيهام (الفلو) ثم الانتقال إلى الكاميرا الأخرى بالمزج وهى على نفس الدرجة من افيهام ثم إظهار التعتيم تدريجيا بنفس إيقاع عمله فى اللقطة السابقة حتى تصل إلى قمة الوضوح FOCUS حيث يبدأ نشاط اللقطة الجديدة .

الازدواج SUPER IMPOSING :

وهو تعديل مفيد للمزج (ويطلق عليه فى الفيلم السينمائى العرض المزوج) وهو فى عالم السينما أسلوب من وسائل الانتقال والتعبير غالى التكلفة ويستغرق عمله زمنا طويلا .

أما فى التلفزيون فهو لا يكلف شئى فضلا عن أنه يتم بسهولة وفوريا عن طريق كاميرتين تعملان معا بدلا من واحدة (أى صورة إحداهما مزدوجة على صورة الأخرى) .

هذه الوسيلة تحتاج إلى عناية فائقة بالنسبة لاختيار كفاءة الكاميرات وربطهم على درجة موحدة من الكثافة LINED UP . كما يجب العناية الكاملة بضبط الإضاءة . وعمل تدريبات جادة وكثيرة قبل التنفيذ لضمان نجاح المشهد ويمكن الحصول على ازدواج ثلاثة صور أو أربعة حسب التأثير المطلوب . وهناك كثير من الحيل التلفزيونية مثل المسح السريع والبطئ WIPE وهى صورة تدفع الأخرى فى أى اتجاه لتحل محلها ، وهناك طرق اليكترونية أخرى للحيل مثل إبطاء الحركة SLOW MOTION أو إسراع الحركة FAST MOTION أو تجميد الكادر FROZEN ACTION أو FREEZ وكلها تستخدم كوسائل للانتقال كما يمكن استخدامها لإحداث تأثير معين .

العناوين TITLES :

تظهر عناوين البرامج على لوحات رسمت خصيصا لهذا الغرض وتظهر دون أية خلفيات سو ما هو مرسوم على هذه اللوحات . وكذلك عن طريق الازدواج يتم تصوير لوحات الخطوط المكتوبة كعناوين للبرنامج فوق بعض الصور المختارة بعناية حتى لا يغطى تباين الصورة أحيانا على الخطوط المكتوبة فتطمسها . ولا يظهر " نظرا لسوء اختيار اللقطات ودرجة كثافة ألوانها " أى من العناوين وتصبح الصورة مشوشة وغير مفهومة .

حرفيات مونتاج التلفزيون :

باكتشاف التسجيل على شرائط الفيديو تيب تعددت طرق إنتاج وإخراج البرامج التي كان يصعب تنفيذها على الهواء مباشرة ، وأصبحت حرفيات المونتاج تعتمد اعتمادا كبيرا على ما وصلت إليه الامكانيات الهائلة لأجهزة الفيديو تيب وهناك طرق متعددة لهذه الحرفيات :

* التسجيل الحى :

على شريط الفيديو تيب أو تسجيل البرنامج أثناء الإرسال على الهواء . وبهذا الأسلوب فى التسجيل يمكن استخدام شريط الفيديو تيب كوسيط سهل لحفظ البرنامج أو لإعادة إذاعته كلما دعت الحاجة إلى ذلك أو لدراسة أفكاره أو تحليل بعض أجزائه . وعملية المونتاج هنا قد تمت فى الاستوديو أثناء تتابع فقرات البرنامج باستخدام طاولة التحويل (المونتاج الأليكترونى) . ويصبح البرنامج معدا للإرسال بمجرد الانتهاء من تسجيله .

* اللقطات أو المشاهد المعادة :

عندما يسجل البرنامج بالكامل وفى تتابع متصل كما لو كان يرسل حيا على الهواء مباشرة ، يحدث أحيانا بعض الخطاء (من المشاركين - أو الفنيين أو المهندسين) هذه اللقطات أو المشاهد التي تم فيها الخطأ يعاد تسجيلها بمفردها صحيحة لتحل محل هذا الخطأ .

كما يحدث أن يقوم المخرج بتسجيل لقطات إضافية - CUTAWAY

REACTION - ACTION هذه الإضافات تستخدم إما لإصلاح توقيت

البرنامج (إطالة البرنامج أو تقصيره) أو إضافة بعض التحسينات التي يكون

البرنامج فى حاجة إلى اليها وهذه إحدى المميزات العظيمة التي أضافتها حرفيات

المونتاج على شريط الفيديو تيب بما أتاحه من حرية ومرونة للمخرج ليبدع فى عمله .

* التسجيل المتقطع :

التسجيل المتقطع يعنى تسجيل البرنامج فى شكل مقاطع منفصله ، يشتمل كل مقطع منها على عدد من المشاهد أو حتى مشهد واحد مكون من عدد من اللقطات وهذه المشاهد يمكن تكرار تسجيلها أكثر من مرة (كما يحدث فى تصوير اللقطات السينمائية من التكرار) وذلك للحصول على أفضل القيم الفنية المطلوبة للمشهد . وكذلك يعاد التسجيل لتعديل وتصحيح ما يحدث من أخطاء . هذه المشاهد المسجلة يمكن (بما أتيج لأجهزة الفيديو تيب من كميات المونتاج الهائلة) يمكن اختصارها أو حذف أجزاء منها أو تعديل ترتيبها فى السياق العام للعمل . وعن طريق طاولة المونتاج الإليكتروني يمكن الحصول على جميع وسائل الانتقال بين المشاهد أو بين اللقطات (القطع - الاختفاء والظهور - المزج - الازدواج - الإبهام) وكل ما يعن للمخرج أو المونتير استخدامه لوصل فقرات برنامجه . وللحصول على المونتاج النهائى للبرنامج ، يعاد نقل هذه المقاطع المنفصلة فى ترتيبها النهائى المطلوب لتحصل على العمل التلفزيونى كاملا فى انسياب مسلسل على شريط واحد ، وعندئذ يمكن إضافة أو مزج الأصوات المطلوبة من مؤثرات صوتية أخرى من أجهزة صوتية غير متزامنة (أسطوانة أو شريط ١|٤ بوصه أو كاسيت) وكذلك ليكون لدينا أيضا الصوت الكامل للعمل مصباحا للصورة وفى تزامن تام .

=====

* التسجيل من مصدر واحد :

التسجيل من مصدر واحد يعنى استخدام كاميرا واحدة فى تسجيل العمل ، حيث يتم تسجيل جميع المشاهد أو اللقطات التى تصورها الكاميرا على شريط أو شرائط فيديو خاصة بها وحدها . وفى هذه الحالة لا يستعمل المحول (المازج) الإلكتروني ولكن يتم المونتاج بعد نهاية تصوير العمل كله للحصول على البرنامج كاملا فى تسلسله المنطقى على شريط فيديو منفصل ولا يتم التصرف فى شرائط الفيديو التى استخدمت فى التصوير إلا بعد اختبار الشريط الجديد الذى تمت عليه عمليات المونتاج والتأكد من صلاحيته التامة للعرض عند الطلب . إن المونتاج التلفزيونى يتم باستخدام شرائط وأجهزة فيديو على غاية من الدقة الهندسية المعقدة والتى يستخدم العقل الإلكتروني فى كل حركة من حركات تشغيلها بعدادات تصل دقتها من حساب الساعة إلى حساب كل كادر منفصل على حدة فكل ساعة من البرامج قد تحتوى على ٣٠٠ إلى ٤٠٠ قطعة من لقطة إلى لقطة ولهذا فعملية المونتاج تحتاج إلى دقة متناهية وكفاءة عالية لهذه الأجهزة (أبو

الفصل التاسع

المخرج التلفزيوني والمؤثرات

تعتبر المؤثرات البصرية عملية ميكانيكية صرفة تتم بواسطة آلات بشكل خاص من أجل غرض معين وبواسطة فنيين مدربين على العمل .

عمليات المزج :

أول العمليات التي تعترضنا في أي فيلم هي عمليات المزج المتراكب الزائلة التي تفصل بطاقات العناوين المختلفة التي تلمع عليها أسماء العاملين في الفيلم على الشاشة وتنتهي سلسلة عمليات المزج هذه دائماً باسم المخرج على بطاقة عنوانيه منفصلة .

والمزج المتراكب هو مزج بطيء لإحدى اللقطات بأخرى ويتم التأثير بالاضلام التدريجي للكادرات الأخيرة في اللقطة الأولى ومزجها بالكادرات الأولى المضئية تدريجياً في اللقطة التالية وتمت تسمية المزج المتراكب هكذا لأنه يقال إن إحدى اللقطات يجب أن تتركب فوق الأخرى والاتجاه هو حذف كلمة متراكب والإشارة إليه بكل بساطة بالمزج (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٤) .

مزج مرور الزمن :

ويستخدم تأثير المزج لربط مشهدين ثم فصلهما بمرور الزمن والغرض هنا هو الإشارة للجمهور بأن هناك بعض الوقت المنقضى بين المشاهد كشيء متميز عن القطع المباشر الذي يشير إلى أن الحدث التالي المعروف ممتد وعندما تكون الفجوة الزمنية قصيرة نسبياً مسألة دقائق أو ساعات يمكن استخدام المزج البسيط ولكن عندما يتم تضمين أيام وأسابيع وشهور وسنوات يكون أكثر الوسائل فائدة

لتكبير الجمهور بالطول الصحيح لمرور الزمن هو اللجوء الى فاصل مونتاجي مرتبط بسلسلة من عمليات المزج .

لا تمزج على مشهد ثم تمزج على نفس المشهد من نفس الزاوية إذ تثير هذه العملية النفور حاول أن تمزج على مشهد أو زاوية مختلفتين وإذا لم تستطع المزج على مرور الزمن فامزج في شكل لقطة كبيرة لعقري الساعة المتحركين أو نوافذ ليل ونهار وما شابه ذلك (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٥) .

مزج خارج البؤرة :

وهناك نوع آخر من المزج يستخدم أساساً لعمليات المزج المتوازية فبدلاً من تقليل كمية الضوء في الكادرات الأخيرة للفيلم يلقي بها أولاً خارج البؤرة عن طريق تأثير مشوش ثم يتم مزجها على الكادرات الولى للمشهد التالى الذى تم تشويشه بشكل مشابه .

لا يجب استخدام عمليات المزج البطيئة جداً فى الأفلام التلفزيونية وعند رؤية عمليات المزج البطيئة هذه على شاشة التلفزيون فى البيت فإنها تزداد حجماً وتميل إلى إبطاء التدفق المطرد وهى مضللة بمعنى أنها قد تترك عند المشاهد فكرة خاطئة بأن جهاز تليفزيونه قد أصبح غير واضح تماماً .

عمليات المسح :

يمكن العناية بفترات الزمن الأقصر بما يعرف بالمسح وعن طريق هذا التأثير يتم الانتقال بواسطة إزاحة الكادرات الأخيرة للمشهد خارج الشاشة أثناء إحلال الكادرات الأولى للمشهد التالى محلها فى الوقت نفسه والاتجاه هو تجنب المسح خاصة العمليات الأكثر كمالاً لأنها تجذب الاهتمام كخاصية تقنية وبذلك تحط من قدر الحدث (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٦) .

وقد تحظى عملية استخدام مزج للدلالة على مرور الزمن بالقبول ويتم اللجوء إلى المسح فقط من أجل نقل الشخصية من مكان إلى آخر وبهذه الطريقة إذا كان اتجاه

=====

المرج من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين يتفق مع اتجاه حركة الشخص يفقد المسح معظم وضوحه لأنه سوف يتكامل مع حدث الفيلم وعلى ذلك فإذا كان لابد من رؤية شخص وهو يدخل منزلاً دون أن تضطرنا مقتضيات الحكمة إلى رؤيته وهو يعبر عدد الحجرات التي عليه أن يعبرها ليصل إلى غايته النهائية يكون استخدام المسح لنقله وهو مازال يتحرك من الباب إلى غايته له تبريره كاملاً .

عمليات المسح الطارئة :

يستخدم المسح الطارد بشكل أكثر في الأفلام الدعائية والتسجيلية عنها في الأفلام الروائية وهو عبارة عن توليفة من مسح مطرد ومسح عكسي تزيح الكادرات القليلة الأولى للمشهد الكادرات القليلة الأخيرة للمشهد الأول مع رؤية خط فعلى للحد الفاصل وكأنما تمت إزاحة ستارة متحركة عبر الشاشة (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٧) .

عمليات مسح المؤثرات الخاصة :

هناك مئات من التتويجات لهذا النوع من المسح ممكنة بالنسبة لصانع الفيلم الذي يهوى أن يلهو باللعب فيمكن لفنيي المؤثرات الخاصة أن يقوموا بعمليات مسح تشابه المطر بحيث تجرى إزاحة الكادرات الأخيرة للمشهد السابق بواسطة ما يبدو أن يكون خطأ مشروراً من قطرات المطر ويمكن بنفس الطريقة أن يمدونا بعمليات مسح ذات لهيب وعمليات مسح مضيئة وعمليات مسح دخانية وعمليات مسح دوامية وعلى الرغم من أن المسح محرم في الواقع على سيناريو الفيلم الروائي لأغراض كثيرة فإن له مكانه في أنماط أخرى من السيناريو في أفلام التعليم والحرف والتدريب (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٨) .

ظهور تدريجي واختفاء تدريجي :

هناك مؤثران بصريان يتم استخدامهما في الأفلام وهما الظهور التدريجي والاختفاء التدريجي ففي الظهور التدريجي يتم طبع الكادرات الأولى القليلة للقطعة بشكل مظلم جداً وتصبح تدريجياً أكثر ضوءاً حتى يتم الحصول على مستوى الكثافة .

وفى الاختفاء التدريجي يتم تحقيق التأثير العكسي باظلام الكادرات الأخيرة القليلة للقطعة تدريجياً حتى ينتج عنها كثافة سوداء ويستخدم الظهور التدريجي فى اللقطة الأولى لكل سيناريو تقريباً وهى تترك انطباعاً عند الجمهور بأنهم على وشك أن يتعرفوا بطريقة بطيئة على حدث لا يستلزم أن يبدأ ببداية الفيلم ولكنه كان قد استمر لفترة من الوقت .

ومن ناحية أخرى يستخدم الاختفاء التدريجي للايحاء للمتفرج بأن فاصل الحدث الذى شاهده على لتو قد توقف وأنه سوف تنقضى مدة معقولة من الوقت وقت الحكمة وليس الوقت السارى قبل أن يبدأ الحدث التالي ومع ذلك يجب أن يبدأ الحدث التالي بظهور تدريجي يمتزج فيه سواد الكادرات الأولى القليلة فى اللقطة الأولى فى الفصل الثانى بالكادرات الأخيرة القليلة فى اللقطة الأخيرة من الفصل الأول ثم يتم اضاءة الكادرات التالية فى الكثافة حتى يتم الحصول على الاضاءة العادية المطلوبة ومع هذا لا تحتاج كلمة مزج للإشارة إليها إذ يكفى فقط كتابة اختفاء تدريجي ثم أسفلها بثلاثة أو أربعة فراغات ظهور تدريجي (هيرمان : ٢٠٠٣ : ٢٤٨ : ٢٤٩) .

المؤثرات الرقمية (١)

ساعدت المؤثرات الرقمية المونتير الإلكتروني لإنتاج مؤثرات كانت إلى وقت قريب مقصورة على الفيلم فقط وبإلحاق جهاز المؤثرات الرقمية بجهاز المزج الإلكتروني أصبحت مؤثرات الفيديو تضاهى أحسن أنواع المؤثرات الفيلمية بل وبعد أن كان مجرد وضع عنوان على أسفل صورة ثابتة تحتاج إلى وقت ومجهود كبيرين ، أصبح من السهل تنفيذ عنوان بطريقة الرسوم المتحركة يتم فى زمن قياسى . بالرغم من أن جهاز مؤثرات الفيديو الرقمية DVE هو جهاز معقد جداً من الناحية التكنيكية إلا انه يعتمد على مبدأ بسيط نسبياً ، فهو يقوم فى أى وقت بانتزاع grab

=====
 أى كادر فيديو ، من أى مصدر فيديو سواء من كاميرا ، أو جهاز فيديو ، أو فيلم ، ويقوم بتغيرها إلى معلومات رقمية digital information ، ويقوم بالتلاعب بها بطرق مختلفة كثيرة ، فهو يحذف منها ، ويضيف إليها ، وبزحزحها رقمياً وفى سرعة مذهلة ، وكل هذا التلاعب يتم فى لحظتها ، وفى زمن حقيقى وهكذا يتمكن المونتير من رؤية جميع التعديلات والتغيرات على الشاشة حتى يصل بها إلى الكمال . ثم وأثناء تخزينها فى الذاكرة يطلق علي الخطوات التى قام على أساسها توليد هذا المؤثر رقماً معيناً ، وعندها يستطيع أن يسترجع هذا المؤثر عند طلبه فى سرعة مذهلة .

وهكذا نجد أن التقدم التكنولوجى الرقمية إنما يعمل من أجل المونتير والإسراع فى مونتاج البرنامج التلفزيونى . بل إن الصورة الرقمية وضعت خيارات تحت سيطرة المونتير لم تكن متاحة له عند التعامل مع الإشارة النظيرة وهكذا أصبح التعامل مع الإشارة الرقمية وأكثر الطرق استعمالاً لخلق مؤثرات رقمية وهى:

أولاً : الخلق والتلاعب بعدة صور :

مؤثرات الصور المتعددة تتضمن الاحتمالات المختلفة لتقسيم الشاشة إلى عدة أقسام ، أو تكرار صورة معينة على الشاشة .

١ - مؤثر الشاشة المنقسمة :

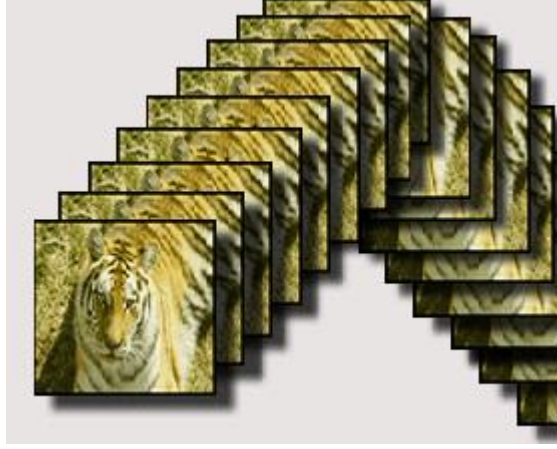
يقوم جهاز المؤثرات الرقمية بتقسيم الشاشة ليس فقط إلى أربعة أقسام ، بل إلى عدد أكبر من المساحات كل منها تحتوى على نفس الصورة أو من الممكن أن تحتوى كل مساحة على صورة منفصلة ومختلفة عن بقية الصور التى فى المساحات الأخرى . ومن الممكن أن يقوم المونتير باختيار صورة منهم ليقوم بتكبيرها بمساحة الشاشة ، أو تصغيرها حتى تصبح نقطة على الشاشة .



مؤثر الشاشة المنقسمة

٢ - مؤثر الصدى :

يتولد مؤثر الصدى effects echo عندما تتكرر نفس الصورة وكأنها موضوعة بين مرأتان معكوستان ، وهكذا تتكرر الصورة بعدد لا نهائى . ويطلق عليه أحياناً مؤثر المرآة mirror effects . ومن الممكن عرض مؤثر المرآة كصورة ثابتة static image أو صورة متكررة multiplies image . كذلك من الممكن تحريك - إلى أعلى أو إلى أسفل - النقطة التي يظهر أن صورة الصدى echo image ستختفى عندها على مدى الأفق ، حتى يظهر وكأننا ننظر إلى الصورة من أعلى أو من أسفل .



مؤثر الصدى

ثانياً : التلاعب بالحجم والشكل :

ليس هناك حدود للمؤثرات المتاحة من التلاعب بالحجم والشكل ولكن الأكثر

انتشاراً منها هي :

* **الضغط والتمديد :**

الضغط *compression* يعنى أن نجعل الصورة أصغر ، أى ضغطها - مع الاحتفاظ بكل معالمها إما راسياً أو أفقياً أو فى الاتجاهين - فجهاز المؤثرات الرقمية يقوم بتقليص الصورة من حجمها الذى يملء الشاشة كاملاً حتى تظهر كنقطة على الشاشة ثم تختفى ليصبح حجمها صفر *zero-size* فيظهر المؤثر وكأننا وبشكل إلكترونى قمنا بعمل *zoom out* على الصورة . وبالطبع نستطيع أن نوقف الضغط فى أى نقطة .

أما التمديد *expansion* فهو عكس الضغط ، فمن الممكن أن نبدأ من حجم صورة صفر *zero-size image* ، ويقوم بتوسيعها وتمديدها حتى تصبح كادر كامل *full frame* . وهو يظهر وكأننا وبشكل إلكترونى قمنا بعمل *zoom in* على الصورة . وهذا المؤثر يسمح للمونتير بتوسيع الصورة خارج نطاق الكادر ،

لحذف بعض المساحات حول إطار الكادر الغير مهمة ، وإبراز الأجزاء المهمة للصورة فى فراغ الشاشة video space . وهناك بعض أجهزة DVE التى تسمح بتوسيع الصورة عدة مرات أكبر من العادية .

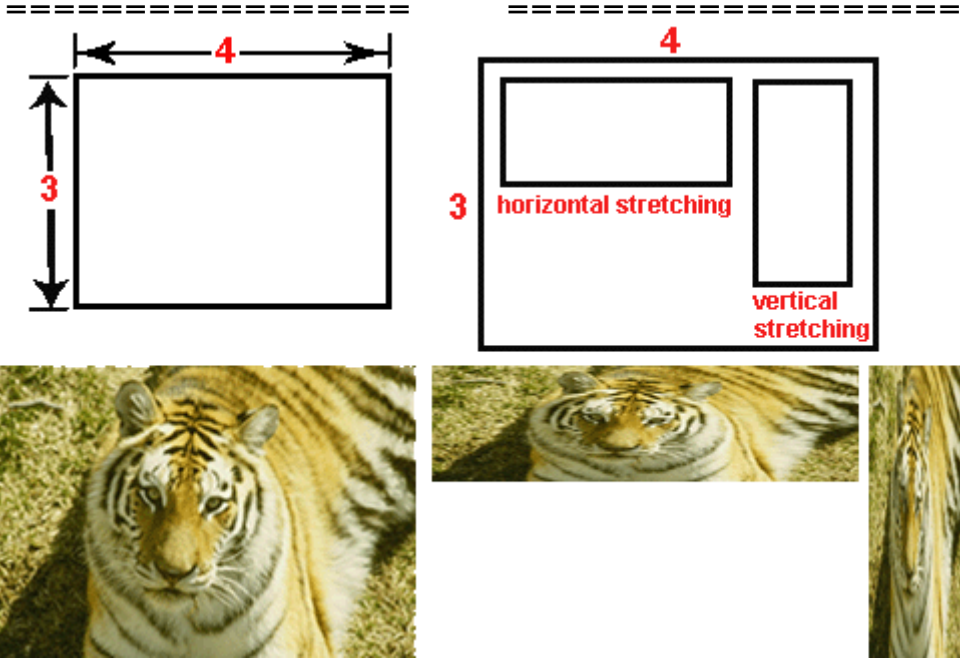


مؤثر الضغط والتمديد

وأحيانا يستخدم هذا المؤثر فى حذف المساحة التى حول إطار الكادر والتى قد يظهر فيها مثلا الميكروفون خطأ داخل الكادر ، أو إذا كان هناك حركة كاميرا بانورامية pan خاطئة إلى خارج حدود الديكور offset . كذلك من الممكن استعمال التمديد expansion فى نشرة الأخبار والرياضة ، عندما يبدأ الخبر خلف المذيع كنقطة ثم يتمدد حتى يملأ الشاشة كلها ، حتى يسمح للمتفرج أن يشاهد حركة الحدث عن قرب أكثر .

* نسبة الارتفاع إلى العرض :

باستعمال جهاز المؤثرات الرقمية ، يستطيع المونتير تغيير نسبة الارتفاع إلى العرض المتعارف عليها ٤:٣ (ثلاث وحدات ارتفاع وأربع وحدات عرض) ، إما إلى مستطيل أكثر عرضاً أو مستطيل أكثر ارتفاعاً .



تغيير نسبة الارتفاع إلى العرض

٣ - وضع الشيء :

وهو تحريك الصورة رأسياً vertically أو أفقياً horizontally أو عمودياً z-axis أو بتركيبة من المحاور الثلاثة .



تحريك وضع الصورة

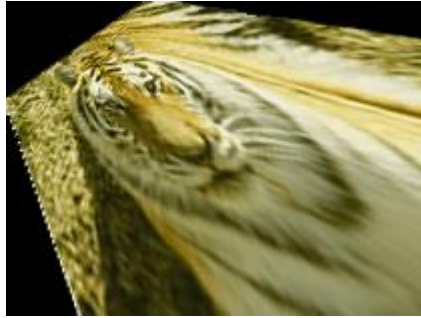
٤ - المنظور :

قبل وجود جهاز المؤثرات الرقمية كان يتم رسم العناوين حتى تظهر بالبعد الثالث .



تغير المنظور عن طريق الرسم

ولكن باستعمال DVE أصبح فى إمكان المونتير أن يقوم بتجسيم الحروف أو بمعنى أصح الصورة ذات البعدين وإعطاء المتفرج الإيهام بالبعد الثالث . ومن الممكن أيضاً تغيير وجهة النظر من أعلى أو من أسفل بشكل عمودى وكذلك الإيهام بالعمق .



تغير المنظور باستعمال DVE

٥ - القلب والتدوير الرأسى والأفقى :

عند استعمال كاميرا أبيض وأسود monochrome camera ، يصبح من السهل قلب الصورة أفقياً ، كأن الممثل ينظر فى المرآة ، أو قلبها رأسياً وكأن الصورة انقلبت رأساً على عقب . فمعظم الكاميرات الأبيض والأسود تستطيع التحكم فى عكس مسح الصورة رأسياً وأفقياً . أما الكاميرات الملونة Camera Color فهي لا تسمح بعكس الصورة كما تسمح الكاميرات الأبيض والأسود . ولكن بمجرد تحويل الصورة إلى صورة رقمية digital ، وباستعمال جهاز DVE فإنه من الممكن قلب الصورة وتدويرها رأسياً وأفقياً ، وبطرق مختلفة أخرى .



اللف الرأسى والأفقى

٦ - قناة التفريغ الأتوماتيكي :

وهى توليد إشارة تفريغ حجمها يتغير تبعاً لحجم المنظر الأمامى الناتج من جهاز المؤثرات الرقمية . واستخدام هذه الإشارة فى جهاز المزج الإلكتروني لعمل تفريغ لهذا المنظر المتغير الحجم على خلفية جديدة فى مولد المؤثرات SEG .

=====

ثالثاً : التلاعب بالضوء ونوع السطح (أو نوع البشرة) :

لا يقتصر استعمال جهاز المؤثرات الرقمية وبالتالي الصورة الرقمية على التلاعب بحجمها وشكلها size and shape ، بل أيضاً بضوئها light أى درجة النصوص brightness واللون color ، وكذلك نوع السطح texture .

وبالرغم من أنه من السهل تماماً تلوين صورة بدون استعمال أجهزة رقمية إلا أن أجهزة التلوين الرقمية digital colorizes تستعمل عادة فى تصحيح اللون أثناء المونتاج . وهناك أنواع من المؤثرات المتداولة ذات تأثير قوى على الإدراك الحسى للمتفرج وهى :

١- التلوين ببقع الاضاءة solarization :

عندما تكون الصورة ليست متدرجة فى النصوص. ولكن إما مستويين فقط أو ثلاثة للنصوص وجميع الدرجات الأخرى المختلفة للنصوص يتم استبدالها بأقرب قيمة من المستويات المحددة فقط ، فتظهر الصورة كما لو كانت على درجة عالية من التباين contrast بدون تفاصيل .



Solarization

٢- التلوين ببقع الألوان pasteurization :

تتشابه الصورة فيها مع السابقة، ولكن تكون لها مستويات محددة للألوان ، وتقرب الألوان الأخرى ودرجاتها المختلفة وتشبعها إلى هذه الدرجات المحددة. وهناك صورة فوتوغرافية لها هذا الشكل وهذا الاسم.



posterization

٣- الفسيفساء mosaic :

وهو تقسيم الصورة إلى مربعات ذات أحجام متساوية - ويمكن التحكم في هذه الأحجام - ولكن مختلفة النصوص واللون حتى تصبح بنية الصورة تشبه الفسيفساء mosaic وفي هذه الحالة نجعل نقط الصورة لكل مربع ذات معلومات صورة واحدة من شدة نصوص ولون وتشبع.



Mosaic

٤- عكس القطبية : polarity reversal

وهو مؤثر معروف ممكن تنفيذه بالأجهزة الأبيض والأسود حيث تتحول كل المساحات الفاتحة إلى غامقة والمساحات الغامقة إلى فاتحة ، لتظهر الصورة وكأنها صورة سالبة Negative . ومع أنه ليس من السهل جداً تنفيذ هذا المؤثر بالكاميرا الملونة العادية ، إلا أنه من السهل جداً تنفيذه بمعظم أجهزة المؤثرات الرقمية DVE بتحويل المساحات الفاتحة إلى غامقة والعكس بالعكس ، أو تحويل أى لون إلى الألوان المكمل له ، مما ينتج مؤثرات لونية شيقة متنوعة .



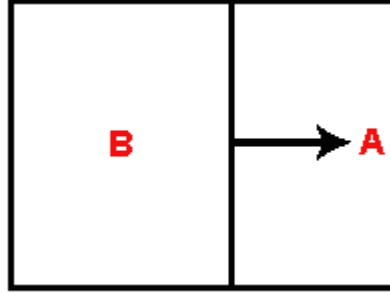
Negative

ويعتمد كل من مؤثرات التلوين ببقع الإضاءة solarization ، والتلوين ببقع الألوان pasteurization ، والفسيفساء mosaic على تغيير الصورة الواقعية إلى شكل صورة مرسومة graphic image .

رابعاً : التلاعب بالحركة Manipulation of Motion

نستطيع أن نفهم المؤثرات المتحركة الرئيسية على أنها :

١- التغير فى الحجم والوضع : وهى تشبه الأشكال المختلفة لحركة الكاميرا الأفقية pan والحركة الرأسية tilt . فالصورة تتحرك شمال ويمين ، وإلى أعلى وإلى أسفل ، بمعدل محدد على الشاشة . فعندما يستعمل المونتير مصدرين للفيديو صورة أ، وصورة ب، فإنه يستطيع أن يخلق مؤثر الإزاحة slide effect بينهم ، لتظهر صورة ب وهى تزحزح الصورة أ.



مؤثر الإزاحة

وتكنولوجيا فإن الصورة ب تدفع الصورة أ إلى خارج الشاشة ، ولذلك يطلق علي هذا المؤثر أيضا مؤثر الدفع effect push - on ، كذلك من الممكن أن يتم هذا المؤثر من أعلى لأسفل ، أو العكس ، أو بشكل مائل diagonally .

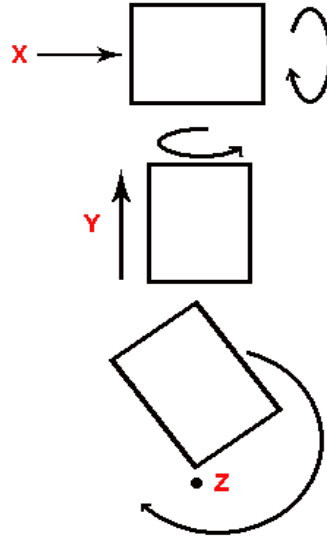
٢- الزووم : Zoom effect

عند عمل zoom in باستعمال عدسة الزووم العادية ، فسنلاحظ أننا نفقد أكثر وأكثر من المساحات التى تحيط بالصورة ، وذلك لأن مجال الرؤية يتقلص باستمرار كلما تقدم الزووم إلى الأمام . والعكس بالعكس صحيح أيضا، فعند عمل zoom out بواسطة نفس العدسة ، فإننا نرى مساحات أكبر وأكبر من الصورة ، لأنه هناك تغير مستمر إلى مجال أوسع فى الرؤية . ولكن باستعمال جهاز DVE ، يمكن للمونتير أن يبدأ من نقطة دقيقة على الشاشة -size zero ، ثم يقوم بعمل zoom in إلى أن يصبح حجمها بحجم الشاشة . أو أن يبدأ من حجم الصورة الكامل الذى يملأ الشاشة ، ثم يقوم بعمل zoom out حتى تصبح نقطة دقيقة

size zero . ولكن الفرق بين استعمال العدسة الزووم وجهاز DVE هو أنه وباستعمال الأخير فإن الصورة كلها إما تتمدد أو تنقلص بدون زيادة أو فقد أى جزء منها .

٣- الدوران والوثب Bounce effects Rotation and

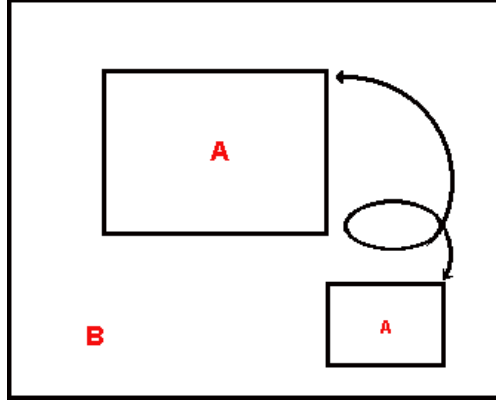
باستعمال أجهزة المؤثرات الرقمية DVE ، يستطيع المونتير أن يقوم بدوران الصورة حول أى محور من المحاور الثلاث : محور X الذى يمثل العرض ، ومحور Y الذى يمثل الارتفاع ، ومحور Z الذى يمثل العمق . وعادة نفهم أن الدوران حول محور X يطلق عليه يشقلب flip ، أو يقلب tumble تماما (مثل قلب العملة المعدنية) ، وأن الدوران حول محور Z يطلق عليه يدور spin تماما (مثل تدوير العجلة) .



الدوران حول المحاور الثلاثة

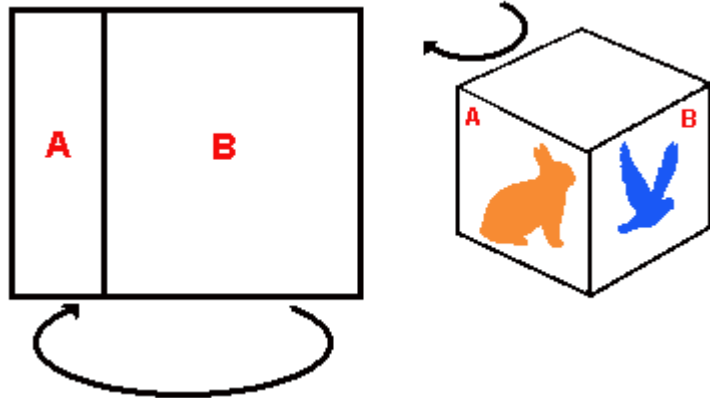
ولكن هذه المصطلحات تعمل بشكل مختلف فى عالم المؤثرات الخاصة ، فالدوران حول محور Y يطلق عليه دوران rotation ، أو أرجحة swing ، أما الدوران حول محور X فيسمى شقلبة flip أو تقليب tumble ، ويطلق على الدوران حول

محور Z تدوير spin . ومن المؤثرات المعروفة التي تعتمد على دوران المحاور هي المؤثر الطائر fly effect وفيه تتمدد الصورة أ من حجم الصفر zero-size إلى حجمها ووضعها المحدد على الشاشة وهو تدور على محور X أو على محور Y ، أو على الاثنين معا.



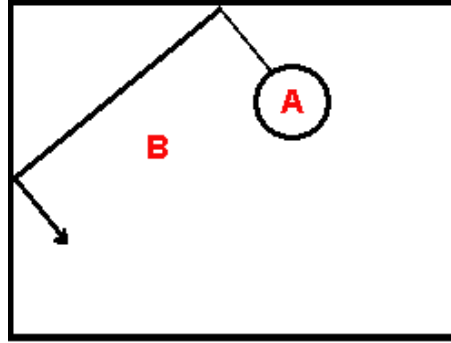
المؤثر الطائر

وهناك بعض مؤثرات الانتقالات المعروفة التي تستعمل دوران المحاور مثل شقلبة المكعب cube-flip ، أو تدوير المكعب cube-spin ، وهي تظهر وكأن عدة صور ثابتة تم لصقها على أوجه المكعب الأربعة ، وعند دورانه فإن الصورة ب تظهر على أحد أوجه المكعب لتحل محل الصورة أ.



شقلبة المكعب

أما مؤثرات الوثب Bounce effects فهي تظهر الصورة أ تثب من طرف الشاشة إلى الطرف الآخر والتي تظهر عليها الصورة ب كخلفية background . ومن الممكن أن تتغير شكل الكرة التي تثب والتي تمثل الصورة أ وكذلك طريقة لفها أثناء الوثب.



مؤثر الوثب

وهناك أجهزة DVE تقوم بتجميع مؤثر الزووم zoom effects ، ومؤثر تغيير الحجم والوضع position and size change ، ومؤثر الدوران rotation ، معا في مؤثر واحد.

وهكذا نرى أن أجهزة المؤثرات الرقمية DVE devices تستطيع أن تفعل أى شيء فمداها محدد فقط بمخيلة المونتير فليس عليه إلا أن يسمى المؤثر ليقوم مولد المؤثرات الرقمية digital effects generator بتنفيذه ، ولتتم في الوقت الحقيقي real time ، وما على المونتير إلا أن يضغط على الأزرار التي يجعلها

=====
تعرضه المرة تلو الأخرى وبأسرع من لمح البصر. ولكن المشكلة الكبيرة فى

استعمال هذه الأجهزة هى معرفة متى يجب أن نتوقف عن التلاعب بالصورة .

لأنه يعتبر مضيعة للوقت أن يقوم المونتير بخلق عشرات من المؤثرات المبهرة

ولكنها فى نفس الوقت لا ضرورة لها. والسر فى نجاح استعمال هذه التكنولوجيا هو

إتباع الهدف الأساسي لها أى استمرار التواصل والتأثير على المتفرج فقبل البدء فى

تنفيذ كل مؤثر على المونتير أن يسأل نفسه عدة أسئلة .

هل من الضرورى تنفيذ هذا المؤثر؟ هل يساعد فعلا فى توضيح وتقوية وتكثيف

الرسالة المطلوب توصيلها للمتفرج؟ وأخيرا هل من السهل تنفيذ هذا المؤثر ؟ فإذا

كانت الإجابة بنعم عليه تنفيذه فورا ، أما إذا كانت الإجابة بلا أو ربما فعليه

الامتناع تماما عن تنفيذه.

الفصل العاشر

المخرج التلفزيوني والدراما

تتكون الدراما التلفزيونية من عدة أشكال هي :

١ - التمثيلية التلفزيونية :

هي قصة أو فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين ومنطقية تروى على شاشة التلفزيون بواسطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة ويتوفر في هذه الشخصيات سمات تجعلها مثيرة للاهتمام ويجري على السنة هذه الشخصيات حوار واضح فيه سمات الحقيقة .

وتتراوح مدة التمثيلية في العادة ما بين نصف الساعة إلي ساعة ونصف وقد يزيد عن ذلك أو قد تكون في جزأين إذا زاد الطول عن ذلك كثيراً أو أن تكون في ثلاثة أجزاء وهذا نادراً ما يحدث ومن الأفضل ألا تتعدى تمثيلية السهرة أكثر من ساعة ونصف خاصة أنه من الصعب أن يظل المخرج محتفظاً بانتباه المشاهد أطول من هذا الحد (النادى : ١٩٩٣ : ٢٢١) .

وفي هذا النوع يتصاعد الحدث إلي أن يصل للذروة الرئيسية كما هو الحال في المسرحية تماماً ويعتبر هذا النوع المرحلة الأولى في سبيل إعداد نص تلفزيوني والوصول إلي طابع مميز للتلفزيون .

٢ - المسلسل :

لا يختلف المسلسل في جوهره عن التمثيلية كعمل درامي من حيث البناء والحبكة وخطة متدرجة تصاعدياً أو تنازلياً وإن اختلف عن التمثيلية في المعالجة فالتمثيلية تدور أحداثها في تواصلية واستمرارية منذ البداية حتى لحظة التتوير وحل العقدة أما

المسلسل فيعتمد قالبه الفني على مجموعة من المواقف الخطيرة ويقوم أساساً على تتابع وتوالى الحلقات بمعنى أن الشخصيات والأحداث تتطور بشكل متوالى إلي أن تتصاعد وتنتهى الأحداث فى النهاية بعد أن تتجمع الخيوط كاملة . والمسلسلات عادة ما تكون سباعية أو ثلاث عشرة حلقة من أجل تغطية إذاعة دورة تلفيزيونية كاملة على مدى ثلاثة عشر أسبوعاً لو أذيع المسلسل أسبوعياً أو خمس عشرة حلقة أو ستة وعشرون حلقة لتغطية دورتين كاملتين أو ثلاثون حلقة لتغطية شهر كامل لو أذيع المسلسل يومياً إذن فمدة المسلسل طويلة جداً عن مدة أى شكل آخر وبالرغم من ذلك يجب أن يكون عدد الشخصيات الأساسية قليلاً بالإضافة إلي وجود الشخصيات المساعدة .

والمخرج يضع شخصياته فى الأحداث ويطورها ويحل مشاكلها من خلال تطور الصراع فى مدة المسلسل كلها فهو يواكب الشخصيات من الحلقة الأولى إلي الحلقة الأخيرة ويجعلها تتطور درامياً من حلقة لأخرى إلي أن تصل إلي حد التأزم والانفراج .

وفى المسلسل عقدتان عقدة كبرى لابد أن تحل فى نهاية الحلقات كلها وعقدة أخرى تدور فى فلك العقدة الكبرى وهذه العقدة الأخرى يتم تقسيمها الى عقد فرعية بعدد حلقات المسلسل بحيث تنتهى كل حلقة بعقدة من هذه العقد الفرعية ومن أجل ذلك لابد من وجود عنصر التشويق والإثارة بالنسبة للمتفرج حتى يظل متشوقاً لمشاهدة الحلقة التالية وهكذا إلي أن يشاهد كل حلقات المسلسل وهناك من المخرجين من يجعل العقدة زائفة فى نهاية الحلقة حيث يكتشف المشاهد فى بداية الحلقة التالية أن عقدة نهاية الحلقة السابقة ما هي إلا زيف ووهم وهذا النوع من النهايات الزائفة غير مفضل فمن الأفضل أن تنتهى كل حلقة بذروة حقيقية وليست زائفة وهذا النوع من المسلسلات التى تقدم عقدة أساسية وعقد ثانوية بعدد حلقات المسلسل يسمى

=====

بالمسلسل الصافي وهناك نوع آخر من المسلسلات وهو ما يسمى بالمسلسلات المتحايلة أو السلاسل (النادى : ١٩٩٣ : ٢٢٢) .

٣ - السلسلة :

يعتبر المسلسل تمثيلية طويلة يستغرق عرضها عدة ساعات فيتم تقسيم المدة بعدد حلقات المسلسل بحيث تؤدي أحداث كل حلقة الى أحداث الحلقة الأخرى فى منطقية وتسلسل أما السلسلة فهى خيط أو سلسلة مفاتيح تنتظم فيها مجموعة الأشياء أو مجموعة من الأحداث كل حدث منها قائم بذاته وإن ربطتها جميعاً فكرة واحدة .

فى كل حلقة من حلقات السلسلة تبدو الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها أن تكون تمثيلية قائمة بذاتها لها بداية وعقدة ونهاية أى تمثيلية كاملة بعكس الحلقة الواحدة من المسلسل فإنه لا يمكن أن نطلق عليها عمل درامى متكامل وفى السلسلة لابد أن يكون هناك ما يربط الحلقات بعضها ببعض فإما ان يكون البطل واحد فى كل الحلقات والمواقف التى يتعرض لها فى كل حلقة تختلف عن الحلقات الأخرى (النادى : ١٩٩٣ : ٢٢٣) .

الفصل الحادى عشر

نموذج سيناريو^(١)

ليلى والذئاب

قصة وسيناريو وحوار: كمال بدران

ظهور تدريجي

خارجي-حديقة بيت- ليل

ليلى تقطع قطعا صغيرة من اللحم وترميها إلي عدد من القطط

يسمع التعليق التالي...

صوت ليلى: أمي دائما تعترض على هذه العادة..لا اعرف اشعر أن في الكون مخلوقات بحاجة إلي رعاية..مهما يكن اسمها أو وصفها..مخلوقات ضعيفة تشعر بسعادة بالغة عندما تعنتي بها..

الأم ترقبها بامتعاض

الأم: لماذا لا تتركين عادتك السيئة هذه..

ليلى: ماما أنا أطعمهم من حصتي من اللحم

^(١) <http://iraqfilm.net/forum/viewtopic.php?t=65>

وهو يشاهد التلفزيون
الأب: اتركها لحالها
ليلي: بابا قل لها إنني أطعمهم من حصتي.
الأم: لديك طباع غريبة
خارجي-شارع-نهار
أطفال يشاكسون مجنوناً ويؤذونه وهو يحاول بشتى الطرق اتقائهم

قطع إلى

خارجي-شارع-نهار
بالقرب من المكان تمر (ليلي) برفقة زميلاتها
الطالبات يبتهجن بالمنظر
ليلي تهرع لمساعدة المجنون وتبعد الأطفال
ليلي: اتركوه.. هيا انصرفوا عنه.. انصرفوا..
الأطفال يتفرقون عنه..
يتكور المجنون على نفسه.. بدا خائفا بشدة..
ليلي تلقي نظرة عليه.. ثم تتصرف مع زميلاتها..

قطع إلى

داخلي-نهار-منزل ليلي
الأم والأب يتهيئان للطعام..
الأم: ليلي طبعها غريب.. علينا أن ننتبه إليها

=====

الأب: لا تقلقي بشأنها.. أنها بخير

الأم: لو كنت قرأت مذكراتها..

الأب: مذكراتها.. وما الذي أوصل مذكراتها إليك

الأم: لقد عثرت عليها مصادفة.. اسمع ما تقول هنا

الأب: (محتدا).. لا أريد أن اسمع شيئا.. وأعيدي مذكراتها بسرعة.. أنت التي تتصرفين بغرابة وليست هي..

الأم: أنها تتمادي كثيرا في إنسانيتها.. هذا أمر لا يناسب فتاة مثلها.. نحن نعيش في مجتمع لا يرحم..

الأب: أعيدي مذكراتها

الأم: اتعرف..

الأب: لا أريد أن اعرف شيئا.. فقط أعيدي مذكرات البنات

يدق جرس الموبايل..

الأم تتصرف

الأب: نعم.. سأكون في العيادة في الرابعة.. ماذا تقول.. اختطفوا ابن الدكتور حافظ.. ياله من خبر سيء.. اخبرني عندما يستجد شيء.. لا حول ولا قوة إلا بالله

تدخل ليلي..

الأب: ما الذي أعادك

ليلى: لقد نسيت شيئا..

تدخل غرفتها..

قطع إلي

=====

داخلي - غرفة ليلي-نهار

تدخل ليلي الغرفة..تجد أمها منشغلة بترتيب الغرفة
تذهب ناحية مكتبها الصغير وتلتقط دفتر مذكراتها..تتفحصه وتطالع أمها..ثم
تدس الدفتر في الجرار وتعلق بالمفتاح وتغادر

قطع إلي

داخلي - غرفة الطعام-نهار

الأب كان قد أحضر ساندويتشا

الأب: ليلي خذي..قد تحتاجين إليه

تأخذ ليلي الساندويتش

الأب: ليلي..أريد أن أتحدث إليك لدقيقة..

ليلي: تفضل أبي

الأب: ليلي يبدو لي انك تتعاملين مع الأمور بالكثير من حسن النية..أنت

بحاجة يا عزيزتي إلي أن تتعاملي مع الأمور بمقدار مناسب من سوء

الظن..ذلك لمصلحتك

ليلي: ماذا تقصد أبي

الأب: حاولي أن تتبهي لأشياءك..الإفراط بالثقة ليس دائما جيدا

ليلي: نعم أبي..سأتذكر كلامك

تغادر.

قطع إلي

خارجي -شارع-نهار



تلتحق ليلي بزميلاتها اللاتي كن ينتظرنها
بعض الأولاد قريبين من المجنون..ينفضون عندما يشاهدون ليلي تقترب
ليلي تخرج الساندويتش وتناوله إلي المجنون..

مزج إلي

خارجي-مدرسة-نهار
وجهة نظر المجنون
الطالبات يغادرن
لقطة على المجنون..يقف بعيدا ويراقب دون أن يلحظه أحد

مزج إلي

خارجي-مكان آخر-نهار
المجنون يتابع ليلي عن بعد..

مزج إلي

خارجي-شارع بيت ليلي-نهار
المجنون يراقب ليلي وهي تدخل البيت
لقطة إلي ليلي

تتطلع إليه وتبتسم..

المجنون ينسحب على استحياء

قطع إلي

داخلي- منزل ليلي-نهار

الأم تتحدث بالموبايل

الأم: يجب أن تضع حدا لتصرفات ابنتك..إنها تتصرف على نحو غريب..الا تعرف حكايتها مع المجنون..أنها حكاية يتناقلها الناس..المجنون يتابعها كظلمها...

تدخل ليلي

الأم: حسن، سأكلمك في ما بعد..

تغلق الخط

الأم: أهلا ليلي

ليلى : ماما..كيف حالك

الأم: أنا لست بخير..أنا قلقة عليك عزيزتي

ليلى: من ماذا أُمي

الأم: ما حكايتك مع هذا المجنون؟

ليلى: ليس هناك حكاية..إنه مسكين..

الأم: أعرف ذلك..لكنك يجب أن تكوني حريصة منه..إنه مجنون ومن يدري على أي نحو يتصرف

ليلى: لا تقلقي ماما انه غير مؤذ

الأم: يقولون إنه يحمل مؤهلا علميا عاليا، وإنه جن على إثر اعتقاله وتعذيبه ليلى: ماما أنا اسمع الكثير من ذلك..لا عليك..

الأم: جارتنا أم محمد تقول إن الشاب تأثر بعد وفاة خطيبته أو شيء من هذا القبيل..

ليلى: لا اعرف ماما..

قطع إلي

خارجي-نهار-بالقرب من البيت

لقطة على المجنون وهو جالس على رصيف.. يقضم سندويتشا

يلاحظ مرور ليلى

على البعد يلاحظ اقتراب سيارة تحمل ثلاثة رجال

لقطة على المجنون يرتاب منهم

داخلي- سيارة الرجال الثلاثة- نهار

وجهة نظرهم..

يتابعون البنات الثلاث

خارجي-نهار-الشارع

المجنون يبحث عن أداة ويعثر على عصا..

قطع إلي

السيارة تغادر بعيدا.. قطع إلي

مشاهد مختلفة

المجنون يتابع ليلى

قطع إلي

داخلي-منزل ليلى-ليل

لقطة على الأم والأب..قلقان

ليلى منزوية تضع رأسها بين ركبتيها..

الأم: هذه المرة شاهدوه يحمل عصا..في المرة المقبلة من يدري

الأب: سأكلم مستشفى الأمراض العقلية كي يأخذه..لدي أصدقاء يعملون
هناك

الأم: هي التي أوقعت نفسها في هذا المأزق
الأب: ليلي..ألم أخبرك إنك بحاجة إلي القليل من سوء الظن..ذلك
سينفعك..عطفك عليه واعطائه ساندويتشاتك جلب لك هذه المشاكل..

الأم: إنها بحاجة إلي الكثير لتتعلمه
الأب: يكفي هذا..الأمر لا يتطلب توبيخا اكثر
الأم: أول شيء ستفعله..أنها لن تعطيه ساندويتشاتها..

قطع إلى

مكتب ليلي الصغير..ليلي تكتب
صوت ليلي..قررت أمي أن لا تعطيني ساندويتشات، فهي تعتقد أن كل
المشكلة هي في الساندويتشات التي أعطيتها له..

قطع إلى

نهار - خارجي-شارع عام

كاميرا تتحرك بان
نرى السيارة وفيها الرجال الثلاثة..تستمر الكاميرا حتى تصل إلي المجنون
الذي يسرع راكضا

قطع إلى

نهار - خارجي-الشارع المؤدي إلي بيت ليلي
المجنون يركض
قطع إلي لقطات مختلفة

نهار-خارجي-أمام منزل ليلي

ليلي تتقدم..

المجنون بمواجهتها..

يمنعها من التقدم دون أن يمسه

تحاول ليلي التملص

صديقتها تتوجه إلي الباب لطرقة

لقطة على ليلي

ليلي: اذهب من هنا... أرجوك..قبل أن تخرج أمي ..قد تؤذيك ...

لقطة مناسبة للمجنون

المجنون: ذئاب..هناك ذئاب

ليلي: أريد أن أذهب للمدرسة

المجنون: ذئاب..ذئاب

لقطة في المشهد..الأم تخرج

الأم: اترك ابنتي..ماذا تريد منها..؟

المجنون: ذئاب هناك ذئاب

يشير إلي المكان

قطع إلى

داخلي-الحديقة-نهار

وهو يتجه إلي الباب

الأب يتصل هاتفيا

الأب: أين أنتم..إنه هنا..ماذا... قريبين من المنطقة..سوف أكون موجودا

قطع إلى

خارجي-أمام المنزل- نهار

الأب يخرج

الأب: سيارة المستشفى ستصل حالا

لقطة على

المجنون يقطع الطريق أمامهم..بعض الجيران يجتمعون

لقطة على الأب

الأب: اسمع بني..هناك الكثير من الساندويتشات..سنعطيك ساندويتشات

كثيرة.

لقطة على المجنون ..كمن يتهاى لصد هجوم

لقطة على طفل يضحك

خارجي-نهار - أسطح منازل الجيران

الجيران تتابع من أعلى السطوح

خارجي-أمام المنزل-نهار

لقطة على الأب يحاول إقناع المجنون

الأب: سنعطيك ساندويتشات..

للأم

الأب: ها هي سيارة المستشفى تصل

للابنة

الأب: اذهبي الآن

لقطة على رجال المستشفى يترجلون من السيارة ويهجمون على المجنون

ويأخذونه

بالكاد يستطيعون إركابه

لقطة على ليلي

ليلي تغادر .. شيء ما يؤلمها

داخلي-سيارة المستشفى-نهار

من داخل السيارة

لقطة على المجنون ... يتألم كثيرا

المجنون: ذئاب..ذئاب

خارجي-أمام المنزل-نهار

لقطة على الأب والأم .. يأخذها ويدخلان

نهار - نهاية الشارع-خارجي

تقترب ليلي..اثنان من الرجال يترجلان

قطع حاد إلى

داخلي-سيارة المستشفى-نهار

المجنون يخلص نفسه وينزل من السيارة وهي تسير

خارجي-الشارع-نهار

وجهة نظر السيارة

المجنون يركض..يركض

قطع حاد

خارجي-نهاية الشارع-نهار

الرجلان يهجمان على ليلي .. أحدهم يضرب ليلي على رأسها

لقطة على

المجنون يقتحم المشهد

البننت صديقة ليلى تتابع بخوف

المجنون يحاول استنقاذ ليلى

لا يقوى على رفع يده.. وبحركات غير منطقية يحاول تخليصها

أحدهم يسحب السلاح ويطلق النار على المجنون..

طلاقات النار تصيب المجنون في مقتل.. إلا انه يمسك بليلى بقوة..

أحد الرجال يحاول انتزاع ليلى من يد المجنون.. دون جدوى

الرجل يرمي طلاقات رصاص جديدة على المجنون.. ثم يحاول بكل قوته

انتزاعها

يدي المجنون تقبضان بقوة على ليلى. رغم موته

أحد الرجل: اتركها.. اتركها

يتركونها ويهربون

لقطة على

والد ليلى يأتي مسرعا

يتفحص ليلى والمجنون

لازال المجنون يمسك بها بقوة

الأب يتأمل

يمد يده ويفك ليلى من قبضة المجنون التي تراخت تماما..

تدرجي.. مع انسحاب اللقطة

خارجي.نهار-سوق

ليلى توزع ساندويتشات (ثواب) على بعض الفقراء..
لقطة على

ليلى تخرج من المحل..تفاجأ اللقطة بوجود المجنون..

تمر ليلى دون أن تلاحظه

لقطات على المجنون

يراقب هنا وهناك كأبي حارس شخصي

ويصنع حركات الحراسات المبالغ بها

ليلى توزع ساندويتشات للأطفال والفقراء

تعليق..

منذ ذلك اليوم اشعر انه دائما بالقرب مني ..يحرسني..قد يكون مجرد

شعور..وعندما أخبرت أمي بذلك اليوم نصحتني أن أنسي..ووعدها

بذلك..لكنني لا أستطيع سوى أن اعرف إنه قريب مني.. اليوم ابغنا أبي

بقراره السفر..

ظهور تدريجي

داخلي-غرفة ليلى-ليل

ليلى تغلق دفتر مذكراتها وتضعه في الدرج وتقف عليه وتخلد الى النوم.

إظلام

نهاية

المراجع

- * على أبو شادى ، سحر السينما ، سلسلة الفنون ، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ .
- * عدلى سيد محمد رضا ، محاضرات فى المدخل الى الفن الإذاعي ، جامعة القاهرة ، كلية الإعلام ، ٢٠٠١ .
- * تونى بار ، التمثيل للسينما والتلفزيون ، ترجمة أحمد الحضرى ، الألف كتاب الثانى ١٢٠ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .
- * جوديث ويستون ، توجيه الممثل فى السينما والتلفزيون ، ترجمة أحمد الحضرى ، الألف كتاب الثانى ١٢٠ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ .
- * حماد البمبى ، فن الإخراج التلفزيونى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ .
- * محمود فهمى ، الفن الإذاعي والتلفزيونى ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢ .
- * يوسف مرزوق ، المدخل الى حرفية الفن الإذاعي ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦ .
- * حمدى الجابرى ، المخرج المسرحى العربى : ناقلاً ومبدعاً ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .
- * بركات عبد العزيز ، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، دار الكتاب الحديث ، ٢٠٠٠ .
- * عبد العزيز الغنام ، مدخل فى علم الصحافة ، الجزء الثالث ، الصحافة الإذاعية ، إنتاج البرامج الإذاعية (راديو وتلفزيون) ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣ .

- =====
- * كرم شلبي ، فن الكتابة للراديو والتلفزيون ، جدة ، دار الشروق ، ١٩٨٧ .
- * كرم شلبي ، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج ، جدة ، دار الشروق ، ١٩٨٨ .
- * جلال الشرقاوى ، الأسس فى فن التمثيل وفن الإخراج المسرحى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ .
- * الكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحى ، ترجمة سعدية غنيم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
- * زيجمونت هبner ، جماليات فن الإخراج ، ترجمة هناء عبد الفتاح ، الألف الكتاب الثانى (١٢٨) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .
- * محمد عبد الكريم ، جودة الصورة التلفزيونية ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٣٤ ، يوليو ١٩٩٢ .
- * محمد عبد الكريم ، الإذاعات الخارجية والتلفزيون ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٤٢ ، يولييه ١٩٩٤ .
- * محمود سامى عطا الله ، الدراما الاجتماعية فى التلفزيون ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٣٥ ، أكتوبر ١٩٩٢ .
- * محمود سامى عطا الله ، العمل فى الفيلم التسجيلي : المخرج التسجيلي ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٢٨ ، يناير ١٩٩١ .
- * محمود سامى عطا الله ، فريق العمل فى البرنامج التلفزيوني ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ٩٦ ، يناير ١٩٨٣ .
- * محمود سامى عطا الله ، الحركة ومصادرها فى السينما والتلفزيون وبرامج الفيديو ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٣٦ ، يناير ١٩٩٣ .
- * أنور شتا ، الإخراج التلفزيوني وفن كتابة السيناريو ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ٩٦ ، يناير ١٩٨٣ .

- =====
- * عبد الصمد الدسوقي ، المذيع والإذاعات الخارجية الحية فى الراديو والتلفزيون ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٢٠ ، يناير ١٩٨٩ .
- * كامل عبد المجيد ، عناصر الإخراج الدرامى فى الإذاعة والتلفزيون ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٣٢ ، يناير ١٩٩٢ .
- * عادل النادى ، مدخل الى فن كتابة الدراما ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .
- * لويس هيرمان ، الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون ، ترجمة مصطفى محرم ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ .
- * سامية أحمد على وعبد العزيز شرف ، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون ، القاهرة ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ١٩٩٧ .
- * كمال أبو العلا ، فن المونتاج التلفزيونى ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٥٥ ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٨ .
- * كمال أبو العلا ، فن الكاميرا التلفزيونية وحرفياته ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٥٦ ، يناير / مارس ١٩٩٩ .
- * سوزان القليني وهبة الله السمرى ، التدريب والإنتاج الإذاعي والتلفزيوني ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٨ .
- * جبار عودة العبيدي ، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني : أسس ومبادئ الإخراج ، الطبعة الأولى ، صنعاء ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، ١٩٩٥ .
- * محمد حمد بن عروس ، الأسس الفنية للإذاعتين المسموعة والمرئية ، الطبعة الأولى ، بنغازى ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، ١٩٨٧ .

- =====
- * عماد ندادف ومحمد ندادف ، الدراما التلفزيونية : التجربة السورية نموذجاً ،
الطبعة الأولى ، دمشق ، دار الطليعة الجديدة ، ١٩٩٤ .
- * والتر . ك . كينجسون وآخرون ، الإذاعة بالراديو والتلفزيون ، ترجمة نبيل بدر
، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، د . ت .
- * وليم . أ . كوفمان ، فن التلفزيون كيف تكتب وكيف تخرج ، ترجمة سميره عزام
، بيروت ، الدار الشرقية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .
- * حسين أبو شنب ، مدخل الى فن الراديو والتلفزيون ، الطبعة الأولى ، غزة ،
مكتبة المنارة ، ١٩٩٨ .
- * سلوى المقدم ، فى مجال فنون التلفزيون ، مجلة الفن الإذاعي ، العدد ١٥٩ ،
مارس ٢٠٠٠ .

الفهرست

رقم الصفحة	الموضوع
٢ - ٤٩	الباب الأول : الإخراج الإذاعي
٣ - ١٣	الفصل الأول : نشأة الإخراج
١٤ - ٢٣	الفصل الثاني : دور المخرج الإذاعي وصفاته ومؤهلاته
٢٤ - ٣٢	الفصل الثالث : أدوات المخرج الإذاعي
٣٣ - ٤١	الفصل الرابع : كيفية إخراج البرامج الإذاعية
٤٢ - ٤٩	الفصل الخامس : الموسيقى والمؤثرات فى الدراما الإذاعية
٥٠ - ٢٠٢	الباب الثاني : الإخراج التلفزيوني
٥١ - ٥٨	الفصل الأول : مفهوم الإخراج التلفزيوني
٥٩ - ٦٥	الفصل الثاني : فريق عمل الإخراج التلفزيوني
٦٦ - ٧٧	الفصل الثالث : أدوات المخرج التلفزيوني
٧٨ - ٩٦	الفصل الرابع : قواعد الإخراج التلفزيوني
٩٧ - ١١٩	الفصل الخامس : أنواع اللقطات وزوايا التصوير
١٢٠ - ١٣٨	الفصل السادس : المخرج وإجراءات التصوير التلفزيوني
١٣٩ - ١٦٤	الفصل السابع : المخرج وأساليب التصوير التلفزيوني
١٦٥ - ١٨٠	الفصل الثامن : المخرج والمونتاج التلفزيوني
١٨١ - ١٩٩	الفصل التاسع : المخرج والمؤثرات التلفزيونية
٢٠٠ - ٢٠٢	الفصل العاشر : المخرج والدراما التلفزيونية
٢٠٣ - ٢١٥	الفصل الحادى عشر : نموذج سيناريو
٢١٦ - ٢٢٠	المراجع