

جماليات التكوين في الصورة الثابتة والمتحركة بين الذاتية والموضوعية

The aesthetics of composition in static and moving image between the subjectivity and objectivity

د/ إيمان مصطفى عبد الحميد

أستاذ مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون - كلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

كلمات دالة Keywords:

الماركة
Brand
العلامة التجارية
Logo
الملكية الفكرية
Intellectual Property

ملخص البحث Abstract:

هناك الكثير من الآراء التي اختلفت بمضامينها في التعبير عن التكوين كمفهوم ، و لكنها أجمعت بمضمونها و تقارب آرائها كفكرة . فالتكوين في التحليل الأقرب للواقع ، هو مسألة ذوق شخصي : ما قد يعتبره شخص ما تكويناً جيداً ، يمكن أن يعتبره آخر موضوعاً للنقد ومع ذلك يمكن أن يكون كل منهما على حق وفق معايير الخاصة . وحينما نتطرق الى التكوين في الصورة كدراسة مستقيضة لابد أن نقف طويلا عندها حتى نعطي هذا الموضوع المهم حقه ذلك أنه في مجال تكوين الصورة ثابتة كانت او متحركة لابد من القول إنه ينبغي عدم اتباع قواعد ثابتة وصارمة أو اعتبار أية تعليقات فردية على الموضوع معيارا مطلقا ، و قد يكون البحث عن المساعدة من كتب عن التكوين بحثا غير سهل الحصول عليه ، لأن العديد من هذه النصوص تجعل التكوين يبدو متعسفا أو جاهزا ، وقد تجد ذلك صعبا في تطبيقه ففي بعض الأحيان تتسبب القواعد في عدم الرؤية بدلا من مساعدتها . وعلى ذلك يمكننا صياغات العديد من التساؤلات التي يمكننا تناولها من خلال البحث في ماذا نعني بالتكوين في كلا من الصورة الثابتة والمتحركة وهل هناك من فروق بين التكوين وقواعده وجمالياته بين كلا النوعين وكيف لنا ان نتحقق من جمليات التكوين في كلاهما ؟ التكوين في الصورة سواء كانت الثابتة او المتحركة هل نستطيع ان نقرر انه موضوعي محايد ام انه ذاتي يحمل وجهة نظر صانعه ؟ الى اي مدى يمكن الاعتماد على خصائص أدوات الإنتاج في الحصول على التكوين الناجح في الصورة سواء كانت ثابتة او متحركة والى اي مدى يمكن الاعتماد على هذه الخصائص في تحقيق جمليات التكوين؟ **يهدف البحث** الى الفاء الضوء على أهمية التكوين وماله من دور في ترجمة الذات الفاعلة ومحاولة الإسهام في توفير اليات تعلم تكوين العناصر البصرية من خلال التعرف على كيفية استجابة العين البشرية لتكوين ساكن ثم كيفية تعاملها مع في حالة حركته . **منهج البحث** يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي وتوصلت الدراسة الى أن بلاغة الصورة تتحدد بما تتمتع به من مواصفات فنية وتعبيرية وجمالية، لهذا فإن معيار الحكم على بلاغتها يكمن في إيصال الفكرة أو الدلالة التي تشير إليها وبالمضمون الظاهر والمستتر الذي تحتويه وبحسب الوظيفة التي يريد المصور أن تؤديها الصورة أو توصيلها للمشاهد، وما تحدثه هذه الصورة من ردة فعل سيكولوجية وأن الفنان بطبيعة الحال لا يتعامل مع الكاميرا على أنها وسيلة للتقنية، بقدر ما يؤسس نمطا من العلاقة التي تعتبر أن الآلة هذه واعية ومساعدة في جمع الرؤى بين عين الفنان وعين الكاميرا - العدسة و فن التصوير هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم بهذا الأسلوب . فالصور وحده هو الذي يُدرك العالم ويجعلنا ندرك العالم معه وهذا الإدراك متأث من الحرية التي تتحلى بها الفنون من باب التكيف للظواهر .

Paper received 18th October 2018, Accepted 13th November 2018, Published 1st of January 2019

مقدمة Introduction:

الصورة هي تمثيل شبه أمين لجزء من الحياة الواقعية ذات وجوه و زوايا متعددة يمكن أن توجد كإعادة بسيطة للواقع كما أنها تحمل المقدمات المادية مثل البعد والوزن والألوان إلى جانب احتلالها حجما معينا أو مقاسا معينا ، و لما كان الشكل هو الطريقة لتقديم المضمون ، وعنصر التكوين فيه عنصر حيوي في توصيل ذلك المضمون . فالتكوين الجيد يصبح قوة تنظيم جيدة عندما يستخدم لعرض الأفكار ويجسد المعنى من خلال علاقاته لأنه لا يجعل المضمون سهل الوصول إلي المتلقي فقط، لكنه يزيد إدراكاته ويعزز اندماجه الإبداعي الخيالي، مثل اللغة التي يكتبها شاعر جيد . والتكوين في العمل الفني يرتكز على عدد من القواعد الفنية التي يعتمد عليها الفنان ، و هذه القواعد الأساسية تعتبر أداة و معايير لنقد العمل الفني من حيث أهميتها و كونها السبيل لإبراز المضمون و الموضوع الأساسي بشكل جيد و مقبول فنياً ، و كلها توجيهات فنية لمحاولة الظهور بالعمل الفني بشكل جيد . و من جهة أخرى ربما القول انها سبيل لقراءة العمل الفني و انتقاده ، و لكن للفنان أسلوبه الخاص وقنه وليس عليه أن يمثل لهذه القواعد بشكل ممنهج فطالما رأى الفنان بعينه و حسة الفني فكرته و قرأها و أحس بتواجده فيها ، عند ذلك ينكسر كل حاجز ، فالإبداع ليس له قاعدة معينة مطلقا ، وليس حكرا لاحد أو على احد فلا يوجد اثر للقيود

مشكلة البحث Statement of the problem:

هناك الكثير من الآراء التي اختلفت بمضامينها في التعبير عن

التكوين كمفهوم ، و لكنها أجمعت بمضمونها و تقارب آرائها كفكرة فالتكوين في التحليل الأقرب للواقع ، هو مسألة ذوق شخصي : ما قد يعتبره شخص ما تكويناً جيداً ، يمكن أن يعتبره آخر موضوعاً للنقد ومع ذلك يمكن أن يكون كل منهما على حق وفق معايير الخاصة . وحينما نتطرق الى التكوين في الصورة كدراسة مستقيضة لابد أن نقف طويلا عندها حتى نعطي هذا الموضوع المهم حقه ذلك أنه في مجال تكوين الصورة ثابتة كانت او متحركة لابد من القول إنه ينبغي عدم اتباع قواعد ثابتة وصارمة أو اعتبار أية تعليقات فردية على الموضوع معيارا مطلقا ، و قد يكون البحث عن المساعدة من كتب عن التكوين بحثا غير سهل الحصول عليه ، لأن العديد من هذه النصوص تجعل التكوين يبدو متعسفا أو جاهزا ، وقد تجد ذلك صعبا في تطبيقه ففي بعض الأحيان تتسبب القواعد في عدم الرؤية بدلا من مساعدتها . وعلى ذلك يمكننا صياغات العديد من التساؤلات التي يمكننا تناولها من خلال البحث في الآتي:-

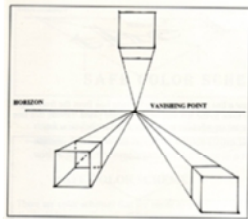
- ماذا نعني بالتكوين في كلا من الصورة الثابتة والمتحركة وهل هناك من فروق بين التكوين وقواعده وجمالياته بين كلا النوعين وكيف لنا ان نتحقق من جمليات التكوين في كلاهما ؟
- التكوين في الصورة سواء كانت الثابتة او المتحركة هل نستطيع ان نقرر انه موضوعي محايد ام انه ذاتي يحمل وجهة نظر صانعه ؟
- الى اي مدى يمكن الاعتماد على خصائص أدوات الإنتاج في الحصول على التكوين الناجح في الصورة سواء كانت ثابتة او

دلالات تساعد على الجمالية في العرض الفني، وذلك يتم من خلال البساطة في التراكيب الفنية المستخدمة في العملية المنظرية في العمل. وليس كل تشكيل فني أو تكوين ذات منظور بصري يساعد على الفهم، بل على العكس من ذلك نجد أن هنالك تكوينات مركبة تجعل من العمل الفني مجموعة طلاس يتعذر على المتلقي فهمها، وذلك نرى أن ما ذهب إليه (ناتان نوبل) أكثر اقتراباً لهذا المفهوم الذي نتطرق إليه حيث قال "إن المتعة في العمل الفني تتحقق عبر تذوق التجربة الجمالية التي هي انتاج التواصل بين الشيء الفني والمشاهد، حيث أن تفحص العوامل التي تؤدي إلى التجربة الجمالية قد ينمي فهماً لهذه المسألة، وتزودنا بالدليل لاكتشاف السبيل إلى المتعة لدى التطلع إلى الآثار الفنية التي لم تحرك فيها ساكناً من قبل إلا قليلاً."

ثانياً:- التكوين في الصورة الثابتة والمتحركة:-

لما كانت الصورة هي تمثيل شبه أمين لجزء من الحياة الواقعية ذات وجوه وزوايا متعددة يمكن أن توجد إعادة بسيطة للواقع كما تحمل الصورة المقدمات المادية مثل البعد والوزن والألوان إلى جانب احتلالها حجماً معيناً أو مقاساً معيناً فإن التكوين في الصورة هو تألف كل الخصائص الضرورية كالمساحة واللون والضوء في إحداث تلخيص كلي تكون كل العناصر التكوينية فيه متفاعلة في نمط واحد منسق ذلك لأن غرض التكوين هو الوصول إلى النمط المتناسق والمتناسك، لذا فإن التكوين الجيد يجب أن لا يشتمل العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته أو من خلال نقص التوازن فيه، وبذلك فإن التكوين يدل على شيء ظاهر فالصورة ذات التكوين الجيد هي الصورة التي تترك لدى المشاهد أنطباعاً أقوى بموضوعها وتقودنا هذه الحقيقة إلى أن الغاية من التكوين هي تدعيم التأثير الخاص بالصورة بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي عنها في التكوين.

والتكوين composition في الصورة هو فن ترتيب العناصر المختلفة المكونة للصورة داخلها ترتيباً صحيحاً شكل (1) وهو في أي مجال منه أو الفوتوغرافي، الثابت أو المتحرك، يعتمد بشكل أساسي على ترتيب عناصر الصورة بحيث توجه انتباه الناظر إلى حيث يريد صانع الصورة. وهناك طريقتان تحققان ذلك في التصوير الثابت، هما الترتيب، وتباين اللون والإضاءة. وتضاف إليهما في الصورة المتحركة الحركة



شكل (1) التكوين composition هو فن ترتيب العناصر المختلفة المكونة للصورة داخلها ترتيباً صحيحاً وهو في أي مجال منه الثابت أو المتحرك، يعتمد بشكل أساسي على ترتيب عناصر الصورة بحيث توجه انتباه الناظر إلى حيث يريد صانع الصورة. ويمكن إدراج طرق تركيز الانتباه على الصورة تحت ثلاثة

متحركه وإلى أي مدى يمكن الاعتماد على هذه الخصائص في تحقيق جماليات التكوين؟

منهج البحث Methodology:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي

أهداف البحث Objectives:

- لقاء الضوء على أهمية التكوين وماله من دور في ترجمة الذات الفاعلة
- محاولة الإسهام في توفير البات تعلم تكوين العناصر البصريه من خلال التعرف على كيفية استجابة العين البشريه لتكوين ساكن ثم كيفية تعاملها مع في حالة حركه

الإطار النظري Theoretical Framework:

جماليات التكوين في الصورة الثابتة والمتحركة ومعايير الحكم على بلاغة الصورة

أولاً:- التكوين في العمل الفني وجمالياته :-

التكوين موجود في كل شيء فني بصري، وهو "الانتقاء والتنسيق تبعاً لبعض المبادئ، وإذا جاء التكوين ممتعاً في حد ذاته خلق قيمة جمالية". وجود التكوين هي التي تعين القيم الجمالية كما تشكل الأثران البصري في العمل الفني، وبالرغم من أن هبة التكوين الجيد هي خاصية دقيقة غير محسوسة إلا أنه توجد عدة قواعد مرنة يجب التعامل معها للحصول على التكوين الجيد وهذه القواعد الأساسية تعتبر أداة ومعايير لنقد العمل الفني من حيث أهميتها وكونها السبيل لإبراز المضمون والموضوع الأساسي بشكل جيد ومقبول فنياً، ومن جهة أخرى ربما القول أنها سبيل لقراءة العمل الفني وانتقاده، ولكن للفنان أسلوبه الخاص وفنه وليس عليه أن يمتثل لهذه القواعد بشكل ممنهج فطالما رأى الفنان بعينه وحسه الفني فكرته وقرأها وأحس بتواجده فيها، عند ذاك ينكسر كل حاجز، فالإبداع ليس له قاعدة معينة مطلقاً، وليس حكراً لأحد أو على أحد

و تنقسم أسس التكوين إلى قسمين رئيسيين:

- قيم جمالية وفنية تدرج تحتها هذه العناصر: (الوحدة، الإيقاع، الاتزان)

-علاقات إنشائية في التكوين تدرج تحتها هذه العناصر: (التباين، التوافق، النسب، الشكل والأرضية، السيادة)

والأساسيات التي يعتمد عليها التكوين: هي (مركز الاهتمام، الوحدة "التراكب"، التوازن، الإيقاع، العمق، التأطير.. الخ) وأما عناصر التكوين في العمل الفني: هي (النقطة، الخط، المساحة، الحجم "الكتلة"، الملمس، اللون.....)

والشكل هو الطريقة لتقديم المضمون، وعنصر التكوين فيه عنصر حيوي في توصيل المضمون والتكوين الجيد يصبح قوة تنظيم جيدة عندما يستخدم لعرض الأفكار ويجسد المعنى من خلال علاقاته لأنه لا يجعل المضمون سهل الوصول إلى المتلقي فقط، لكنه يزيد إدراكاته ويعزز اندماجه الإبداعي الخيالي، مثل اللغة التي يكتبها شاعر جيد فإذا كان الشكل يتبع الوظيفة، اندمج مع المضمون.

والجمال هو "وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا" من هذا المنطلق أو من هذا التعريف للجمال نجد أن القيمة الجمالية في التكوين تزداد، وتتسع بوحدة الأشكال بحيث تصبح أكثر جمالاً حتى تصل إلى المتلقي بكل سلاسة، وهذه العملية لا يمكن أن تتم إلا عبر خصائص معينة ينبغي توفرها في الأعمال الفنية، إذ أن عملية الوقوع في الشرك الجمالي للتكوين ليست عملية عشوائية، أو أنها تحدث فجأة وإنما هنالك مراحل تجتازها العين البشرية للوصول إلى ذلك المدرك الجمالي في التكوين فتحقيق الجمال وامتاع النظر ليس بالعملية البسيطة والتي تتطلب إدراك الجزئيات في العمل الفني بعد إدراك الشكل، أي أن إدراك الموضوع أمر لاحق لعجلة النداء البصري، وأيضاً لاجتذاب النظر في المتعة من خلال التكوين ولابد أن تكون ذات مميزات بسيطة وسريعة الفهم، بحيث لابد أن تكون ذات صياغات وأشكال فنية ذات

ثالثاً:- جماليات التكوين في الصورة الثابتة والمتحركة ومعايير الحكم على بلاغة الصورة؟

تتحدد بلاغة الصورة بما تتمتع به من مواصفات فنية وتعبيرية وجمالية، لهذا فإن معيار الحكم على بلاغتها يكمن في إيصال الفكرة أو الدلالة التي تشير إليها وبالمضمون الظاهر والمستتر الذي تحويه وبحسب الوظيفة التي يريد المصور أن تؤديها الصورة أو توصيلها للمشاهد، وما تحدثه هذه الصورة من ردة فعل سيكولوجية. ومن ركائز بلاغة الصورة، الموضوع والزوايا والتكوين والوضوح كما يتضح بشكل رقم (2) فالعمل الفني الذي يترقبه المشاهد يركز على أسس منطقية هي عملية جذب وانتباه، وقوف وتأمل، ثم الاستمتاع والذي يتوقف على خلفية المتأمل الثقافية والحضارية مع وجود مضمون بسيط غير معقد وقد يكون البحث عن المساعدة من كتب عن التكوين بحثاً غير سهل الحصول عليه، لأن العديد من هذه النصوص تجعل التكوين يبدو متعسفاً أو جاهزاً، وقد نجد ذلك صعباً في تطبيقه على الصورة المتحركة في السينما. وفي بعض الأحيان تتسبب القواعد في عدم الرؤية بدلاً من مساعدتها، لذلك علينا أن نثق من أن العين ترى ما هو موجود بالفعل، وعلينا استخدام كلمات غير المتخصصة في وصف ما نرى، ونحن على ثقة من أن كل عمل يعكس وجهة نظر صانعه وهذا يكون عن طريق إختيارات متعددة مثل الزوايا والتكوينات، وبالتالي يجب في كل مشهد وكل لقطة أن يعرف صانع العمل ماهي وجهة النظر للمشاهد واللحظة والعمل ككل وكيف ينقلها.

عناوين رئيسية :

1- الترتيب

وهو ما يعنى ترتيب أى شئ داخل الكادر نريده أن يكون مركز جذب الانتباه ، وتعتمد عليها علاقة كل العناصر الأخرى المكونة للمشهد ببعضها . وبشكل عام ، فإن مركز الصورة هو المكان الطبيعي للشئ الأكثر أهمية . ولكن هذا لا يعنى بأن الشئ يجب أن يحتل المركز بشكل هندسى ورياضى دقيق . فغالباً ما ينتج عن بعض الأزاحة ، نظام أكثر جمالاً وقوة دون أن يقوم بأى شكل من الأشكال بتشتيت التركيز المطلوب

2- تباين اللون والإضاءة

مسألة ثانية هامة لجذب الاهتمام فى التكوين ، هى التباين فى اللون والإضاءة . فأول ما يلفت انتباه المتفرج فى معظم اللقطات ، هو المنطقة أو الموضوع الأشد تبايناً ووضوحاً . وهذا صحيح بغض النظر عن موضعه داخل الكادر

3- التركيز من خلال الحركة

المسألة الثالثة والأكثر قوة وتحريضا فى مراحل التكوين هى التركيز من خلال الحركة . وهذه طبعاً مشكلة خاصة فقط بالتكوين السينمائى . فالحركة هى الامتياز الذى تقدمه السينما للمصور ، وهى فى الوقت نفسه ، مشكلته الأكبر . لأنها كاللون فى الصورة الثابتة ، يمكن أن تكون جميلة بشكل مذهش ، أو الأكثر تشتيباً . والشئ الأهم هو أن نتعلم ، أن نفهم ، وأن نتحكم بتأثيرات الحركة



شكل (2) من ركائز بلاغة الصورة، الموضوع والزوايا والتكوين والوضوح



شكل (3) معنى الصورة وهو حصيلة عدة عوامل ذاتية مثل الثقافة والتذوق الفنى والحس الجمالى والقدرة على اتخاذ قرارات حاسمة بالنسبة للإضاءة والزوايا والتوقيت اللازم للتصوير

هذه الصورة شيئا . (الانقاط هنا كلمة كاشفة ذات دلالة). واللقطات تفصح عما هو أكثر من موضوعها، لأنها تحثنا على تأمل ما نراه،

1- وضع الكاميرا الثابت

اللحظة هي صورة في إطار تم "النقاطها" بواسطة شخص تعني له

باستمرار للإنتقال بين العناصر المتباينة، أو المتنافسة. ومن خلال هذا التوتر يتم توصيل المستوى الثاني من القصة للمتفرج.

:

-العنصر الجمالي Aesthetics :
على الرغم من ضرورة أن تبتعث طريقة التكوين التوتر في نفس المتفرج، إلا أنه يجب أن يكون أيضاً مرضياً من الناحية الجمالية.

:

-البساطة Simplicity :
من الضروري أن يكون التكوين بسيطاً. فالتكوين المعقد والمربك يبعث تأثيراً محيراً ومربكاً في عقل المتفرج. ولا يعني هذا بالطبع أن يكون التكوين سطحياً

ويشير الناقد هاشم النحاس* في مقدمته لكتابه (التكوين في الصورة السينمائية) أن التكوين في الصورة المتحركة، وإن اعتمد في وجوده أصلاً على توفر هذا التقدم التكنولوجي واستيعاب المصور لإمكانياته، فهو يتجاوز به بتدخل العامل الذاتي للمصور. ويحدد هذا العامل: قدرة المصور على التدنق والتمييز والحساسية في التعامل مع وضع الكاميرا وزاوية الرؤية والمنظور والنسب بين الأبعاد والألوان.. وما إلى ذلك من عوامل عديدة تفتح أمام المصور مجالاً واسعاً للاختيار. ويختم النحاس مقدمته، بقوله: "مجمل القول أن المصور الجيد هو الذي يحصل على الصورة المؤثرة. ولا يتوفر له ذلك باستيعاب الإمكانيات الآلية وحدها وإنما يتجاوزها بالقدرة على الاختيار بين البدائل العديدة ما هو أقوى تعبيراً عن الموضوع، واكتساب القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم الصورية، ومراعاة المعالجة الشاملة ويعكس التكوين مستوى التدنق الشخصي للمصور. فالمصور صاحب الثقافة الفنية والتذوق السليم والشعور الفطري بالتوازن، والشكل، والإيقاع، والمكان، والخط، وتقدير القيم اللونية، وصاحب الحاسة الدرامية، تتبع عنه التكوينات الجيدة بالسليقة. وإن كان من الممكن أيضاً للمصور صاحب العقيلة الآلية والنزعة الفنية المحدودة أن يتعلم كيف يطبق المبادئ الأساسية للتكوين السليم بتمية قدرته على فهم العناصر المرئية والعاطفية الكامنة في الصور التي تتضمنها القصة المعروضة" إن اتجاه حركة عين المشاهد وهو يتفحص الصورة بحثاً عن المعنى تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التي لابد أن يضعها المصور (والمخرج السينمائي) في اعتباره جيداً. ولا ينصب اهتمام المصور (والمخرج) على حركة العين داخل الصورة وحدها، لكن الأهم أن يضع في اعتباره أيضاً الحركة الناتجة عن الانتقال من صورة إلى أخرى.

المحور الثاني :- تحليل التكوين في الصورة الثابتة و المتحركة أولاً: تحليل التكوين الساكن

- 1- بعد أن تستوعب عينك الصورة ككل، راجع النقطة التي بدأت منها العين. لماذا ذهبت عينك إلى هذه النقطة في الصورة؟ (من الأسباب الشائعة: أكثر نقطة مضنية في التكوين، أكثر نقطة مظلمة في تكوين مضى تماماً، منطقة وحيدة ذات لون جذاب، نقطة التقاء مهمة للعديد من الخطوط التي تخلق بؤرة).
- 2- عندما تتحرك عينك من نقطة البداية، ماذا تتبعت بعد ذلك؟ (الشائع: الخطوط، ربما تكون خطوطاً حقيقية مثل خط سور أو ذراع ممتدة، أو خطوط يمكن استنباطها مثل خط البصر من شخصية تنظر إلى شخصية أخرى. وفي بعض الأحيان تنتقل العين ببساطة إلى منطقة مهمة أخرى في التكوين، أو أن تذهب من منطقة منظمة إلى أخرى وتقفز على ما بينهما من عدم انتظام).
- 3- كم من الحركة قامت بها عينك قبل أن تعود إلى نقطة البداية.
- 4- ما هو بالتحديد الذي جذب عينك إلى كل مكان جديد؟
- 5- إذا تعقبت خطاً متخيلاً عبر الصورة لكي تجسد المسار الذي سارت فيه عينك، فأي شكل يتخذه هذا الخط؟ (في بعض الأحيان يكون شكلاً دائرياً، وفي بعض الأحيان الأخرى يكون مثلثاً أو مساراً بيضاوياً أو أي أشكال أخرى. إن وجد شكل ما يتيح نظاماً بديلاً يساعدك على أن تري بدون الفكرة

وكيف نراه، ولماذا نراه. إن وضع الكاميرا الثابت يحاكي إحساسك عندما تقف ثابتاً وتنتظر حولك. وتبعاً للسياق فإن ذلك قد يوحي لك بالأمان، أو الجمود، أو الحصار، أو التأمل، أو الحكمة والتروي، أو مجرد الثبات في المكان فاللقطات القصيرة تشبه اللوحة الخاطفة التي تنتهي فور أن ندرك ما نراه. إننا نفعل ذلك عندما نريد تحديد مكاننا في موقف جديد، أو ننظر في عدة أماكن بحثاً عن شيء ما.

وعن قواعد التكوين الجمالي التي ينبغي على المصور الفوتوغرافي مراعاتها

إن التكوين الجمالي بالنسبة للمصور الفوتوغرافي هو إحساس وخيال يختار للصورة عناصر بصرية قوية تقود إلى إدراك معنى الصورة وهو حصيلة عدة عوامل ذاتية مثل الثقافة والتذوق الفني والحس الجمالي والقدرة على اتخاذ قرارات حاسمة بالنسبة للضاءة والزوايا والتوقيت اللازم للتصوير كما هو واضح بشكل (3) والتكوين بالنسبة للصورة معناه وضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متألّفة بعضها ببعض، بحيث تشكل توازناً يشعر المشاهد إزاءه بالراحة والاستحسان والقبول، وبالتالي جذب انتباهه للموضوع والتحكم في مشاعره، وخلق الإحساس الجمالي لديه. وتعتبر البساطة وقوة التعبير من أهم عوامل التكوين الجمالي غير أننا نشير هنا إلى أن التكوين الجمالي للصورة ليس هدفاً في حد ذاته بل مضمون الصورة هو الأساس، والتكوين هو عامل مساعد لإبراز المعنى أو الفكرة المصورة بواقعية وأمانة

2- وضع الكاميرا المتحركة

حركة الكاميرا الأصلية - مثلها مثل الحركة الإنسانية التي تعادلها - لا تحدث أبداً بدون سبب أو "دوافع". وتنقسم حركات الكاميرا إلى ثلاثة أنواع من الدوافع، تشبه الطرق الإيجابية أو السلبية لرد الفعل تجاه حدث ما:

حركة بدافع الموضوع، حيث تتبع الكاميرا موضوعاً متحركاً، أو تتكيف مع تكوين متغير. إنها سلبية على نحو نسبي، إذ إنها تتكيف حتى تبقى على الموضوع في مجال الرؤية.

حركة بدافع البحث، حيث يقوم "عقل" الكاميرا على نحو إيجابي باتباع منطق في البحث أو التوقع. وهذه الحركة تقوم بالاستطلاع، والاستباق (التوقع)، والافتراض، والتحقيق، وحتى الذهاب إلى مكان قبل وقوع الحدث.

حركة بدافع الانتعاش، حيث تحاكي الكاميرا الميل الإنساني للنظر حولنا عندما نبقى لفترة دون مؤثر جديد.

وبشكل عام فإن لحركات الكاميرا ثلاث مراحل :

التكوين الأول أو الأصلي (وضع ثابت يقدم الوضع الأصلي قبل أن تبدأ الكاميرا في الحركة).

الحركة (ولها اتجاه محدد، وسرعة، والموضوع الذي تتابعه مثل سيارة متحركة).

التكوين الأخير أو النهائي (وضع ثابت بعد نهاية الحركة، يقدم الوضع النهائي).

وعن قواعد التكوين الجمالي التي ينبغي على المصور مراعاتها في الصورة المتحركة

يتعلق التكوين في الصورة المتحركة بترتيب العناصر المرئية داخل الكادر وهناك أربع قواعد أساسية للتكوين الجيد في الصورة المتحركة.

:

-الأهمية Importance

يجب أن يحتوى الكادر دائماً على شيء هام ومؤثر في القصة. وهناك بعض المخرجين الذين يحافظون على الحركة، أو الفعل الدرامي مستمراً داخل الكادر. وعلى الرغم من أن تلك الطريقة تنطوى على بعض من المغالاة، غير أنه من الضروري أن يكون هناك جديد على الأقل في كل لقطة جديدة.

:

-التوتر Tension

يجب أن يبعث التكوين على نوع من التوتر، بصرف النظر عن موضوع التصوير، أو الفعل في القصة. ويحدث ذلك التوتر حين لا يُسمح لعين المتفرج بالاستقرار على عنصر واحد بحيث تدفع العين

السائدة عن أن كل صورة تحكي قصة).

6- هل هناك مناطق عبر ذلك الخط المتخيل تبدو مشحونة علي نحو خاص بالطاقة؟ (إن تلك العادة هي خطوط البصر بين الشخصيات في اللوحة: بين عيني "العذراء" وابنها، أو بين عيني عازف الجيتار ويده فوق الأوتار، أو بين اثنين من العمال قد يكون أحدهما ينظر إلي خارج اللوحة).

7- كيف تصف حركة التكوين؟ (علي سبيل المثال: هندسية، نسيج منكرر، دوامي، يتجه إلي الداخل، منقسم سيمتريا من منتصفه، يسير في خط قطري، إلخ. إن الترجمة من وسيط إلي آخر - فهذه الحالة من البصري إلي اللفظي - تساعد دائما علي اكتشاف ما هو موجود فعلا).

8- أي أجزاء تلعب الأدوار الآتية في الصورة: التكرار. - التوازي. - الالتقاء. - الابتعاد. - الأقواس. - الخطوط المستقيمة. - الخطوط الرأسية القوية. - الخطوط الأفقية القوية. - الخطوط القطرية القوية. - النسيج. - الألوان غير الطبيعية. - الضوء والظل. - الأشكال الإنسانية.

9- كيف تم تجسيد العمق؟ (تلك مشكلة دائمة بالنسبة لمدير التصوير، لأن من المحتمل في حالة كونه غير متمرس أن يتخذ ما أسميته تناول فريق الإطفاء: أن يضع الشخصيات الإنسانية أمام خلفية مسطحة ويقوم بتصويرهم. سوف تبدو الشاشة مثل قماش للوحة وتظهر علي أنها ذات بعدين، إلا إذا كان هناك شيء لخلق مستويات مختلفة، مثل حائط يصنع زاوية من مقدمة الصورة لكي يوحي بمساحة تتراجع إلي الخلفية).

كيف تم التعبير في الصورة عن فردية ومزاج الشخصيات الإنسانية؟ (يحدث هذا في العادة من خلال تعبيرات الوجوه ولغة الجسد بالطبع، لكن الأكثر إثارة للاهتمام هو التجاورات التي يصنعها الفنان التشكيلي بين شخص وآخر، أو بين شخص والأشياء المحيطة به، أو بين مجموعة من الأشخاص داخل تصميم أكبر).

11 - كيف تم تنظيم المساحات علي جانبي شخصية إنسانية، خاصة في البورتريهات؟ (في العادة هناك في البروفيل مساحة أكبر أمام الشخصية مما هي خلفها، كما لو أننا في حاجة إلي أن نري ما يراه الشخص في اللوحة).

12 - ما هي المساحة الموجودة فوق رأس الشخص، خاصة في اللقطات القريبة؟ (أحيانا يقطع الكادر جزءا من أعلى رأس الشخص، أو قد لا يظهر رأس أحد الأشخاص في لقطة تصور مجموعة).

ثانياً:- تحليل التكوين الديناميكي (المتحرك)

مع الصور المتحركة، يتكون هناك مزيد من مبادئ التكوين. فالتكوين المتوازن قد يصبح غير متوازن إذا ما عبر شخص ما الكادر، أو خرج منه. وحتى الثقاته من رأس شخص ما في مقدمة الكادر قد تفرض خط عين جديد (المحور بين شخص وآخر)، والذي يفرض بدوره إعادة التوازن إلي الكادر. كما أن حركة الزووم من كادر واسع إلي لقطة قريبة، أو العكس، تقتضي إعادة التكوين في الكادر، حيث إن التكوين قد تغير تماما حتي لو كانت مادة الموضوع هي ذاتها. ومن أجل دراسة تكوين ديناميكي، عليك أن تجد تتبعاً مثيراً للاهتمام علي نحو بصري، ويمتد بضع دقائق وهنا سوف يكون مفيداً استخدام الحركة البطيئة.

اصنع قائمة بالقطات، وقارن كم من العناصر التالية يمكن أن تلاحظها:

إعادة التكوين:

- لأن الموضوع قد تحرك (قم بدراسة ما حدث بالنسبة لتتويجات ضبط الكاميرا و أوضاعها). كتتابع لشيء ما أو شخص ما يدخل الكادر في توقع شيء ما أو شخص ما سوف يدخل الكادر.

- تغيير في نقطة التركيز أو البؤرة، لنقل الانتباه من خلفية الكادر إلي مقدمته أو العكس. (إن ذلك يغير نسيج المساحات المهمة في

التكوين من البؤرة الحادة إلي البؤرة الناعمة).

- حركة قوية داخل التكوين ساكن إلي حد ما. (كم حركة قوية يمكن أن تجد؟ عبر الكادر، في اتجاهات قطرية، من الخلفية إلي المقدمة، إلي أعلى الكادر، إلي أسفل الكادر، إلخ.

- بالإضافة إلي ذلك، حاول تقييم الآتي:

- إلي أي حد شعرت بالتوحد مع كل نوع من حركة الموضوع؟ (هذه مسألة معقدة وحساسة، ولكن - وبشكل عام - كلما كنت أقرب إلي محور الحركة، كان اندماجك مع الحركة أكثر ذاتية).

- ما هي السرعة التي تتوأم فيها الكاميرا مع شخصية تقوم وتحرك إلي مستوي آخر من الكادر؟ (في العادة فإن حركات الكاميرا تكون بدافع - أو تحاكي وتعاكس - التغيرات داخل التكوين. إن الموضوع والكاميرا يتحركان في تزامن معاً، دون أن يتأخر أحدهما عن الآخر أو يسبقه.

- إلي أي درجة يوضع تصميم لحركة الكاميرا والشخصيات لعزل إحدى هذه الشخصيات؟ وما هو المبرر الدرامي؟

- إلي أي درجة تتحرك الكاميرا أو يوضع تصميم لأوضاع الشخصيات وحركتهم من أجل إعادة شخصيتين إلي الكادر؟ (عمل الكاميرا الجيد، والتكوين، وتصميم الأوضاع والحركة، تحاول جميعاً توضيح العلاقات إن هذا يساعد في التأكيد علي المعاني والمفارقات، ويقلل الحاجة إلي اصطناع العلاقات خلال مرحلة المونتاج).

- إلي أي درجة يكون فيها التكوين:

- بدون عمق ويجسد المكان علي أنه مسطح (تنتقل وجهة النظر عند نقاط الالتقاء تلك من الذاتية إلي الموضوعية)؟

- ما الذي تحدثه التغيرات في الزاوية والتكوين من مشاعرك حول أو تجاه الشخصيات؟

- حاول أن تجد تكوينات عديدة تنجح في خلق العمق، وحدد ما هو العنصر البصري المسئول عن ذلك. ربما كانت الكاميرا بجوار قضبان السكك الحديدية عندما يندفع القطار ويمر. إن المنظور الذي توضحه القضبان، وكذلك حركة القطار، يخلقان العمق. وفي اللقطات ذات العمق، يمكن تحقيق هذا العمق من خلال المناطق المختلفة للإضاءة علي مسافات متنوعة من الكاميرا، أو مناطق البؤرة الحادة والبؤرة الناعمة.

- هل تستطيع أن تجد لقطات حيث تغير الكاميرا أوضاعها لكي تكشف عن مزيد من تفاصيل الخلفية لكي تعلق علي الموضوع في المقدمة.

- هناك عناصر أخرى سوف تظهر لو طبقت الأسئلة التالية علي المشاهد السينمائية التي سوف تشاهدها. استخدم تقنية العرض البطيء لتفحص علاقات التكوين عند نقطة القطع بين لقطتين متتاليتين. أعد تشغيل كل جزء مرات عديدة عبر هذا القطع حتي تتأكد أنه لم يفك شيء. حاول الإجابة عن هذه الأسئلة بنفسك:

- أين كانت نقطة تركيزك عند نهاية اللقطة؟ (يمكنك أن تتعقب أين تذهب عينك بتحريك إصبعك حول شاشة المونيتور. آخر نقطة لك في اللقطة التي انتهت هي النقطة التي تبدأ عندها عينك الدخول إلي التكوين في اللقطة التالية.

- لاحظ كيف أن زمن اللقطة يحدد المسافة التي تسيرها العين في استكشافها للقطعة. إن هذا يعني أنه بالإضافة إلي ما عرفناه عن طول اللقطة فإن هناك أيضاً عامل التكوين الخارجي).

جماليات التكوين في الصورة بين الذاتية والموضوعية

أولاً :- لغة التكوين في الصورة المتحركة (اللغة السينمائية) والإدراك البشري :-

إن اللغات المعقدة ظهرت قبل وجود علماء فقه اللغة. والسينما - مثل أية لغة - تتطور لكي تسرد علينا القصص التي نريدها في أشكال جديدة ومثيرة للإعجاب. وهي تستخدم كل ترسانة الإدراك البشري، أي تجاور الصور، والأحداث، والأصوات بالإضافة إلي اللغة المنطوقة والمكتوبة. فالصورة المتحركة سهلة الفهم في كل أنحاء العالم، لأن البشر جميعاً مزودون بعمليات متشابهة في

فالسؤال الأول يحدد الإجابة المناسبة لتمثل وجهة النظر الذاتية أو الموضوعية على حد سواء، فقد تكون الكاميرا تعبيراً عن وجهات النظر الذاتية الشخصية (Subjective) حين ينظر باتجاه العدسة، وقد تعبر الكاميرا عن وجهة النظر الموضوعية (Objective) إذا ما نظرت الشخصية في عموم المشهد.. ورغم أننا لسنا بصدد تحديد وجهات النظر بقدر ما نسعى للحديث عن أنواع الزوايا ودلالاتها.. ولكن ليس ثمة ضير من ذكر بعض الملاحظات المهمة التي من الممكن ورودها هنا لزيادة في المعرفة.

فالعامل الأول مثلاً يمكن أن يساعد في تشخيص نوع العلاقة بين الشخصية واللقطة والمشاهد.

أما الثاني فإن هندسته وتصميمه ضروريان لتصعيد البناء الدرامي للقطعة وحاصل قيمتها وتأثيرها العاطفي في المشاهد، كما أن تحديد المساقيلعب دوراً خطيراً في تحديد نوع من العلاقة الحساسة بين عدسة الكاميرا وزاويتها وأهمية الموضوع إن اهتمامنا بزوايا التصوير و عدم اكتفاءنا باللقطات المعتمدة يعني زوايا التصوير بدورها تحمل دلالات معينة للصور و تختلف بذلك استعمالات الزوايا حسب الأهداف . فالزاوية دور فاعل في المكان وإعطاءه الصفة الدينامية المتناسقة ومضامين اللقطة كما لها القدرة على بث الحياة في موجودات المشهد الساكنة.

وعادة ما يكون مستوى زاوية التصوير هو مستوى اتجاه عين الشخص (فالزاوية المنخفضة هي التي تنتج إلى أعلى لترى منسوب العين. ولقطات الزاوية العالية هي التي تنتج إلى الأسفل لترى منسوب العين)

ويمكن أن نتبين الزوايا التالية :

- العادية : و نعني بها الزوايا التي تلتقطها الكاميرا عندما تكون وجهها إلى وجه مع موضوع ما و تعتبر هذه الصورة موضوعية و عفوية و واقعية إذ لا ترمي إلى إنتاج دلالات خاطئة .

- المسقط : تنظر الكاميرا لموضوع التصوير من أعلى و يكون محور التصوير موجهاً من أعلى إلى أسفل و تستعمل هذه الزاوية لوصف الفضاء ، لمتابعة موكب مار أو استعراض أو لتقريب موضوع التصوير و الحظ من شأنه .

- المسقط العكسي : هو عكس المسقط إذ يكون المحور البصري موجهاً من أسفل إلى أعلى و يعني ذلك ان الكاميرا أسفل موضوع التصوير ، و يرمي اختيار هذه الزاوية الى تضخيم موضوع التصوير و الإغلاء من شأنه و بيان قيمته .

- ويمكننا ملاحظة أن المسقط و المسقط العكسي يستعملان أيضا عندما تعكس الكاميرا رؤية شخص للآخر في حال تفاوت طولهما مثل رجل ينظر إلى طفل صغير أو العكس .

الزاوية المعكوسة : يضيف ستاشيف وبرتيز في كتابهما، البرامج إلى الأنواع السابقة وما يسميه بلقطة (الزاوية المعكوسة) وتسمى هكذا حين تقوم آلة التصوير بإظهار الشيء المصور من الجهة المقابلة للجهة التي صور منها في اللقطة السابقة.. وتستخدم هذه الزاوية كثيراً في مشاهد الحوار بين اثنين حيث تستخدم اللقطات المتقابلة بين المتحاورين على التوالي والتوالي والجدير بالذكر ان هذه اللقطات يجب ان تكون متماثلة من ناحية الحجم والتكوين.

- حركة الكاميرا: لابد لأي نوع من التكوين تقوم به الكاميرا السينمائية أو كاميرا الفيديو أن يقوم على واقع وجود الحركة ، وتمييزه عن التكوين في الصورة الثابتة ويمكننا القول ان قواعد التكوين المعروفة لطلاب التصوير الفوتوغرافي تنطبق على التصوير السينمائي ، ولكن يضاف إليها فهم استخدامات الحركة ومخاطرها بوصفها مساعداً أو معيقاً والحركة هي وسيلتنا في التعبير، فقد شهد وما زال فن السينما مدارساً واتجاهات مختلفة تنوعت وتعددت الحركة فيها وتعقدت تصاميمها حتى أصبحنا غير دقيقين حين نضطر إلى أن نفرقها بمضمون محدد، رغم ان الأحداث والوقائع توفر لنا عموماً معنى عاماً لما تمثله الحركة. وإننا حينما نبدي استجاباتنا لآراء حركة فإننا ننأثر بجمالها الذاتي أولاً ثم

الإدراك والعاطفة، وهو ما يسمح لمن يصنعون فيلماً بأن يناقشوا الأمر في ضوء "ماذا ينجح"، وسواء كان الأمر متعلقاً بحدث، أو إيقاع، أو لقطة، أو دافع إحدى الشخصيات، أو سطر حوار، فإن كل شيء يتوقف على "ماذا ينجح"، وكل فرد في هذه العملية يستدعي رصيده من تجارب الحياة لكي يحدد ما هو أصيل وعضوي بالنسبة للقصة وشخصياتها، وما هو غير ذلك. وبدون تلك القدرة الفطرية على التعرف على الأصالة في تيار من الأحداث على الشاشة، فإن السينما، والدراما ذاتها، لن يكونا موجودين.

و يمكن للكاميرا - بقدرتها على نسخ الواقع - أن تجعل الأحداث تحدث على الشاشة بقدر كبير من الإحكام مثل مقطوعة موسيقية مكتوبة بدقة، ويظن السينمائيون الجدد أن ذلك السحر يعود إلى آلة السينما وعملياتها . لكن كل ما تفعله الكاميرات وآلات العرض هو أن تضع الأشياء في إطار، وتقوم بتكبيرها . إن الصدق يبدو أكثر صدقاً، والزيف أكثر زيفاً. ويمكن للفيلم أن يعطي نسخة دقيقة، أو نسخة "ملخبطة"، للوعي الإنساني، وبذلك فإنه يجعلنا نرى الأحداث من خلال عدسة صادقة أو مشوهة للعقل البشري .

واستخدام السينما بذكاء يعني إدراك أن الوحدات الأساسية للغة السينمائية تتطابق مع لمحة البصر، ورد الفعل، والتأمل، والسير، والتلفت، والدوران، والتراجع، والنهوض، والجلوس، والمسح بالعين، والجري، والانزلاق، وحشد كامل من ردود الأفعال الإنسانية المعبرة .

واللغة في الصورة التي تعتمد على شيء مشترك يجب أن تكون سهلة الاستخدام، وليس صعباً استخدامها بسطحية، لكن جعلها تؤثر في المشاهد يقتضي فهماً خاصاً. لذلك فإن قواعد اللغة السينمائية ليست شيئاً أكاديمياً، وهي تحقق أو تدمر هوية ما تقدمه على الشاشة، وإن كنا لا نعطي في العادة اهتماماً بعملياتنا الإدراكية والوجدانية، فهي تعمل ألياً منذ ميلادنا لكي تغذي أحاسيسنا، وأحاسيسنا تغذي أفعالنا، ولذلك فنحن لسنا في حاجة إلى معرفة أي شيء عن طريقة عمل كل ذلك، ونظل كذلك حتى تأتي اللحظة التي نحاول أن نصنع فيها فيلماً يؤثر في المشاهد، من خلال فهم الطريقة التي يقوم فيها وعيك بتحريكك، وبمعنى آخر استخدامك كل ترسانة الإدراك البشري أي تجاور الصور والأحداث والأصوات بالإضافة إلى اللغة المنطوقة والمكتوبة.

ثانياً:- خصائص أدوات الإنتاج ومبدأ التدخل الأدنى في صناعة لغة التكوين بالصورة المتحركة

1- مبدأ التدخل الأدنى Minimum Intrusion هو مبدأ أن صانع الفيلم هو مجرد ناقل للحقيقة و يتدخل بأقل شكل ممكن، و هو وهم مستمر لكل صانعي الأفلام على مدار تاريخ السينما فدانما تظهر حركات مختلفة تسعى لإلغاء الكذب عن السينما مثل: الواقعية الجديدة في إيطاليا، الموجة الجديدة في فرنسا، السينما المباشرة في ألمانيا و كندا، دوجما ٩٥ في الدنمارك و غيرها من الحركات التي تجد في إتخاذ أساليب تصوير و إنتاج محددة طريقاً للصراحة مثل: - تصوير اللقطة المستمر و تفضيلها على المشهد المقطع لأكثر من لقطة - تصوير اللقطات الثابتة و الواسعة و الابتعاد عن أي تكوين فيه تحايل ما

- التصوير في الأماكن الحقيقية و عدم تغيير أي عنصر فيها
- عدم استخدام أي مؤثرات صوتية أو موسيقى تصويرية

ويمكننا القول ان اعتبار اللقطة موضوعية أو ذاتية يعود للمكان الذي تكون فيه الكاميرا لانتقاط موضوع التصوير و نظراً لأهمية ذلك نتناول بالدراسة في ما يلي زوايا التصوير و حركة الكاميرا .

زاوية التصوير زاوية التصوير هي اتجاه النظرة، أو شكل وضع آلة التصوير واتجاهها عند التصوير.. فهي الزاوية العاكسة للكاميرا والتي تمكن المشاهد من رؤية الجزء المصور من الموجودات أو الشيء داخل حدود الكادر، وثمة عاملين أساسيين يلعبان الدور الفاعل في ناتج اللقطة ويتمثلان بالسؤالين الآتيين:-

- ماهي أفضل زاوية للتصوير ؟
- ماهي أفضل مسافة للتصوير ؟

وهما سؤالين يتداخلان ويدعمان بعضهما لحظة الشروع بالتصوير،

إنسانية"

2- المونتاج والتكوين الداخلي والخارجي في لغة الصورة المتحركة هناك شكل آخر لعلاقات التكوين في الصورة المتحركة، وهو العلاقة اللحظية بين لقطة تذهب ولقطة تجيء تالية لها. تدعي هذه العلاقة "التكوين الخارجي"، وهو جزء خلفي من اللغة في الصورة المتحركة. إنه غير مرئي لأننا غير واعين بالكيفية التي تؤثر بها علي أحكامنا وتوقعاتنا.

وعند وصل أي لقطتين معا (مونتاج) ينشأ عن هذا الاتصال حس حركي إضافي على الحركة الطبيعية (حركة مضمرة) نتيجة وصل نهاية اللقطة الأولى ببداية اللقطة التالية، وهذا الحس الحركي يحدث نتيجة حدوث تباين أو أكثر بين بعض المؤثرات البصرية على طرفي اللقطتين اللتين تم وصلهما ... وهذه المؤثرات البصرية يمكن تحديدها في عناصر أربعة هي: موقع نقطة التركيز (الانتباه) - التكوين الشكلي العام - الدرجة الضوئية السائدة - الاتجاه الحركي العام. وكلما كان هناك تباين واضح في عنصر أو أكثر من هذه العناصر بين طرفي اللقطتين، نتج هذا الحس الحركي المضممر بشكل أو بآخر. وترتبط درجته بمدى التباين وعدد العناصر التي يحدث من خلالها.

فكلما كان التباين قويا وعدد العناصر كبيرا نسبيا كلما زاد هذا الحس الحركي والعكس صحيح وهذا يمكن تبينه من خلال استعراضنا لهذه المؤثرات الأربعة.

- موقع نقطة الانتباه أو التركيز الرئيسية بمعنى أنه إذا كانت نقطة التركيز الرئيسية التي تنتهي بها اللقطة تقع في أقصى يمين الصورة مثلا، ثم يتم الانتقال إلى لقطة تالية تقع نقطة التركيز بها في أقصى اليسار، فإن مثل هذا الانتقال يحول انتباه المشاهد فجأة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار .. وهذا التحول في الانتباه هو الذي يخلق الإحساس الحركي المضممر وبدرجة عالية نسبيا. وبالمقاييس على ذلك، لو تم الانتقال من نقطة تركيز في أقصى اليمين مثلا إلى نقطة تركيز اللقطة التالية في منتصف الصورة فإن درجة الإحساس الحركي تقل بالمقارنة بالحالة الأولى. ولو انتقلنا بين نقطتي تركيز في موقع واحد تقريبا بكل من اللقطتين يتضاءل الإحساس الحركي إلى أدنى مستوى. وإن كان هذا لا يمنع بالطبع أن ينشأ حس حركي من مؤثر بصري آخر أو من المؤثرات الأخرى.

- التكوين الشكلي العام

ويرتبط بمدى الاختلاف بين طرفي اللقطتين في التكوين العام الناتج عن الخطوط السائدة في الصورة أو الكتلة أو الفراغ ... أو ما نسميه بحجم اللقطة (عامة - متوسطة - قريبة - كبيرة).

- الدرجة الضوئية السائدة

أي الاختلاف الواضح في الدرجة الضوئية العامة بين طرفي اللقطتين. بمعنى أن الانتقال مثلا من درجة إضاءة منخفضة تقترب من الإظلام، إلى درجة ساطعة أو بالعكس فإن هذا من شأنه خلق إحساس مضممر بالحركة لرد فعل حدة العين إزاء هذا التغير الحاد.

- تضاد أو اختلاف الاتجاه الحركي

بمعنى أن القطع مثلا من لقطة يتحرك بداخلها شخص أو شيء ما كسيارة وهي تأخذ مسارها من اليمين إلى اليسار، إلى لقطة تالية يتحرك موضوعها في اتجاه معاكس (من اليسار إلى اليمين) وهو من شأنه أن يضيف إلى تأثير الحركة ... وكما أسلفنا، فدرجة الحس الحركي الإضافي تزيد أو تقل وفقا لدرجة التضاد أو التباين من ناحية، ووفقا لعدد العناصر الفاعلة في استخدامها. فكلما زاد التضاد وزاد عدد العناصر الفاعلة، كلما ارتفعت درجة الحس الحركي الإضافي والعكس صحيح

ثالثا:- الذات الفاعلة وجماليات التكوين في الصورة

اعتبر كانط أن التفاعل الموجود بين الذات والعالم الخارجي هو مصدر لتكوين أي موضوع والذي هو محصور ضمن نطاق المعرفة المستقاة من الاشارات المنقولة بين الحواس والموجودات في العالم في صيغة إحاسيس. فتراكم المعلومات الحسية لدى العقل

أدائها الوظائف ثانياً في إطار سعيها للتعبير الرمزي عن الأفكار.. والمضامين. ورغم تعددية تنوع الحركة واختلاف إجراءات استخدامها فإننا حين نقوم بدراساتها وتحليلها لابد ان نحدد فاعليتها ولونها وشكلها من أجل تيسير فهمها ومنها الحركة المتعمدة : إن استخدام الحركة في التكوين يمكن أن يكون ايجابياً بقدر كونه سلبياً . فمثلا حركة على طول الخط واضح محدد يمكن أن تميل إلى حمل عين المشاهد معها أو حتى إلى ما بعدها , وتعمل هنا كنوع من مؤشر للتكوين

الحركة المتعكسة : حين نعرض أشخاصاً أو أشياء مختلفة تتحرك على الشاشة باتجاهات متعكسة , وفي عدة مشاهد , نقوم غالباً ببناء فكرة اقترابها بهدف التصادم . فعندما نرى قطارين يسرعان باتجاه بعضهما في مشهد تلو الآخر , فإننا نتوقع اصطداماً ثلثياً . كذلك فإن رجلين يقتربان من بعضهما بلقطات متتابعة , يشكّلان لدى المتفرج انطباعاتاً بقاء وشيك وقتال . أما الحركة المتعكسة في نفس المشهد , سواء تمت في خط مستقيم , أو منحنى , أو مائل , فهي تساعد التكوين في توجيه العين إلى أية نقطة مشتركة لدى الموضوعين المتحركين . وتجذب حركتان أو ثلاث على طول خط واضح , متقاربة كانت أو متباعدة الانتباه إلى النقطة التي سيتلاقى فيها مسار الحركة . وهناك شيء آخر لابد من ذكره حول استخدام الحركة , هو أنه إذا كان لدينا حركات عدة مختلفة في تكوين واحد , فإن الحركة الأبعد عن التوقع وغير العادية هي التي تشد الانتباه إليها وتوقفاً مفاجئاً للحركة هو بمثابة توقف مفاجئ في سمفونية , يمكن أن يزيد من التأثير البصري للحركة في المشهد

الكادر المضطرب : وتعود تسميته إلى حركة آلة التصوير حين تهتز في جميع الاتجاهات فتصبح تمثلاً لوجهة نظر شخصية ما.. كأن تترنح أو تدور من الإعياء فتسقط.. كما تستخدم أيضاً في الإصابات المفاجئة في المشاهد الحربية حيث تبدو الأشياء وكأنها تدور من حول الشخصية. الكاميرا الذاتية : (وتوصف كل حركة للكاميرا ذاتية إذ كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين إحدى شخصيات الحدث)، بهذه الكلمات يحدد مارتن نوعها وشكلها.. ولابد ان نتذكر هنا من ان الحديث الذي سقناه في الصفات السابقة عن الزاوية ووجهات النظر نعود لذكره هنا على أساس انه تمثل لوجهات النظر بحسب نوعها فان كانت تعبيراً ذاتياً عن وجهة نظر شخصية سُميت ذاتية وإن عبرت عن وجهة نظر المتفرج وهو محايد هنا فنسميها موضوعية واللقطات الموضوعية، على عكس اللقطات الذاتية، لا نراها من منظور أي شخص في الحدث، ولكن من وجهة نظر مراقب. هذا المراقب المفترض، كما يوحي السرد، ليس موجوداً في موقع الحدث، فمثلاً لا نرى الشخصيات تتفاعل مع الكاميرا وكأنهم لا يروها.

واللقطات الذاتية تؤخذ من وجهة نظر ومنظور شخص ما أو شيء مقبلاً نرى ما يراه أحد الشخصيات اللقطات الذاتية تماماً نادراً ما تستخدم، وربما تسبب شعور بالغربة والتوهان لدى المتفرجين، خصوصاً إذا كانت الشخصية تنظر أو تتكلم إلى الكاميرا. لهذا، تستخدم اللقطات لذاتية تماماً عندما يرغب المخرج في خلق هذا التأثير الذي تسببه. ولكن في أغلب الأحيان تستخدم لقطة وجهة نظر التي تعطي إحساس بأنها من وجهة نظر شخص ولكنها أبعد قليلاً من مستوى عينه، حيث قد يظهر صاحب وجهة النظر في اللقطة ذاتها مثلاً من فوق كتفه بما يسمى ب Over the Shoulder أو بالمصري الدارج "أمورس" أو قد نرى لقطة قريبة لصاحب وجهة النظر ينظر في اتجاه ما، ثم نقطع على لقطة "محايدة" لما ينظر إليه، هي في الحقيقة تعكس وجهة نظره هو، ولكن دون أن تأخذ الكاميرا موقع ومنظور عينه بالتحديد. تحديد ما هي وجهة نظر لقطة هام جداً في خلق سرد الفيلم، مشهد بمشهد، حيث أن هذا يتحكم في علاقة المتفرج العاطفية بشخصياتك وبالأحداث. وكلما زادت حرفية حركة الكاميرا و "ميكنتها" المحسوسة من قبل المشاهد كلما أعطت الإحساس الأكبر أن الكاميرا هي "فوق-

أخرى. وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن كل عمل يعكس وجهة نظر شخص، وهذا يكون عن طريق إختيارات متعددة مثل الزوايا و التكوينات. ، وبالتالي يجب في كل مشهد و كل لقطة أن يعرف صانع العمل ماهي وجهة النظر للمشاهد و اللقطة و العمل ككل و كيف ينقلها.

فالمصور ليس مجرد صاحب حرفة ولكنه في حقيقة الأمر فنان يفعل بالأحداث ويتأثر بحسه المرهف، ويدرك المواقف ويقدرها تقديراً اجتماعياً بحسه الصادق، لهذا فالمصور ليست مجرد صور لموضوعات أو أعمال أو أشخاص، بل هي تكشف عن القيم الجمالية للشخص الذي أنتجها وبذلك فإن الصور تنقل لنا الواقع بلغة فائقة الروعة والتعبير، فهي تقدم لنا رؤية مختارة للواقع أو الموضوع وليس نسخة مطابقة أو بتعبير أكثر دقة تقدم رؤية ذات تشكيل جمالي يجسد بصماته الفنية.

ومن نظرة لـ (ميرلو - بونتي) لفن التصوير التي خص بها الرؤية والجسد، كمحورين أساسيين في إنتاج الصورة فالمصور وهو يلتقط المشهد، إنما يتعامل مع شيء مادي محسوس، يمكن رؤيته بالعين، وليس روحاً هلامية. فثمة حركة أنتجت رؤية، وبهذا يكون الامتزاج بين هذين المتشككين يعني الاستعانة بالجسد وملحقاته كالعين واليد، وهذه الاستعانة تعني أن الفنان إنما يهب جسده وهو يمارس فن النقاط صورة الواقع. فما يصل إليه المصور؛ أنه يقوم بتكثيف حسه، بحيث ينتج الأشياء. ومن شأن هذا التفتح أن يتم التواصل من خلاله بين ما هو أمامه وما هو وراءه إذ يتم فعله بموجب اليد والعين، حيث يكون ثمة تضافر مستمر قائم بين الرؤية والحركة. فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه. فالإدراك للعالم يبدأ بالرؤية، فهي تسير من السطح إلى العمق من العالم. فالفنان يبدأ من المحسوس إلى المخفي. والسؤال المهم في هذا: هل أن الفنان وهو ينوي ذلك، يحاول عكس الواقع كما يراه مثلاً أمامه؟.. هنا تكون الإجابة: ليس كما هو متصور هكذا، فإذا كان كذلك فإنه يؤدي فعلاً ناقلاً على العكس مما تعكسه المرأة لصورة الشخص.

إنه يتعامل وفق منظور ما يرى خلف صورة الواقع، فالمرأة تعكس الصورة وتغير الأبعاد والرؤى بما يثير حواراً بين الذات المصورة والآخر الذي هو ضمن كادر المرأة.

هذا الحوار يُفسر بطبيعة الحال عن ظاهرة كاشفة لخصوصيات الذات، والذات التي أصبحت آخر بالنسبة إلى الرائي الذي هو الذات الأولى المصورة. من هذا نقف على ثلاث ذوات متحوّرة. هكذا يعمل الفنان وهو يرصد صورة الواقع، يرى ما لا يراه الآخر الذي يتحول أمام اللقطة إلى ذات تحاور جديدٍ مشتبك مع الدلالة، ابتداء من سؤال: لماذا اختيرت هذه اللقطة دون سواها؟ بمعنى لابد من وجود سر ما يتوجب كشفه.

هذه الحوارية ما بعد الإنتاج هي التي تُشير إلى عمل الفنان الإبداعي وهو يمكس الكاميرا مراقباً صورة الواقع. فهو يمارس فعل إنشاء حراك شعري لاقتناص المشهد الحافل ببردية عالية تضاف إلى اللقطة من هذا المشهد أو ذاك. فالذي يهم الفنان هو النقاط الواقع في أشد حراكه ونشاطه، اضطرابه وهذونه من أجل الوقوف على صورته ضمن جدلية صراع الوجود وعدمه. فالصورة ضمن هذا التصور تُسهم في صياغة الموقف. أي أنها وسيلة إبداعية تتعامل مع الجسد من باب كونه ذات عليها خصائصها وفعاليتها، والآخر كونه ذات أخرى.

هذه الرؤية تُبلور النظرة إلى أن الصورة عاكسة وممارسة لفعل الإبداع من خلال الجسد بكل مرفقاته، بينما الشعر يتعامل مع الروح.

ولعل اقتراب الأجناس من بعضها، يُعطي الدور للصورة على أن تنهل من رؤية الشعر من خلال اختيار زاوية اللقطة. والفنان الفوتوغرافي لم يعد ذلك المصور الذي يلتقط المشهد بشكل عشوائي، وإنما غدا الفنان يستجيب للجوّاني من إحساسه. وبهذا فهو يستجيب للذات الشعرية التي تسكنه.

فالصورة كما قال (ميريلوبونتي) يسكنها الفنان وتسكنه. وهذه

تؤدي إلى تكوين صورة أو هوية (فكرة) لهذه المعلومات، ثم يقوم الذهن بعملية غريبة وتنظيم هذه المعلومات في نظام معين كي تصبح فيما بعد مقولات داخل عقل الذات وغير خاضعة للإحساس الخارجي، ثابتة ومستقرة وكأنها الميزان المعتمد لتعبير المواضيع. حيث تصبح فيما بعد النظام الداخلي الخاص الموجود في عقل الإنسان الذي يصدر الأحكام على المعلومات (الاحاسيس) الجديدة الآتية لتلك الذات من الخارج. وكأنه كانط يقول أن الذات العاقلة عندما تولد طبيعياً في هذا العالم لا تمتلك المقولات العقلية كما قال أرسطو من قبله بالفين سنة (العقل لوحة بيضاء)، لكنها من خلال التفاعل مع العالم الخارجي والطبيعة، من خلال التجربة وتراكم المعلومات الحسية تصل إلى معرفة واكتشاف القوانين الطبيعية وتبني لذاتها (المقولات العقلية) التي من خلالها كما قلنا تحكم على كل الإدراكات الجديدة المرافقة لعملية الحياة. واستطاع كانط 1724 في نظريته الجمالية أن يجمع ما بين الذاتية والموضوعية فهو يرى أن الفنان عندما يقوم بعمله الفني فإنه يعبر عن ذاتيته فيما يقوم بتصويره أو نحتة. كما يشير إلى أن العمل الفني يقوم على مبادئ جمالية عامة ترضي الناس ولهذا جعل رضا الناس الأساس الذي تستند عليه موضوعية الفن.. ويشترك مع كانت في نظريته الجمالية كل من الفيلسوفين تولستوي وبرناردشو في الربط بين ذاتية الفنان والذوق العام للمجتمع أو أنهم يؤكدون على الجانب الاجتماعي الذي يوطد العلاقات بين البشر.. ويقودنا ذلك إلى عنصر المنفعة والفائدة من العمل الفني.. وقد خالفوا في آرائهم الكثير من الآراء القديمة والمعاصرة. ولم تصمد هذه أمام النظريات و التيارات الفنية الحديثة التي خرجت عن كل القيم والمبادئ الكلاسيكية.. ولكن مهما تغيرت الأساليب وطرق العمل تبقى ذاتية الفنان قائمة دون تغيير فهي عند الفنان الكلاسيكي كما هي عند الفنان الحديث والفائدة أو المنفعة من العمل شغلت كثير من الفلاسفة والمصلحين الأخلاقيين أو ما يعبر عنه بالمصطلح الديني - القصد - (واقصد في مشيك) أي أن العمل يجب أن يكون له قصداً وهدفاً نافعاً وليس عبثاً... (كل شيء مفيد فهو جميل / سقراط)

ولما كانت الصورة هي عملية إبداعية خاصة بالتغيير الإيجابي والارتقاء الابتكاري والتطور الفعال من أجل تنظيم الحياة الذاتية والاجتماعية، لهذا فإن المصور المبدع يحاول أن يبحث عما هو موجود خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة، فالتصوير ليس نسخاً للأشياء ولكنه إبداع لها، حيث أن الفنان المصور يفتح أعيننا على عالم الضوء واللون ويكشف لنا بطريقة يمكن أن تكون جيدة وحيوية والتكوين الجمالي بالنسبة للمصور هو إحساس وخيال فهو يختار للصورة عناصر بصرية قوية تقود إلى إدراك المعنى وهو حصيلة عدة عوامل ذاتية مثل الثقافة والتذوق الفني والحس الجمالي والقدرة على اتخاذ قرارات حاسمة بالنسبة للاضاءة والزوايا والتوقيت اللازم للتصوير وتمثل الثقافة جزءاً لا يتجزأ من عملية الإبداع الفني، إذ لا يمكن تصور وجود هذا الإبداع بمعزل عن الثقافة، ذلك أن الإنسان غير المثقف لا يمكن له أن يبدع لا في مجال الفن ولا في غيره من مجالات الحياة الأخرى والفن هو وليد الثقافة، والثقافة هي الدعامة الثانية للفن، فالفنان بالصفة فقط لا يكون أكثر من صاحب حرفة وليس فناناً، وبالثقافة وحدها يكون كثير الكلام فقط دون أي مهارة، ولكن اجتماع الاثنين هو الذي يولد الفن وبذلك فإن الابتكارات والتجربة الخاصة لا تنفصل عن التماس الثقافي وكذلك المعرفة العامة ضرورية للمصور كضرورة المهارة الفنية فهما في وحدة متماسكة، فكل عناصر ومكونات الصورة لا بد أن تكون متضمنة جزءاً من معرفته وخلفيته الثقافية فهي تتعاون جميعاً على خلق ذلك المحسوس الجمالي وتعين على تكوين الموضوع.

ومن خلال ماتم ذكره وتناوله في البحث نستطيع أن نفكر في الصور واللقطات وعلاقتها بوجهة نظر صانعها على أنها على متصل بين: موضوعية و محايدة للغاية من ناحية، وذاتية و تحمل بشكل واضح وجهة نظر أحد الشخصيات أو العناصر من ناحية

ترى ما ينقص اللوحة لكي تُحقق ذاتها من خلالها . وحالما يتحقق ذلك، ترى العين من بعد ذلك اللوحة التي تقي بجميع تلك النواقص وهذا ما يمكن الوصول إليه عبر النظر إلى محتوى الصورة التي تتماثل في عكس المشهد بحرفية وروية عيفة الأمر الذي يمنحها القوة والصفاء والمبادرة.

النتائج: Results

1. جودة التكوين هي التي تعين القيم الجمالية كما تشكل الأتزان البصري في العمل الفني
2. تتحدد بلاغة الصورة بما تتمتع به من مواصفات فنية وتعبيرية وجمالية، لهذا فإن معيار الحكم على بلاغتها يكمن في إيصال الفكرة أو الدلالة التي تشير إليها وبالمضمون الظاهر والمستتر الذي تحتويه وبحسب الوظيفة التي يريد المصور أن تؤديها الصورة أو توصيلها للمشاهد، وما تحدته هذه الصورة من ردة فعل سيكولوجية .
3. الصورة المتحركة سهلة الفهم في كل أنحاء العالم، لأن البشر جميعاً مزودون بعمليات متشابهة في الإدراك والعاطفة، لذلك فإن قواعد اللغة السينمائية ليست شيئاً أكاديمياً لأن اللغة في الصورة التي تعتمد على شيء مشترك يجب أن تكون سهلة الاستخدام، وليس صعباً استخدامها بسطحية، لكن جعلها تؤثر في المشاهد يقتضي فهماً خاصاً.
4. الصور تنقل لنا الواقع بلغة فائقة الروعة والتعبير، فهي تقدم لنا رؤية مختارة للواقع أو الموضوع وليس نسخة مطابقة أو بتعبير أكثر دقة تقدم رؤية ذات تشكيل جمالي يجسد بصماته الفنية وكل عمل يعكس وجهة نظر شخص، وهذا يكون عن طريق إختيارات متعددة مثل الزوايا والتكوينات، وبالتالي يجب في كل مشهد وكل لقطة أن يعرف صانع العمل ماهي وجهة النظر للمشاهد واللقطة والعمل ككل وكيف ينقلها.
5. الفنان بطبيعة الحال لا يتعامل مع الكاميرا على أنها وسيلة للتقنية، بقدر ما يؤسس نمطاً من العلاقة التي تعتبر أن الآلة هذه واعدة ومساعدة في جمع الرؤى بين عين الفنان وعين الكاميرا - العدسة و فن التصوير هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم بهذا الأسلوب .فالمصور وحده هو الذي يدرك العالم ويجعلنا ندرك العالم معه وهذا الإدراك متأثراً من الحرية التي تتحلّى بها الفنون من باب التكيف للظواهر.
6. الذي يُقدمه فنان الصورة هو التوثيق عبر تعدد رؤى الكاميرا التي ترصد جوانب الحياة فالصورة تُحيل إلى تجسيد الزمان والمكان في آن واحد، فذكرى المكان تقود إلى ذكرى الزمان ثم إلى ما هو حولهما وفيهما .. وهكذا
7. -ثمة مشتركات بين الأدب والفنون، وخاصة بين الكتابة والتصوير عبر (البورتريه، الأسكتش، المنظر، الوصف، السرد، التصوير) وبهذا فهي جميعاً تُثير فينا تفكيراً حسيّاً بصريّاً مرتبطاً بالصورة والحركة التي هي كل شيء في لحظة تجسيد المشهد المرئي الذي يتوسل بكل الطرق الفنية والخطية للوصول إلى اللامرئي في المشهد. إن فن التصوير على وفق هذا التصوّر، يمكن اعتباره محاولة للإسهام في تشكيل الواقع عبر تدوين تفاصيله، كما هي بقية الفنون والأدب.

التوصيات: Recommendations

- 1- للفنان أسلوبه الخاص وفنه وليس عليه أن يمثل للقواعد بشكل ممنهج فطالما رأى الفنان بعينه وحسه الفني فكرته وقرأها وأحس بتواجده فيها، عند ذلك ينكسر كل حاجز، فالإبداع ليس له قاعدة معينة مطلقاً، وليس حكراً لأحد أو على أحد
- 2- الصورة ذات التكوين الجيد هي الصورة التي تترك لدى المشاهد انطباعاً أقوى بموضوعها وتقودنا هذه الحقيقة إلى أن نجعل دائماً الغاية من التكوين هي تدعيم التأثير الخاص بالصورة بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي

إشارة إلى أن ثمة تشبيهاً بين الذات والمشهد الذي ينتج بوسيلة عدسة الكاميرا صورة تحاكي الواقع، وتفتقر عنه في الرؤية. والفنان بطبيعة الحال لا يتعامل مع الكاميرا على أنها وسيلة للتقنية، بقدر ما يؤسس نمطاً من العلاقة التي تعتبر أن الآلة هذه واعدة ومساعدة في جمع الرؤى بين عين الفنان وعين الكاميرا - العدسة - .

إن فن التصوير هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم بهذا الأسلوب . فالمصور وحده هو الذي يدرك العالم ويجعلنا ندرك العالم معه وهذا الإدراك متأثراً من الحرية التي تتحلّى بها الفنون من باب التكيف للظواهر.

فوظيفة الأدب مثلاً تكون في كونه يطرح وجهة النظر معتمداً على المحاكاة ومن هذا تزدهر في النص الحياة وتتكشف أسرارها الخفية . فالأدب وظيفياً يُسهّم في كشف الحياة ومن ثم اقتراح صورة لترميم ما هُدم منها، والعمل على تصعيد وتيرة بناء المعمار العام لها.

بينما نجد الصورة تعتمد المنظور، في كونها تتعامل بواسطة شيء للنظر إلى العالم وهو العدسة، من هذا تتوقف الرؤية وتصعيدها على درجة حساسية العدسة التي تتجاوب مع حساسية عين المصور . فهي - أي الصورة - ناقلة لمشهد الحياة، ولكن بروية فاحصة وشعرية كما ذكرنا . فالأدب كان قد استعار عين الكاميرا لرصد الظواهر والأشياء، وهذا ما تجسّد في القصة الشنيئية على سبيل المثال .

فالوصف التمثيلي للأشياء كان المراد منه الإشارة بالصورة البصرية من خلال السرد البصري المكثف . (3) أو كما قال (ستندال) .. من أن الرواية تُمسك بمرآة أمام الطبيعة .. وهذا يدل على استعارة الأدب لحثيات فن الكاميرا، لا سيما استخدام المرايا كدالة ومنظور يوصل إلى تبويب الرؤية والسير بها باتجاه بلورة ما هو مضمّن في المشهد . على اعتبار الصورة تُعيد بناء الحياة شأنها شأن الفنون والأدب الأخرى، خصوصاً ما أنهى من جدار يفصل بين هذه الأجناس، عبر الاستعارة من بعضها . فما زال الخيال هو الفصيل الذي يربط العين بالمشهد، الذي يُحيل كل شيء إلى العقل، إذاً فالصورة هي الأخرى كبقية الفنون تستعير الخيال، بل تنصهر معه لبلورة الصورة الأمثل تعبيراً عن الواقع، أو كما ذكرنا أنها - أي الصورة - لم تعد ناقلة للمشاهد بل أنها تتضمن عمليات بناء وتركيب.

لقد كان الناقد (ليسنج) ينظر إلى الشعر والتصوير من حيث علاقتهما بالزمان والمكان في كون الشعر زمانياً والتصوير مكانياً . وهذا يقودنا إلى اتساع الرؤية للتصوير، فهو حين يكشف أسرار المكان فإنه يدخل باب الزمان، في كونه يسجل تاريخ المدونة التي عبر عنها المصور بالصورة . فالذي يُقدمه فنان الصورة هو التوثيق عبر تعدد رؤى الكاميرا التي ترصد جوانب الحياة. فالصورة تُحيل إلى تجسيد الزمان والمكان في آن واحد، فذكرى المكان تقود إلى ذكرى الزمان ثم إلى ما هو حولهما وفيهما .. وهكذا . فالصورة وفق هذا تقوم برسم الصورة الشخصية بتشكيل نفسها كآخر، مثل كاتب يكتب عن حياته فثمة مشتركات بين الأدب والفنون، وخاصة بين الكتابة والتصوير عبر (البورتريه، الأسكتش، المنظر، الوصف، السرد، التصوير) . وبهذا فهي جميعاً تُثير فينا تفكيراً بصريّاً حسيّاً بصريّاً مرتبطاً بالصورة والحركة التي هي كل شيء في لحظة تجسيد المشهد المرئي الذي يتوسل بكل الطرق الفنية والخطية للوصول إلى اللامرئي في المشهد. إن فن التصوير على وفق هذا التصوّر، يمكن اعتباره محاولة للإسهام في تشكيل الواقع عبر تدوين تفاصيله، كما هي بقية الفنون والأدب . وهو بهذا يأخذ دوره في التغيير والعمل على ترميم ما هُدم في الوجود من باب البناء والتركيب الذي أشرنا إليه . فاستخدام العين والجسد، والاستعانة بعدسة الكاميرا تشدّ فعل الجهد المثابر في نقد الواقع وإظهار خصائصه المسايرة لحراكه فالصورة نتاج العين التي ترى العالم، وترى ما ينقصه لكي تكون لوحة . والعين بهذا

3. روم، ميخائيل، أحاديث حول الإخراج السينمائي ت: عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابي، 1981،
4. جوزيف، م. التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، 10
5. دولوز، جيل، الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة. ت: حسن عودة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997.
- اندر، ج. دادلي، نظريات الفلم الكبرى ت: جرجس فؤاد الرشيد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987،
6. بالاش، بيلا، نظرية السينما، ت: احمد الحضري. القاهرة: المركز القومي للسينما .
7. مارسيل، م. اللغة السينمائية. ت: سعد مكاي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1969،
8. سانتيانا، ج. الاحساس بالجمال ترجمة محمد مصطفى بدوى . المركز القومي للترجمة، 2011.
9. Mona El Sabban.
<http://www.arabfilmstvschool.edu.eg>, 2011.
<http://www.forum.topmaxtech.net/t337.html>
10. <http://dvdtoile.com/Film.php?id=21969>
11. <http://www.chrischomyn.com/Book/ColorCinematography.pdf>
12. <http://www.dokumentarfilminitiative.de/archiv/dofilmkinder/kinderreasercheng.html>
13. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Camera-Movement.html>

3- كل عمل (صوره أو لقطه) يعكس وجهة نظر صانعه و هذا يكون عن طريق إختيارات متعددة مثل الزوايا و التكوينات. ، و بالتالي يجب في كل مشهد و كل لقطة ان يعرف صانع العمل ماهي وجهة النظر للمشهد و اللقطة و العمل ككل و كيف ينقلها 4- على المصور صاحب العقلية الآلية و النزعة الفنية المحدودة أن يتعلم كيف يطبق المبادئ الأساسية للتكوين السليم بتنمية قدرته على فهم العناصر المرئية والعاطفية الكامنة في الصور التي تتضمنها القصة المعروضة".

5- الصورة هي عملية إبداعية خاصة بالتغير الإيجابي والارتقاء الابتكاري والتطور الفعال من أجل تنظيم الحياة الذاتية والاجتماعية، لهذا فإنه على المصور المبدع أن يبحث عما هو موجود خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة، فالتصوير ليس نسخاً للأشياء ولكنه إبداع لها

المراجع References:

1. ميرلوبونتي، م. العين والعقل / ترجمة د. حبيب الشاروني. منشأة المعارف بالإسكندرية، 1964.
- عبد الحميد، ش. عصر الصورة .. السلبيات والإيجابيات. عالم المعرفة العدد 311 في 2005
- سلفران، ه. نصيَّات بين الهرمونيوطيقا والتفكيك ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح.
- مؤنس، ك. قواعد أساسية في فن الإخراج التلفزيوني والسينمائي. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2006
2. عاطف، أ. سينما الدوغما. دفاتر الأكاديمية مصر، 2005.
- عبد الجبار، ر. الفن السينمائي بين النظرية والتطبيق. كلية الفنون الجميلة، بغداد.
- جيل دولوز، فلسفة الصورة.