دليل الأفلام السمعية البصرية

KCD
Kultura Communication Desarrollo
ONGD
ONURA PUBLIKOKO ELKARTEA - ENTIDAD DE UTILIDAD PÚBLICA
www.kcd-ongd.org

www.kcd-ongd.org

جمعية الثقافة والدعم والتنمية
Beurko Viejo 3 Pabellón 38 - Of. 12
CP 48902 - Barakaldo - Bizkaia

Bilbao Delegation
C/ Artasamina 5, 4ºA
CP 48007 - Bilbao - Bizkaia

للاتصال
Phone: 94 602 46 68
E-mail: info@kcd-ongd.org
www.kcd-ongd.org

CIF: G95550943

تأليف: أمايا نيريكان أوماران

تنسيق المشروع: فرانكينفيلد وجوركا لوبيث أرانتشاميندي

بحث وتحرير وتصحيح وتصميم: ألبا بيريدا، ليري باسكوال باساوري، خوان كارلوس باسكيس وخوسيبا ألبا

تحرير: جمعية الثقافة والدعم والتنمية

شكر خاص: نيكاني سوبياور، أيدا بايخو، شوبان إنتشاوستي، إسمايل إيجليسياس، باتشي أوركيجو، إيون كيريتشيتا، ماداي أوروتيا، ماتيلدي أوماران، إيدر نيريكان، فيربير بيا زابالوندو، كارلوس جيل، أينوا فيرناندیز دي أرويابي، إيراتشي فريسنيدا، لاورا فيال، أينوا بيريس أروسبيدي، أمل رمسيس، مارلين سولايا

ترجمة إلى اللغة العربية والإنجليزية والفرنسية والعربية: إيتشولنيت إيتشولبين زيربيتسوا

تصميم: بيناري للاتصالات

صورة الغلاف: جاكوب أوينس. أنسبلاش

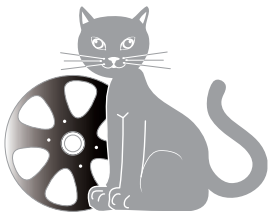
بدعم من

EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

GARAPENERAKO LANKIDETZAREN EUSKAL AGENTZIA
AGENCIA VASCA DE COOPERACIÓN PARA EL DESARROLLO

This document is under a License Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International.
You are free to share, copy and redistribute the material in any medium or format, subject to proper attribution of authorship. You may not use the material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits.

Full License: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ar



فهرس

مقدمة >> 5

0. السينما الاجتماعية >> 7
لماذا ولمن تصنع فيلما؟

1. العملية >> 11
1.1. مراحل الإنتاج السمعي البصري
1.1.1. مرحلة ما قبل الإنتاج
2.1.1. الإنتاج
3.1.1. مرحلة ما بعد الانتاج
2.1. الفيلم الوثائقي

2. السيناريو (النص) >> 17
1.2. الفكرة
2.2. الملخص (اللوج لاين)
3.2. المعالجة السينمائية
4.2. السيناريو التنفيذي
5.2. ستوري بورد
6.2. خطة التصوير (الديكوباج)

3. اللغة السمعية البصرية >> 25
1.3. أنواع اللقطات
2.3. حركات الكاميرا
3.3. التكوين

4. الكاميرا >> 35
1.4. أنواع العدسات
2.4. البؤرة
3.4. عمق المجال

5. الإضاءة >> 41
1.5. إضاءة طبيعية /إضاءة صناعية
2.5. حدقة العدسة
3.5. الإضاءة الحادة\الإضاءة الناعمة
4.5. الإضاءة ثلاثية الإتجاه
5.5. توازن اللون الأبيض

6. الصوت >> 47
1.6. أنواع الميكروفونات
2.6. اتجاه الصوت
3.6. الصوت الحي للموقع (الوايلد تراك)

7. المونتاج >> 53
1.7. راكور التواصل البصري
2.7. الإيقاع
3.7. الزمن السينمائي
4.7. أنواع التحولات
5.7. عملية المونتاج
6.7. التترات

8. العرض والتوزيع >> 63

المعجم >> 67

Pawel Czerwinski. Unsplash

مقدمة:

«سينما ملتزمة اجتماعيا تساعدنا على تحسين وتغيير العالم »

السينما كانت منذ بدايتها ثورية ومغيرة لمحيطها. أقدم فيلم نعرفه، قام به الفنان والمخترع الفرنسي لويس لي برينس في١٤ أكتوبر ١٨٨٨. برينس قام بتصوير ١.٦٦ ثانية و ٢٠ إطاراً سينمائياً في حديقة بيت عائلة زوجته في مدينة ليدز الإنجليزية. المخترع اختفى في ظروف غريبة عام ١٨٩٠، قبل أن يقدم كاميرته الجديدة، وبدون أن يضع عنوان لعمله، أو تسجيل براءة الاختراع. هكذا برينس كان سابقاً لنحو سبع سنوات من التاريخ الرسمي لميلاد فن السينما. وتحديداً في عام ١٨٩٥ على يد الأخوين الفرنسيين لوميير، مع الفيلم خروج العمال من مصانع لوميير في مدينة ليون لقطة مدتها ٤٥ ثانية، حيث يمكن العثور على الفيلمين بسهولة على شبكة الإنترنيت.

منذ بدايتها كانت السينما وسيلة لتعزيز نماذج أساليب الحياة المختلفة. قامت هوليود بترسيخ وترويج فكرة "الحلم الأمريكي" أكثر من أي وسيلة أخرى. فقط أغلق عينيك وفكر في مشهد سينمائي، كم إطار سينمائي يظهر في الثانية الواحدة؟

قبل بضع سنوات، كان الحاجة إلى تصوير فيلم تتطلب معدات ومواد باهظة غير متاحة لقطاع كبير من الناس. في عام ١٩٢٣ ظهر أول شكل فيلم "شعبي"، من أفلام ال٩.٥ ملم، والتي منحت السينما إمكانية الوصول لقطاعات أكبر ومختلفة.

في وقت لاحق، خرجت للنور أفلام ال ٨ ملم إلى جانب أنواع أخرى من الأفلام. وفي عام١٩٦٥، سمح نموذج ال Super-8 بتصوير مشاهد عائلية بطريقة بسيطة، وهي التي تم استعمالها بدرجة كبيرة بين الطبقات الوسطى في بقاع شتى من العالم. ولكن بالتأكيد كان وصول التكنولوجيا الرقمية خلال التسعينات هو الذي أحدث الثورة الشاملة في عالم الوسائط السمعية البصرية بما فيها حتى الصناعة السينمائية. بفضل هذا التطور، يمكن لأي شخص يمتلك المعرفة الأساسية والحساسية السينمائية وبحوزته هاتف ذكي أن يقوم بعملية التصوير والمونتاج معاً

في ثقافة الاتصال والتنمية
Kultura Communication y Desarrollo KCD ONGD،
نعتبر أن التواصل ليس فقط حقا معترف به عالميا، بل هو أيضا أداة أساسية لتعزيز التنمية البشرية المستدامة. اللغة السمعية البصرية، المباشرة والرائعة، وانها وسيط ضروري للإعلام، للتفكير وتعزيز مجموعة واسعة من المواضيع مثل التنمية المستدامة، حقوق الإنسان، المساواة بين الجنسين، التنوع الجنسي، القدرات المختلفة، والتعايش بين الثقافات... باختصار، كل ما يساهم في التحول الاجتماعي الذي نبغي تحقيقه.

أشخاص ومجتمعات محلية بشتي أنحاء العالم، لم يجدوا فقط في السينما تلك الطريقة المباشرة لطرح القضايا التي تهمهم، بل أيضا لإمكانية تحقيق أفكار مختلفة مثل الإفصاح والتعريف الذاتي والتعاون المتبادل والتمكين.

نأمل أن هذا الدليل، يسهل عملية إنتاج الفيلم الخاص بكم. العالم يحتاج إلى أشخاص ملتزمة بمهمة رواية القصص.

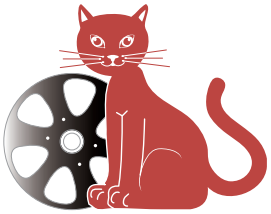
خ. كارلوس فاسكيز فيلاسكو
المدير
ثقافة الاتصال والتنمية KCD ONGD
المهرجان الدولي للسينما الغير مرئية "سوزيالاك" في بلباو

Clever-Visuals. Unsplash

٥. السينما الاجتماعية

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

Patrick Tomasso. Unsplash



0. السينما الاجتماعية

لماذا، ولمن تصنع فيلما؟

هناك العديد من الطرق لتصور دور الفيلم السينمائي، يمكن أن تكون مجرد تسلية، وسيلة جيدة للهروب من الواقع. يمكن أيضا أن تكون مدعاة للتفكير، للنقد، للتعلم. السينما الاجتماعية تستخدم التواصل كأداة للتغيير الاجتماعي.

نتحدث عن الأفلام التي تبتعد عن مصالح السوق، وبدلا من تحقيق الربحية الاقتصادية، يسعون لبناء مجتمع مختلف. السينما كوسيلة وكهدف. عمليات تحقيق المجتمع والتفكير والتعريف الذاتي. أفلام ملتزمة، والتي تسعى للتفكير، والعمل والفعل الشعبي سينما خطرة، تشكو من الظلم وتحلم بعالم أفضل وأكثر عدالة ومساواة.

السينما أيضا تؤثر على طريقة رؤيتنا للعالم وشرحه، وأيضاً تفسير أنفسنا كشعب.

في العديد من الحالات في الأفلام التجارية، تتعزز العديد من القيم، والصور النمطية ونماذج السلوك التقليدية، خاصة الذكورية. الرجل الأبيض، البطل؛ بينما تشغل المرأة الدور الثانوي، ودائما «امرأة»، «صديقة»، «مساعد» (الرجل)؛ إضافة إلى الجنس والعنف، الخ. نادرا ما يكون الفيلم ومثلها من الأعمال السمعية البصرية انعكاساً للتنوع الثقافي والمشاكل الاجتماعية. ومن هنا جاءت أهمية مواجهة رسائل الهيمنة التي تصل إلينا، وجعل السينما الاجتماعية أكثر التزاما.

فكر في الأفلام التي غيرت حياتك أو الطريقة التي تدرك بها الأشياء، التي اكتشفت بها حقائق جديدة، الأفلام التي تظهر مشاكل غير مرئية او ملموسة بالنسبة للأفلام الكبيرة.

على الرغم من أنها تستمد مواضيعها من الواقع، لا تعد السينما الاجتماعية مرادفا للدراما أو الأفلام الوثائقية. وهي تشمل أفلاماً تسجيلية وثائقية أو أعمالاً روائية، سواء كانت أفلاما قصيرة أو أعمالا طويلة، أو كوميديا موسيقية أو تنتمي لأفلام الحركة أو المواضيع التي تتناول قضية التنوع الثقافي، والمساواة بين الجنسين، وحقوق الإنسان والحفاظ على البيئة... هناك العديد من الموضوعات الاجتماعية التي يمكنك التعامل معها في الفيلم.

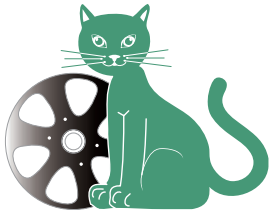
يمكنك حتى استخدام عملية صنع الفيلم نفسه كأداة للتحول والتفكير. مثلا، يمكن لفريق عمل أو مجتمع ما أن يصنع فيلما يروي قصته، باحثاً عن تحقيق التماسك والتمكين من خلال ذلك الفيلم.

إنها نفس الفكرة التي تؤدي إلى صنع فيلم يحدد من هو الجمهور المستهدف، وبالتالي، الأماكن الأكثر ملائمة لتوزيع وعرض الفيلم. يمكننا مثلا التعبير عن واقع اجتماعي معين. ليبقى هدفنا إبراز هذا الواقع، ولنحاول أن نجعل فيلمنا يصل إلى أكبر عدد ممكن من الناس. أو على العكس من ذلك، قد تكون نيتنا إنشاء عمل مقطع فيديو تعاوني عبر مجتمع معين دون أي مقصد سوى إعادة هذا العمل إلى المجتمع نفسه، دون التفكير في الوصول لقطاع كبير من الجمهور. في أي حال، من الضروري قبل بدء الرحلة للإجابة على هذا السؤال: لماذا و لمن نصنع الأفلام؟ الجواب سوف يرافقك في القرارات التي تتخذها طول عملية صناعة الفيلم.

Enrique Vidal Flores. Unsplash

1. مراحل صناعة الفيلم

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO



1. مراحل صناعة الفيلم

1.1. مراحل الإنتاج السمعي البصري

الإنتاج السمعي البصري يغطي كامل عملية صنع الفيلم. حسب مدة المشروع (إذا أردنا عمل فيلم قصير أو فيلم متوسط الطول أو فيلم روائي طويل) وتعقيداته، سوف تستمر هذه العملية أكثر أو أقل، ولكن دائما يمر في ثلاث مراحل: مرحلة التحضير (ما قبل الإنتاج)، ثم الإنتاج وما بعد الإنتاج. الجدول التالي يجمع بشكل تخطيطي الخطوات التي يجب اتخاذها في كل مرحلة من هذه المراحل:

مرحلة ما قبل الإنتاج
الفكرة
المعالجة
ستوري بورد
السيناريو التنفيذي (الديكوباج)
المعدات التقنية
الطاقم البشري
المواقع
الإكسسوارت والملابس
خطة التمويل
الميزانية
خطة التسجيل

الإنتاج
بروفات
تصوير سينمائي

مرحلة بعد انتاج
المونتاج
تصحيح الألوان
الصوت

1.1.1. مرحلة ما قبل الإنتاج

هي مرحلة التحضير او (ما قبل الإنتاج) وهي بالتأكيد المرحلة الأكثر أهمية في هذه العملية. وهي تشمل اللحظة التي تولد فيها الفكرة حتى يبدأ التصوير السينمائي. هي مرحلة بالغة الأهمية تتميز بالجهد الإبداعي.
ويجب أن نتذكر أن تخصيص الوقت الكافي لها والاهتمام الذي تستحقه يساعد على تجنب الأخطاء والهفوات في وقت لاحق، كما يسمح بتوفير التكاليف.

كلما زادت عدد الساعات التي نسخرها للعمل على الفكرة، وكتابة السيناريو وتحليله، انخفضت الأوقات المهدرة أثناء التصوير، وهي المرحلة الأكثر كلفة في المشروع: مرحلة الإنتاج.والتي تحتاج إلى استئجار المعدات التقنية (كاميرات، إضاءة، إلخ) وتوظيف موظفين تقنيين و أو فنيين، لذلك من المستحسن تخصيص الوقت الضروري لها فقط.

وبمجرد أن تكون لدينا الفكرة، يجب علينا تشكيلها حتى تتحول إلى معالجة سينمائية، وهو النص الذي يتضمن القصة التي سنرويها. ومن ثم النهج المحدد على الورق حول كيفية تنفيذ السيناريو النهائي لشريطي الصوت والصورة،وهو ما نسميه السيناريو التنفيذي، بما يشمله من تصميم الستوري بورد أو القصة المصورة. وسنتحدث في الفصل التالي عن هذه الخطوات الثلاث.

بالتوازي مع بناء السيناريو، في المرحلة الأولى من مرحلة ما قبل الإنتاج، يجب أن نفكر في الفريق التقني والبشري الذي سنحتاجه للمرحلة القادمة، هذا يعني الأشخاص الذين سيقومون بمساعدتنا في تصوير قصتنا. وبهذه الطريقة، من ناحية، ستكون هناك مجموعة العمل التي ستشارك في تحقيق مشروعنا: التقنيون الذين سيكونون مسؤولين عن إدارة الكاميرا، ومهندسو الصوت، الخ؛ ومن ناحية أخرى، سنفكر أيضا من سوف يمثلون في قصتنا: الممثلات والممثلين وطاقم التمثيل المساعد ومجاميع الأداء - أو ما يعرفون بشكل إصطلاحي بالكومبارس.

وبمجرد فراغنا من السيناريو والمعدات التقنية والبشرية اللازمة، سنجهز أنفسنا للتصوير. حيث سنبحث عن المواقع (الأماكن التي سيتم فيها التصوير)؛ وسنفكر أيضاً في الأزياء والإكسسوارت، أي مجموعة من الأغراض والتركيبات التي تظهر في المشهد. ومع أخذ كل هذه الاحتياجات، سنقوم بوضع الميزانية.

بالإضافة إلى الميزانية، يجب علينا أيضا تنفيذ خطة التمويل، التي لا تقتصر فقط على مجرد التفكير في كيفية حصولنا على الأموال اللازمة لإنتاج فيلمنا: المساعدات أو الإعانات الحكومية، المنح الدراسية، الجمعيات، الإنتاج الذاتي (وضع الأموال والموارد المطلوبة)، التمويل الجماعي (أو ما يعرف بالكراود فاندنج)، إلخ. هذا الخيار الأخير، التمويل الجماعي، مهم بشكل خاص للأشخاص الذين يرغبون في البدء في عالم الأعمال السمعية البصرية، ولديهم مشروع صغير بميزانية منخفضة. إنها آلية تعاونية لتمويل مشروعنا، لذلك سنقوم بالمطالبة مبالغ صغيرة من الأشخاص المهتمين بمشروعنا ليتمكنوا من تحقيقه (من المعتاد الآن استخدام الشبكات الاجتماعية في هذه المرحلة)، على أن يتم تقديم عروض واقعية وبأسعار معقولة لهولاء المهتمين بالمشاركة في التمويل مثل الظهور في لوحات البداية والنهاية للفيلم "التترات" أو الحصول على تذاكر مجانية للعرض الأول إلخ.

الخطوة التالية هي وضع خطة عمل تنفيذية يومية للتصوير، حيث تتحدد عدد أيام التصوير التي ستكون لدينا، وما سيتم تصويره في كل يوم من تلك الأيام. خطة العمل هي عبارة عن وثيقة، تقوم بتسجيل المشاهد التي من المخطط تصويرها يومياً، بهدف تنسيق عمل فريق التصوير بأكمله وتأهيل المعدات والموظفين الموجودين. في التصوير يتم قطع التسلسل الزمني للسيناريو، مما يعني، المشهد الأول لا يتم تصويره أولا، ثم المشهد الثاني وهكذا حتى نهاية الفيلم. عادة، يتم تنفيذ خطة التصوير، طبقاً لتجميع المشاهد حسب المعايير الآتية:

- **المواقع:** يتم تحديدها ومن المتوقع تصوير جميع المشاهد التي تحدث في نفس الموقع وذلك في نفس اليوم، لتجنب الاضطرار إلى العودة إلى ذلك المكان في يوم آخر.

- **الممثلات / الممثلون / الشخصيات:** يخطط تصوير المشاهد التي تظهر بها نفس الشخصيات في نفس اليوم أو عدة أيام متتالية، كي لا نضطر لاستدعائهم مرات أكثر من اللازم.

- **ظروف الإضاءة و / أو الطقس:** إذا كان التصوير طويلا، فمن الممكن أن يختلف الوقت خلال اليوم الواحد، ويجب أن نقوم بعمل حساب لذلك عند تخطيط التصوير. كقاعدة عامة، عادة ما يتم إعطاء المواقع الخارجية الأولوية وتترك المشاهد الداخلية للنهاية. بهذه الطريقة، يمكننا دائما تغيير التصوير الخارجي لتصوير داخلي في حالة سوء الأحوال الجوية، وهو أمر لا يمكننا فعله إذا تركنا تنفيذ المشاهد الخارجية إلى نهاية التصوير.

باختصار، هذه هي الخطوات التي يجب أن نتخذها في مرحلة ما قبل الإنتاج من مشروعنا السمعي البصري:

1. الحصول على فكرة.

2. إعطاء شكل لفكرتنا بتحويلها إلى معالجة سينمائية، وثيقة تحتوي على القصة التي نريد ان نرويها.

3. نقل هذا النص الأدبي، تلك القصة، إلى الصور والأصوات، ونقوم بإجراء السيناريو التنفيذي وستوري بورد أو النص المرسوم.

4. جمع الطاقم الفني الذي سيساعدنا في التصوير: الأشخاص الذين سيكونون مسؤولين عن الكاميرا، الصوت، إلخ.

5. اختيار الممثلين لشخصيات فيلمنا: الممثلات والممثلين، مجاميع الأداء (الكومبارس)، الخ.

6. العثور على المواقع أو الأماكن التي سنقوم بالتصوير فيها. من الملائم دراستها بشكل جيد لمعرفة إذا كانت تحتاج إلى تعديل (إذا كان يجب أن نزينها أو بحاجة إلى ديكورات خاصة، مثلا) ومعرفة ظروف الإضاءة ومدى توافرها (في بعض الأحيان يكون من الضروري طلب تصاريح للتصوير). يمكن أن تكون المواقع إما طبيعية (خارجية وداخلية)، والتي يتم تغييرها فقط مع تعديلات صغيرة، أو ديكورات؛ مبنية جزئيا أو كليا في الهواء الطلق كما في موقع التصوير.

7. الاستقرار على الإكسسوارت (الأغراض التكميلية التي تظهر في المشهد) والملابس اللازمة لمشروعنا.

8. إعداد الميزانية التي تلبي احتياجات الإنتاج التي تتضمن أيضاً تكلفة مشروعنا. إجمالي التكاليف يجب أن يتطابق مع خطة التمويل الخاصة بنا، حيث نحدد من أين سوف نحصل على المال لإنتاج فيلمنا.

9. القيام بإعداد خطة التصوير، هو مخطط حيث يتم تمن خلاف ترتيب التصوير وتسلسله، مع الأخذ في الاعتبار الى جميع البيانات التي تم جمعها اثناء اعداد مشروعنا. هذه الوثيقة التنظيمية ستساعدنا على إنشاء العمل خلال أيام التسجيل. يجب أن ندرس السيناريو واحتياجاته جيدا قبل البدء في التصوير. يجب إجراء تصنيفات مختلفة بناء على احتياجات كل مشهد: الإكسسوارت والأزياء، والصوت، والإضاءة، إلخ. ثم يأتي التقسيم وهو تقييم احتياجات الإنتاج التي تظهر في السيناريو، وتنظيم خطة التصوير على أساس هذه التصنيفات.

2.1.1. الإنتاج

مرحلة الإنتاج تشمل أيام التصوير، تسجيل الصور والأصوات اللازمة لرواية قصتنا. إن الأداة الأساسية التي سنعمل بها خلال هذه المرحلة من الإنتاج هي، كما ذكرنا: خطة التصوير، هذا المخطط الذي يتم فيه ترتيب التصوير بالتسلسل. وستساعدنا خطة العمل على تنظيم أيام التصوير ولكي يعرف الفريق بأكمله أي مشهد سيتم تصويره في ذلك اليوم وبأي ترتيب، وبالتالي، ما هو المطلوب خلال تصوير كل واحد من تلك المشاهد (الشخصيات التي تشارك فيها، ما هي الميكروفونات التي نحتاجها لالتقاط الصوت، اي نوع من الملابس وإلخ.).

في مرحلة الإنتاج، تستهلك أكبر قدر من الموارد المالية، لذلك من المهم اتباع بقدر الإمكان ما هو وارد في خطة التصوير، حتى لا نخرج من الميزانية.
وفي حاله الأفلام الوثائقية، عادة ما يكون من الصعب التمسك بخطة تسجيل محددة مسبقاً، لان السيناريو سيتم في كثير من الأحيان بحسب الذي سوف نجري به في مقابلاتنا وتسجيلاتنا.

تتغير عملية الإنتاج وكتابة السيناريو إذا تحدثنا عن الأفلام الروائية وبالتالي سنتعامل معها لاحقا في قسم مستقل.

في وقت التصوير، من المهم أن يكون لدينا الفيلم في أذهاننا، أن تتخيله، حتى تتمكن من قيادة الفريق، والممثلات / الممثلين/ الإضافيين. بما أن إطالة أيام التسجيل يفترض من خلالها زيادة تكلفة المشروع، فمن الملائم تكرارها قبل التصوير في المواقع المختلفة مع الممثلات والممثلين الذين يشاركون في مشروعنا.

3.1.1. مرحلة ما بعد الإنتاج

تبدأ مرحلة ما بعد الإنتاج بعملية المونتاج للصورة والصوت، اللذين تم تصويرهما وتسجيلها أثناء مرحلة الإنتاج وتنتهي عندما يكون المشروع جاهزاً للعرض أمام الجمهور.

أول شيء هو مونتاج الفيلم، وأقل شيء مطلوب بخصوص المواد اللازمة هو جهاز كمبيوتر يحتوي على بعض برامج التحرير:
Avid Media Composer, Adobe Premiere, Final Cut,
Sony Vegas, Lightworks
(هذه هي بعض البرامج المستخدمة في المجال المهني) أو البرنامج نفسه الذي يأتي مع بعض أجهزة الكمبيوتر (في حالة القيام بعمل للهواة). عملية المونتاج ليست محدودة فقط على مجرد وضع اللقطات الواحدة تلو الأخرى. إنها عملية إبداعية تعطي معنى للعمل ويجب الأخذ في الاعتبار الإيقاع الذي نريده لفيلمنا.

بمجرد إعداد مشروعنا، يجب علينا أن ننتقل إلى نظام الصوت. من ناحية، سنعادل المستويات لما نسميه الصوت المباشر، الصوت الذي يتم تسجيله أثناء التصوير، بحيث يبدو كل شيء تقريبا بنفس الحدة أو الارتفاع، دون وجود لصوت أعلى أو لصوت منخفض عن صوت آخر.

من ناحية أخرى، سنفكر في الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية الممكنة التي نرغب في تقديمها. يمكن تسجيل المؤثرات الصوتية أثناء التصوير (أكثر طبيعية على الرغم من أن علينا التأكد من أنها تتمتع بجودة كافية)، يمكن اللجوء إلى المؤثرات التي قد تم الإستعانة بها من بنك الصوت (أصوات مختارة من المكتبات)، أو يمكن إنشائها في وقت لاحق في استوديو،

خلال عملية تحقيق التزامن مع الصور ("فوليجس» أو مؤثرات الغرفة) برفقة الممثلين، مما يسمح لهم بمطابقة الخطوات والحركات، إلخ..

بما يتعلق بموسيقى فيلمنا، لدينا العديد من الخيارات: يمكننا العثور على شخص يؤلفها.
إضافة إلى الاستفادة من المكتبات التي تقدم لنا موسيقى ليس لها حقوق الملكية (نجد خيارات مختلفة على الإنترنت)؛ أو دفع مقابل استخدام أغنية أو موسيقى محددة. في أي حال، من المهم دائما احترام حقوق المؤلف. الموسيقى يجب أن تكون متناسبة مع القصة التي نرويها. القصة الجيدة ممكن ان تكسب كثيرا إذا عرفنا كيفية اختيار شريط الصوت المناسب، وعلى العكس فإننا نخاطر بإفساده إذا لم نحصل على الموسيقى المناسبة.

أخيرا، سوف نذهب إلى مرحلة تصحيح الألوان. يتعلق الأمر بمطابقة لون المشاهد المختلفة التي تشكل الفيلم، وتصحيح التغييرات المحتملة في اللون والسطوع والتباين في الصور. بمجرد ان ننتهي من هذه العملية، سيكون فيلمنا جاهزا للعرض أمام الجمهور.

2.1. الفيلم الوثائقي

كما ذكرنا من قبل، إذا كان ما نريده هو عمل فيلم وثائقي، فإن عملية الإنتاج (ما نقوم به في كل مرحلة من المراحل الثلاث يختلف). كما أن كتابة السيناريو تختلف تماما عن كتابة الفيلم الروائي، لذلك يجدر التوقف قليلا للتحدث أكثر عن الاختلافات الرئيسية.
كتابة السيناريو الوثائقي هي عملية أكثر انفتاحا منها عن كتابة الفيلم الروائي. بعض الناس يشبهون نص الفيلم الوثائقي بموسيقى الجاز، موسيقى أكثر حرية، أقل خضوعاً للمعايير، مفتوحة أكثر للارتجال. النص للفيلم الوثائقي لا يتم تصميمه فقط في مرحلة ما قبل الإنتاج، إنه يتشكل خلال عملية الإنتاج كلها. أنه فقط دليل يخبرنا عن الطريق، ولكن هذا يختلف كلما اقتربنا من الواقع الذي نريد تصويره (ربما الأشخاص الذين نعتزم إجراء مقابلة معهم في البداية يأخذوننا إلى آخرين، سيقومون لاحقاً بتشكيل جزءا من فيلمنا الوثائقي أيضا). على سبيل المثال، إذا كان فيلمنا يتبع عملية الهدم لحي فقير، فمن المتوقع وقوع أحداث غير منتظرة أثناء عملية التصوير او الإنتاج، وقتها سيكون علينا التفكير إذا رغبنا في إضافتها إلى النص.

بينما يحكي الفيلم الروائي قصة متخيلة (على الرغم من أنها يمكن أن تستند في بعض الأحيان إلى أحداث حقيقية)، يحاول الفيلم الوثائقي تقريبنا من واقع معين (شخصية، حدث، رحلة...) في الفيلم الوثائقي لا يوجد ممثلات أو ممثلون (إلا عندما نستخدمهم لإعادة تمثيل الأحداث)، هناك أشخاص حقيقيون. الشخصيات التي ليس لديها سيناريو نهائي مغلق، لا نعرف ما الذي سيقولونه. الفيلم الوثائقي يستخدم عادة أساليب سردية متنوعة مثل المقابلات والصور الأرشيفية، التعليق الصوتي والصور والأصوات المأخوذة في الموقع، وإعادة تصوير المشاهد بشكل درامي وإلخ. هناك أيضا لغة وصفية حيث تختلط اللغة الوثائقية بقصة خيالية.

الخطوات الواجب اتباعها في بناء السيناريو هي أيضا مختلفة عن الفيلم الروائي.

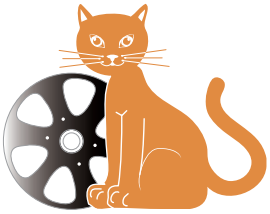
في الفيلم الوثائقي، لن نقوم بعمل معالجة سينمائية أو السيناريو التنفيذي أوحتى الستوري بورد. سنقترب من الواقع الذي نريد تصويره، سنقوم بعملية البحث، نوثق أنفسنا حول الموضوع الذي نريد التعامل معه في فيلمنا (سنبحث عن الشخصيات والمواقع وصور الأرشيف في حالة الضرورة، إلخ). ولكن هذا البحث سيستمر أثناء التصوير، وهذا سيجعل تغيير نصنا مستمرا ولن ننتهي منه حتى نقوم بعملية المونتاج النهائية له.

كتابة السيناريو (النص)	
وثائقي	**راوائي**
مرحلة ما قبل الإنتاج فكرة بحث الوثائق سيناريو (نص)	**مرحلة ما قبل الإنتاج** فكرة معالجة سينمائية السيناريو التنفيذي ستوري بورد
إنتاج تصوير - السيناريو	**إنتاج** تصوير
مرحلة بعد الإنتاج مونتاج- سيناريو تصحيح الألوان هندسة الصوت	**مرحلة ما بعد الإنتاج** مونتاج تصحيح الألوان هندسة الصوت

Rawpixel. Unsplash

2. السيناريو (النص)

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO



2. السيناريو (النص)

1.2. الفكرة

تمت الإجابة على سؤال لماذا، وهذا يعني، بمجرد تعريف الموضوع، يجب البحث عن فكرة مبدعة وجذابة، تلك التي توفر معلومات جديدة و / أو يتم روايتها بطريقة مثيرة. يمكن أن تأتي الأفكار من تخصصات فنية أخرى، لأنها جميعا مرتبطة ببعضها البعض. فكر في أن العديد من الأفلام هي معالجات سينمائية من روايات أو مستندة على أحداث حقيقية. هذا هو السبب في أهمية القراءة ومشاهدة الأخبار والصحف والذهاب إلى المسرح إلخ. سواء إن كان روائياً أو وثائقياً،

الطريقة الجيدة لتوصيل رسالتك، هو التحدث عن شيء قريب لك، عن شيء معروف. من المؤكد أن لديك حقيقة واقعة بالقرب منك تستحق التجسيد أو شخص معروف لتستند عليه عند إنشاء شخصيات الفيلم الخاص. من ناحية أخرى، عندما نبني مشروعا سمعيا بصريا، من الضروري التعمق في ماضي الفكرة. اسأل نفسك، هل هناك شيء مشابهه لتلك الفكرة تم تنفيذه من قبل؟ هل هناك أفلام أخرى تتعامل مع هذا الموضوع نفسه؟

بمجرد أن يكون لدينا الفكرة، يجب أن نبدأ في تشكيل نصنا. لذلك، واحدة من أولى الخطوات هي كتابة مخلص لمشروعنا.

2.2. ملخص

ملخص: إنها قصة قصيرة (هناك ما يعرف بملخص القصير، وأقل من صفحة واحدة، وهناك نسخة طويلة، بين ثلاث وخمس صفحات) حيث يتم تحديد القصة في المكان والزمان، توصف الشخصيات والمسار الأساسي للقصة (بداية، وسط ونهاية). من المهم معرفة ما هي نهاية فيلمنا. الملخص ليس السيناريو الذي يظهر عادة على الجزء الخلفي من غلاف. ال (دي في دي). إنه وثيقة عمل تستخدم لغرضين. من ناحية، فإنه يساعد لتقديم مشروعنا. عادة ما يتم تضمينه في نفس ملف العرض ويتم تسليمه إلى الشخص أو الشركة المسؤولة عن الإنتاج، بهدف إثارة الاهتمام بفيلمنا. من ناحية أخرى، يستخدم أيضا في بناء الخطوة الأولى للسيناريو.

مثال عن ملخص فستان الزفاف

روسا إلينا تعمل كممرضة، وقد تزوجت للتو من أرنستو. في العمل يتعاملون معها بتقدير واعتراف.

صديق قديم يطلب منها بأن تشارك في نشاط لجوقة الرجال حيث غنت في الماضي. اخترعت عذرا وغابت عن العمل. لازارو صديق أرنستو، يتعرف بها عندما تذهب إلى بروفة للجوقة. صديق روسا إيلينا، يقترح لها العودة إلى الاندماج إلى الجوقة بشكل مستقر، ولكن هي لا تريد. وفي الوقت نفسه، يذهب أرنستو للبحث عنها في العمل وأخبروه أنها غير موجودة، أنه كان لديها حالة طوارئ في المنزل، وقد اضطرت إلى المغادرة. وعند عودتها إلى البيت، هو يدرك أنه بالإضافة أنها كذبت في المستشفى، أيضا تخدعه.

سيسي، امرأة متحولة جنسيا، صديقة روسا إيلينا، قد أجرت جراحة في صدرها وذهبت إلى المستشفى حيث تعمل به لأن جرحها قد تلوث. عند معرفة الوضع، بقية الأشخاص الذين يعملون هناك قاموا بإهانة سيسي بدلا من علاجها. يصل أرنستو في منتصف المناقشة، وتكتشف روسا إيلينا أنه لا يفهم أنها تساعد سيسي، وأنه لا يتغاضى عن هوية هذه الشخصية.

في وقت لاحق، روسا إلينا تزور سيسي في صالون تصفيف الشعر، لكي تنهي لها تحرير فيديو حفلة زفافها. ولكن سيسي تدرك أن روسا إلينا يشغلها شيء آخر. تعترف روسا إيلينا أنه على الرغم من أنها تحب زوجها، فإنها تحتاج إلى القيام بشيء ما لنفسها. سيسي تقول لها بأنها ستساعدها مع أي شيء. وفي نفس الوقت، أرنستو يلاحظ أن في موقع البناء الذي هو مسئول عنه شخصا ما يسرق المواد، ويغضب جدا ويقرر الوصول إلى قاع الموضوع.

تصل سيسي إلى منزل روسا إيلينا لرعاية والدها، لتعطيها الفرصة للذهاب والغناء إلى الجوقة. بمجرد مغادرتها، سيسي توبخ والد روسا إيلينا لأنه جعل ابنته تعاني الكثير، ولأنه جعل أن يعتقلونها في الماضي.

زميلة عمل روسا إلينا تتفق مع لازارو للعثور على معلومات شخصية عن روسا إيلينا في ملفات المستشفى. بعدها، تتبع روسا إيلينا في الشارع، حتى تكتشف المكان حيث تسكن. في إحدى الليالي عندما يذهبا روسا ايلينا وأرنستو إلى السينما يتسلل لازارو إلى منزل الزوجين لمتابعة التجسس حوله. يستلقي على سريرهم، يشم رائحة الوسادة ويسرق ملابس داخلية لروسا إيلينا.

روسا إلينا ترى لازارو يمر من أمام منزلها بالسيارة، تعترف به وتشعر بالتوتر. وفي وقت لاحق، لازارو وجد روسا إلينا في الشارع، هاجمها قائلا لها أنه يحتاجها. أخبرته روزا إيلينا أنها ليست هي نفسها كما كانت من قبل، فيعتدي عليها ويعتزم اغتصابها. عندما لمس منطقة ما بين الفخذين، تفاجأ باكتشاف أن روسا إيلينا لم يعد لها العضو الذكري، ويلومها لأنها أجرت عملية جراحة. عند وصولها إلى المنزل روسا إيلينا تريد أن تنظف الجروح وأرنستو يسألها إذا قد اغتصبوها. تنكر روسا إيلينا ذلك مرارا وتكرارا.

لازارو، يشتغل مع أرنستو، هو الذي يسرق في موقع العمل، يقنع شريك له، روبيرتو، للإعلان أن روسا إلينا امرأة متحولة جنسيا، بقصد تشويه سمعة أرنستو وتجنيبه على مواصلة البحث.

بعد محاولة الاغتصاب، يذهب أرنستو وروسا إيلينا إلى طبيب النساء. في غرفة الانتظار، تخبره روسا إيلينا بالبقاء في الخارج. تتجول حول العيادة وتجتنب الموعد. وعندما تغادر، تقول لأرنستو إنها لا تستطيع أن تنجب أطفالا بسبب عملية تمت قبل أن تقابله. ارنستو يغضب لأنها لم تخبره الحقيقة من قبل، لكنه يظهر متعاطف معها.

يذهب أرنستو إلى اجتماع في موقع البناء، الذي من المحتمل أن يطول ويتطلب البقاء في العمل طوال الليل. في الاجتماع يخبرون أرنستو بأنه لا يمكن أن يستمر على رأس العمل من أجل حياته الشخصية وأخلاقه. عندما يقول إنه لا يفهم ما الذي يتحدثون عنه، فإنهم يهينونه بعبارات رهاب المثلية، مما يؤدي إلى شجار. في النهاية، انتهى بهم الأمر إلى إظهار ملف مجلد روسا إيلينا كدليل على أنها امرأة متحولة جنسيا.

في المنزل ارنستو ينتظر روسا إيلينا. يطالبها بتقديم توضيحات وأن تخبره بأنه كله كذبة. لكن هي لا تنكر ذلك، يتقيأ ويغضب كثيرا، يضربها ويغادر. بعد التحدث إلى زميل له، يعود أرنستو إلى منزله ليأخذ أغراضه الشخصية، وعلى الرغم من أن روسا إيلينا تحاول التحدث إليه، هو لا يسمح لها أن تقول ولا نصف كلمة. وينتهي بإخبارها ألا تلمسه ويسميها أليخاندرو.

تذهب روسا إيلينا إلى موقع البناء، وتطلب من روبرتو الخروج والتحدث معها. تسأل عن أرنستو. يتظاهر روبرتو بعدم الرغبة في مساعدتها ولكن يعطيها مفتاحا دون أن يراه الباقون. تذهب روسا إيلينا إلى المكان، وعندما تسمع أصواتا، تنظر إلى النافذة. ثم ترى أرنستو يمارس الجنس مع امرأة أخرى. عندما يدرك وجودها، يقول لشريكته الجنسية: «أنت حقا امرأة حقيقية».

ذهب روبرتو لزيارة روسا إيلينا في منزلها، ليخبرها أنه قلق عليها. لكن هذا ينتهي إلى كونه حجة لمقاربتها واغتصابها. على الرغم من أن والد روسا إيلينا يقوم بمحاولة لمساعدتها، إلا أنه لم يفعل أي شيء في النهاية. عندما علمت سيسي ذلك، حاولت الإبلاغ عن الاغتصاب، لكن الشرطة تتجاهلها وتحتجزها في النهاية.

ارنستو، الذي ينام الآن في غرفة جماعية في موقع البناء، هو ضحية التحرش والإهانات. يحاول روبرتو أقناع أرنستو بضرورة قتل روسا إيلينا. يذهب أرنستو إلى المنزل وعندما يرى روزا إيلينا يبقون صامتين وهم ينظرون إلى بعضهم البعض. ينتهي بهم المطاف بتقبيل. وفي الوقت نفسه، يعلن روبرتو أنه الآن هو المسؤول عن العمل في موقع البناء.

بعد أن تتبرأ من والدها عن طريق رمي كرسيه المتحرك فارغا من التل. روسا إيلينا تذهب لتخرج سيسي من السجن، وهي مجبرة على ارتداء الملابس التي تعتبر تقليدية للرجال. تجمع سيسي جميع ممتلكاتها، وتقطع شعرها أمام المرآة وتترك كوبا على طوافة. وفي وسط أعمال الشغب روسا إيلينا، ارنستو وبابلو يحاولون أن يرو كيف تغادر سيسي، ولكنهم لا يرونها.

تقول روزا إيلينا لأرنستو إنها لا تستطيع الذهاب للعيش في الريف كما خططوا، وأنها لا تستطيع أن تترك حياتها وتهرب مثل المجرمة. أخبرها أرنستو أنه يحبها عن حق ولكن لا يمكنه البقاء. في وقت لاحق، روسا إيلينا تغني في جوقة صديق لها، يتسلل أرنستو إلى الكنيسة. عيونهم تتقابل.

الجملة الجاذبة (اللوج لاين): هي قلب قصتنا الموجزة في كلمات قليلة جدا (في جملة واحدة). يتعلق الأمر باختصار قصتنا إلى أقصى الحدود وإظهار عوامل الجذب المثيرة للاهتمام. بالمقارنة مع الملخص، فلسنا في حاجة في اللوج لاين أن نكشف عن نهاية قصتنا.

لوج لاين فستان الزفاف: في هافانا التسعينات، تعود روسا إيلينا، غير الراضية عن حياتها التي تعيشها إلى الغناء في فرقة الرجال، حيث كانت تعمل قبل لقاء زوجها. عندما يتم الكشف عن ماضيها، يتعرض كلاهما للعنف الطاغي، بين ما هو الذكوري وما هو أبوي.

3.2. المعالجة السينمائية

الخطوة التالية التي يجب أن نتخذها في تطوير مشروع الفيلم الروائي (وليس في حالة الفيلم الوثائقي)

هو كتابة المعالجة السينمائية. و هو ما ينفذه كاتب السيناريو أو فريق كتابة السيناريو، وهي الوثيقة التي تتحمل عبء حكاية القصة التي نريد ان نرويها. وتتضمن الأعمال، أوصاف المشاهد والحوارات والشخصيات التي يحتويها فيلمنا. ولا يجب أن تحتوي المعالجة السينمائية على أي إشارات تقنية تفصيلية مثل (أنواع اللقطات، حركات الكاميرا، إلخ)، لأن هذا يتم تحقيقه في السيناريو التنفيذي.

عندما يتعلق الأمر بكتابة المعالجة السينمائية، من المهم جدا التفكير في الصور. لا يتعلق الأمر بصنع لغة أدبية شيقة، (خاصة أننا لا نكتب رواية). يجب أن نكتب من خلال لغة الصورة، بحيث يمكن للشخص الذي يقرأ السيناريو "رؤية» و «سماع» فيلمنا في ذهنه.

تحتوي المعالجة السينمائية على معايير مسبقة. في هذا الحالة، توجد برامج كمبيوتر مختلفة تساعدنا في تنسيق السيناريو التنفيذي. من بينها يمكننا تسمية ما يلي: Screenwriter, Movie Magic, Fad In, Final Draft Writer Celtex Script إلخ.

إذا كنت تريد استخدام برنامج نصوص تقليدي، فسيتم كتابة السيناريو بأحرف» كوريرنيو» بحجمA٤ خط ٢١ نقطة.

بأتباع هذه الإرشادات، صفحة السيناريو تنتج حوالي دقيقة واحدة تقريبا من وقت في الشاشة. بهذه الطريقة، إذا كنا نفكر في إنتاج فيلم روائي قصير من حوالي١٠ دقائق، ستقع المعالجة في حوالي١٠ صفحات تقريبا؛ وإذا كان فيلم روائي طويل يدوم حوالي ٩٠ دقيقة، سيحتوي السيناريو التنفيذي الخاص على٩٠ صفحة تقريبا.

هذه بعض التوجيهات التي يجب اتباعها عند كتابة المعالجة السينمائية:

- تنقسم المعالجة إلى مشاهد: داخلية أو خارجية / موقع / نهارا أو ليلا.
- وصف الشخصيات، الأماكن أو الأحداث، يتم كتابتها في الزمن المضارع، وتشغل كامل عرض الصفحة وعلى مسافة (تذكر دائما أن الشخص الذي يقوم بقراءة السيناريو التنفيذي يجب أن يتخيل المشهد من مجرد قراءته).
- تتم كتابة أسماء الشخصيات بأحرف كبيرة.
- تتم كتابة الملاحظات التعبيرية للممثلين / الممثلات بين قوسين، على مسافة، أسفل اسم الشخصية التي تتحدث وفقط إذا كان ذلك ضرورياً.
- يتم وضع الحوار في وسط الصفحة وعلى مسافة، بحيث تشكل كتلة، أكثر من نصف السطر تقريبا.

مثال نصي أدبي: **Vestido de novia**

31نهار\خارجي. مباني تحت الإنشاء

العمال يأخذون استراحة. ايرنيستو يرافق روبيرتو

جالسون فوق السقالات ، يأكلون بشهية خبز مع معكرونة ويشربون سائل احمر يمكن أن يكون من المرطبات

ايرنيستو
سيف في المطبخ!! هو هذا الذي دائما كنت أحلم به!!
(وهو يأكل)
حنونة مجتهدة، نظيفة،، محترمة...

روبيرتو
(مازحا)
عندها بيت، تعيش لوحدها...
أنت لست غبي!!!

روبيرتو (يبتسم وهو يحرك برأسه)

وذلك الشيء ماذا؟

يقوم بعمل لفتة مبتذلة بفمه

- لا يتم القطع أبدا في نهاية الصفحة ولا في الحوارات ولا في الأوصاف و يتم ترقيم الصفحات.

هناك نوعان من المفاتيح الأساسية في كل فيلم جيد: العاطفة والصراع. السينما هي العاطفة. الأفلام يجب أن تجعلنا نشعر، التعرف على أنفسنا من خلال الشخصيات. ما بين ضحك، بكاء، خوف، تشويق... على نصنا أن يثير مخيلة القاريء ومشاعره، بشكل أو بأخر. نتحدث عن الصراع عندما يريد شخص ما شيئاً، لديه رغبة، شيء يريد تحقيقه ويتم عرض العوائق التي تمنعه من تحقيق هدف هذه الرغبة.

ويقسم النسق الكلاسيكي السرد المعالجة إلى ثلاثة فصول، العرض والمشكلة (العقدة) والحل، وعلى الرغم من انه لا يوجد دائما اي سبب لاتباع هذا النسق فانه شائع جدا في العديد من القصص.
للانتقال من فعل إلى آخر، يجب أن نفكر فيما يعرف ب"الحبكة"، وتغيير الاتجاه الدرامي في القصة.
باختصار شديد، هذا هو التركيب الذي يعتمد عليه سيناريو الفيلم السينمائي الروائي:

الفصل الأول أو مرحلة العرض:

- عرض الشخصيات الرئيسية:
- بيان المشكلة. إنطلاق او بداية القصة: أو بداية ظهور النزاع الدرامي.
- العقدة الأولى من الحبكة، وهو الحادث الذي يجعل القصة تأخذ اتجاهاً آخر وتزيد من اهتمام المتفرج.

الفصل الثاني أو مرحلة التطوير:

- العوائق
- التعقيدات.
- الحبكات الثانوية.
- بداية العقدة الثانية.

الفصل الثالث أو الحل:

- التطهر.
- االقرار.

4.2. السيناريو التنفيذي

وهو العرض الملموس علي الورق عن كيفية إجراء النسخة النهائية للمعالجة السينمائية من خلال الصورة والصوت. الشخص المسؤول عن إخراج الفيلم في هذه الحالة هو الشخص الذي يصنع السيناريو التنفيذي، والذي سيحدد اللقطات وأحجامها وحركات الكاميرا

مثال السيناريو التنفيذي: **Vestido de novia**

مشهد 621 - الحمام. داخلي

لقطة 1- لقطة عامة لروسا الينا في خلف الكادر تنتهي من التبول وترتب روبها. إرنيستو يقطع الكادر من اليمين إلى اليسار. رد فعل روسا الينا عندما تراه الخوف، المفاجئة.

مشهد 721- منزل روسا ايلينا

لقطة 1- لقطة عامة لإرنيستو وهو يلم بعض أغراضه ويخبيها في حقيبة الظهر. في الخلفية تدخل روسا الينا من عبر الباب لقطة "ماستر"محادثة ذات صلة على ما حدث بينهما التي بينهم في اللقطة السابقة..

لقطة 2 - لقطة عامة ذات صلة "ماستر" المحادثة، إجراءات وتفاعلات إرنيستو نحو روسا الينا. لقطة نهاية.

لقطة 3- لقطة عامة ذات صلة "ماستر" المحادثة، إجراءات وتفاعلات روسا الينا نحو إيرنيستو. لقطة نهاية.

لقطة 4- لقطةعامة لداخل الغرفة أينما إرنيستو ينفصل عن روسا الينا يأخذ حقيبة الظهر ويخرج من الغرفة إلى الصالة وروسا الينا تذهب وراءه. لقطة "ماستر" ومحادثة.

لقطة 5 - لقطة عامة للصالة ارنيستو يتوجه إلى الكاميرا ووراءه روسا الينا. لقطة "ماستر" وحديث بينهما . ارنيستو يخرج من الكادر. روسا الينا تبقى في اللقطة أو لقطة متوسطة.

لقطة 6 - لقطة مقربة لروسا الينا في الخلف، في لقطة نهاية، متعلقة مع رافايل.

وجميع أنواع الملاحظات الفنية للتصوير. إذا كانت المعالجة السينمائية هي الوثيقة التي تدعم القصة التي سوف نرويها، فإن السيناريو التنفيذي يخبرنا عن كيفية روايتها. إنها الآن مسألة التفكير في اللقطات اللاتي سنستخدمها لتوضيح المشاهد الموجودة في المعالجة السينمائية.

في هذه الحالة، لا توجد معايير مسبقة، فهناك أولئك الذين يكتبون اللقطات التي سيتم تصويرها في هوامش المعالجة السينمائية أو الذين يفضلون بدلا من ذلك تقديم جدول أكثر تفصيلا (شيء مشابه للمثال الذي نقدمه أدناه) ومرافقته مع ستوري بورد (أو السيناريو التنفيذي المرسوم). لذلك، النص الذي نقدمه أدناه ليس أكثر من مثال على كيفية عمل السيناريو التنفيذي.

5.2. ستوري بورد

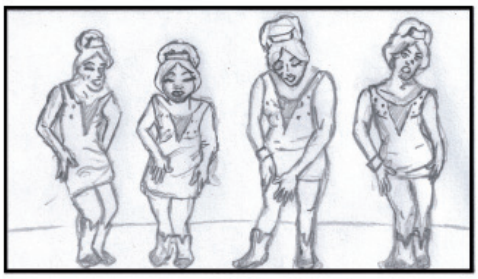
في بعض الأحيان، يوجد الستوري بورد إلى جانب السيناريو التنفيذي، وهو يشكل التمثيل البياني للقصة من خلال سلسله من الرسوم التوضيحية من المشاهد الرئيسية أو كل منهم. باختصار، الستوري بورد هو النص المصور.، وهي تستخدم عادة في الإعلانات وأفلام الرسوم المتحركة والمشاهد المعقدة والباهظة التكاليف. يستخدم لمعاينة التفاصيل التي سنراها من خلال الكاميرا.

ستوري بورد عبارة عن رسوم الكارتون المتسلسلة المستوحاة من تصميمات الرسوم المتحركة، والتي تقوم بتحديد اللقطات، بالإضافة إلى وجهة نظر الكاميرا. وتوضع رسوم الكارتون بنفس تسلسل المشاهد، وعادة ما تتطابق كل رسوم الكارتون مع اللقطة.
وإذا أردت، يمكنك وضع مربعات الحوار في الجزء السفلي من كل رسوم الكارتون (إذا وجدت). يسمح السيناريو التنفيذي بمزيد من التخطيط، وتقديم لمحة سريعة عن سلسلة كاملة من التفاصيل التقنية التي لا تظهر بالسيناريو التنفيذي في كثير من الأحيان.

في حال كان مشروعك قصير المدة (فيلم قصير)، فمن الأنسب تنفيذ الستوري بورد. في حالة الأفلام الطويلة، يتطلب الأمر مزيدا من الوقت، لذا يمكنك دائما اختيار رسم المشاهد بشكل أكثر تعقيدا من وجهة النظر التنفيذية.

ستوري بورد: **Vestido de novia**

1

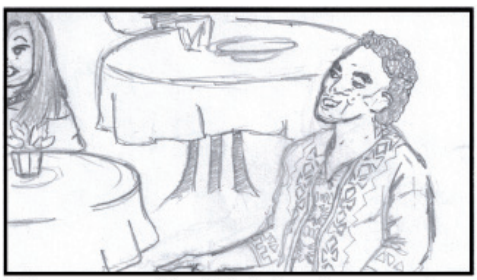


Long shot / Sissi performs with the rest of the group.

2

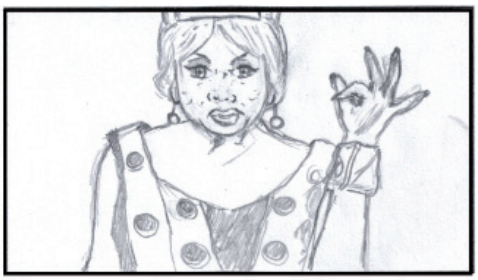
Medium shot / Sissi steps forward and gives a glance at Pablo.

3



Medium shot / Pablo observes the show.

4



Short medium shot / Sissi goes on performing.

ولتنفيذ الستوري بورد ليس من الضروري معرفة كيفية الرسم جيدا (على الرغم من أنه يمكن أن يساعدنا)، يمكنك دائما إنشاء ستوري بورد مع الصور (باستخدام هاتفك الجوال، مثلا). هناك أيضا برامج مختلفة تساعدنا على إنشاء ستوري بورد:
Storyboard quick, Acmi storyboard generator, Storyboardthat, Pixton Storyboarded, Storyboard composer , إلخ.

6.2. خطة التصوير

بمجرد الانتهاء من نصنا، يجب علينا إعداد خطة للتصوير. وكما علقنا من قبل، فإنها الوثيقة التنظيمية التي سنستخدمها لتخطيط كل يوم من أيام التصوير. هذا المخطط يجب أن يجمع ما نقوم بتصويره كل يوم، وفي أي ترتيب نسجله، وبالتالي، ما نحتاجه كل يوم من ساعات التصوير.

في السينما، إنها وظيفة الشخص الذي يعمل كمساعد مخرج. إنها مهمة معقدة للغاية لتنظيم خطة التصوير، وفي هذه الحالة، تستخدم عادة برامج الكمبيوتر المختلفة لتنفيذها. Scenio, Adobe Story, Movie Magic Scheduling إلخ.

وكما قيل، الشيء المعتاد والأكثر منطقية هو تنظيم أيام التسجيل حسب المواقع. مثلا، إذا كان لدينا أربعة مشاهد في منزل «آنا» فسوف نقوم بتصوير هذه المشاهد على التوالي، حتى لو كان اثنان منهما يقعان في بداية القصة أو السيناريو والإثنان الأخران في النهاية.

إنه أمر يتعلق بتحريك أقل عدد ممكن من طاقم التصوير، إضافة إلى عدم إضاعة الوقت في إضاءة الموقع مرتين في مناسبتين مختلفتين، إلى تجانب تلافي نقل المعدات التقنية والبشرية إلى نفس المكان عدة مرات، إلخ.

كذلك، من المستحسن تصوير المشاهد الخارجية أولا ثم المشاهد الداخلية. وهكذا، إذا ساء الطقس، (كان ممطراً على سبيل المثال) فإنه يمكننا دائما تغيير ما تم تخطيطه وتصوير مشهد داخلي بدلاً منه، في انتظار يوم لا يسقط فيه المطر لتسجيل ذلك المشهد الخارجي.

في أي حال، يجب أن نأخذ في الاعتبار أن الطوارئ تحدث دائما في التصوير، لذا يجب أن يكون لدينا صبر وإمكانية التكيف مع كل الأوضاع. هذه العملية حساسة للتغيير، وفي أي لحظة يمكن أن يحدث شيء يجبرنا على التنقل من إيقاع تصوير جيد(عبر الخطة المحددة) إلى التأخر قليلاً. من المهم أن يكون لديك دائما خطة بديلة واستباق المشاكل المحتملة.

خطة التصوير: **Vestido de novia**

الإنتاج: فستان العروس
المخرجة: ماريلين سوراجا

مخطط التصوير

يوم	تاريخ	التوقيت	ضوء	موقع	الديكور	الممثلين	كومبارس	الحيوانات	مركبات	تأثيرات خاصة	سلسلة	ملاحظات
٣٤	29ابريل 2013 الإثنين	٠٠:٦am ٠٠:٦pm		الدار البيضاء	بيت روس إلينا غرفة خارج/داخل بيت. بوابة	لاورا دي لا وس لويس ألبيرتو جارسيا خورخي بيروفورريا بانشو جارسيا			دراجة إرنيستو		٧١ ٧٣ ٨١ ٨٢ ٩٣ ١٠٧ ٧٠	تأثير قيء لروسا إلينا مايكينغ
٣٥	30 ابريل 2013 الثلاثاء	٠٠:٦am ٠٠:٦pm		الدار البيضاء	بيت روسا إلينا حمام غرفة الطعام	لاورا دي لا وس لويس ألبيرتو جارسيا بانشو جارسيا					١٠٠ ١٠١ ٤٦ ٩٠ ٩٢	لقطات في التلفذيون لبرنامجروسيتا ولعب بلطلبة
٣٦	1مايو 2013 الأربعاء	٠٠:٦am ٠٠:٦pm		الدار البيضاء	بيت روسا إلينا صوفا غرفة شارع	لاورا دي لا وس لويس ألبيرتو جارسيا بانشو جارسيا	٤		دراجة إرنيستو	مطر	١٢١ ١٢٢ ١٢٣ ١٢٥ ١٢٦ ١٢٧	البيبا تأثير قيء إرنيستو
٣٧	2مايو 2013 الخميس	٠٠:٦am ٠٠:٦pm		الدار البيضاء	بيت روسا إلينا سالا غرفة	لاورا دي لا وس لويس ألبيرتو جارسيا والدو فرانكو إسابيل سانتوس					١٥٢ ١٨٤ ١٦٠ ١٦١	
٣٩	4مايو 2013 السبت	٠٠:٦am ٠٠:٦pm			مسرح	لاورا دي لا وس لويس ألبيرتو جارسيا والدو فرانكو عمر فرانكو (فرقة)	٥٠				١٧٨ ١٧٩ ١٨٠-١٨١ ١٨٢ ١٨٣	بلي باك (فرقة) ماكينغ

Daniel Hansen. Unsplash

3. اللغة السمعية البصرية

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

3. اللغة السمعية البصرية

عند كتابة السيناريو التنفيذي، يجب على الشخص المسئول عن إخراج الفيلم تحديد اللقطات المراد تصويرها، سواء كانت لقطات ثابتة أو مصحوبة بحركة، وما هو موضع الأشياء والشخصيات الموجودة داخل الإطار (أو الكادر في التعبير السينمائي)، يعني، تكوين اللقطة. وبعد ذلك، يمكننا التعرف على الخيارات الموجودة فيما يتعلق بتصنيف اللقطات وحركات الكاميرا وتكوين الصورة. هذه هي المفاهيم الأساسية حول اللغة السمعية البصرية اللازمة لنكون قادرين على مواجهة موقع تصوير فيلمنا.

1.3. أنواع اللقطات

اللقطة هي الوحدة الأساسية للغة السمعية والبصرية، لذلك، من المهم معرفة الخيارات المختلفة. كل لقطة لديها نوع من الحجم، زاوية، وجهة نظر. يجب أن يستجيب اختيار كل لقطة حسب الأسباب سردية للمشهد. مما يعني، أننا سوف نختار نوعا معينا من اللقطات لأنه الأنسب لمساعدتنا في سرد قصتنا.

حسب حجم اللقطة: نأخذ التفرقة التالية استنادا لجسم الإنسان:

لقطة عامة جداً

إنها لقطات مفتوحة جدا توضح لنا المشهد. وبالتالي يتم فقدان الشخصية في البيئة المحيطة به. فهي مناسبة جدا لتحديد مكان قصتنا.

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة العامة

فإنه يظهر الجسم الكامل للشخصيات ويمكن أيضا أن تظهر البيئة التي تقع فيها. من المفيد جدا استعادة المكان في ذهن الجمهور بعدة لقطات قصيرة وأيضا لبدء المشهد.

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة الأمريكية.

وتسمى أيضا لقطة ثلاثة أرباع. تقطع الشخصية إلى مستوى الركبتين. اسمها يأتي من الأفلام الويسترن، حيث تظهر الحاجة لإظهار الشخصيات مع مسدساتهم في المبارزات.

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة المتوسطة

هناك أولئك الذين يفرقون اللقطة المتوسطة عامة (قطع الشخصية عند ارتفاع الخصر) واللقطة المتوسطة المقربة (قطع الشخصية تحت الصدر). إنها لقطة المحادثة (مثالية للمقابلات)، لأنه بالإضافة إلى إظهار الوجه، فإنه يسمح لنا برؤية جزء من لغة الجسد (حركة الذراعين).

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة القريبة

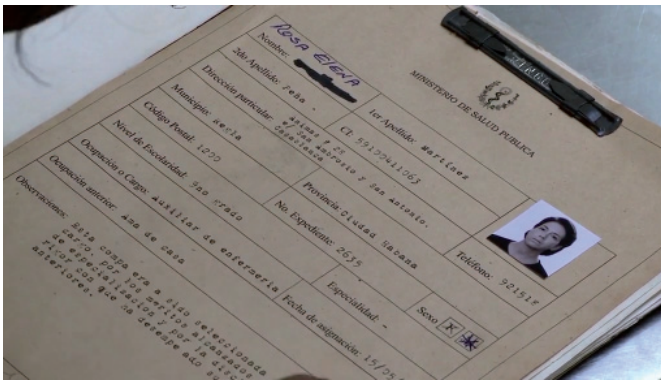
يظهر الوجه والكتفين للشخصية. إنه يستخدم لبيان الحالة النفسية والمشاعر. استخدامه يجعل الجمهور يتعاطف مع الشخصية. مناسب جدا لإجراء المحادثات بطريقة (اللقطة /لقطة عكسية)

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة القريبة جداً

فإنه يظهر وجه الشخص، بإطار يقطع جزء من التفاصيل العلوية و
السفلية. مناسبة جدا لإظهار مشاعر الشخصية. هذه اللقطة الأكثر قوة بشكل مثير.

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

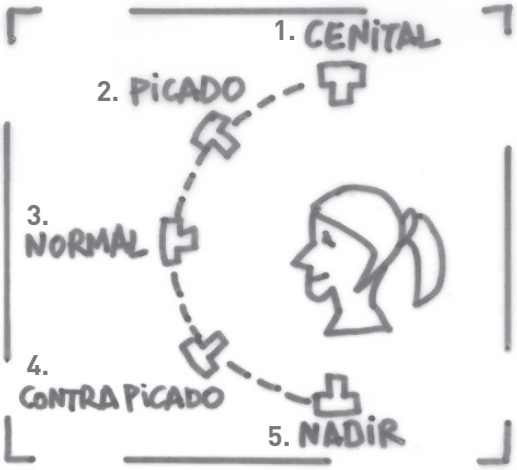


Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة التفصيلية

يبين تفاصيل الغرض أو الشخصية التي نسجلها، بهدف إبرازها.

حسب زاوية رؤية الكاميرا: زاوية الرؤية هي درجة ميل الكاميرا فيما يتعلق بالمحور الأفقي أو الرأسي. انطلاقا من مستوى عيون الشخصية، يمكن للكاميرا أن تكون على مستوى نظرته، فوقها أو أسفلها، مع التمييز بين أربعة أنواع من اللقطات (عالية، منخفضة، عالية جدا ومنخفضة جدا). الشيء المعتاد هو أن نضع الكاميرا على مستوى نظرة الشخصية (الزاوية الموضوعية). تغيير هذا المنظور يعني خلق الفرق بين الشخصية والجمهور، نظرا لأن أحدهما سيكون أعلى من الآخر. كما توجد إحتمالية لعدم مراعاة أفقية التأطير، مع تغيير المحور الرأسي للكاميرا، وإمالته جانبيا فيما يتعلق بالأفق (زاوية الكاميرا المائلة على محوريها):



حسب زاوية رؤية الكاميرا: 1. عالية جدا. 2. عالية. 3. عادية. 4. منخفضة. 5. منخفضة جدا

لقطة من أعلى

تقع الكاميرا فوق نظرة الشخصية. وبالتالي يثير الشعور بالنقص، ويصغر من حجم الشخصية

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

لقطة من أسفل

تقع الكاميرا أسفل عيون الشخصية. بحيث يؤكد عليها، ويمنحها شعور بالتفوق.

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

اللقطة العالية جدا

تقع الكاميرا فوق الشخصية أو الغرض المراد تصويره تماما. هذا هو السبب في أن هذه اللقطات عادة ما تسمى لقطة من "وجهة نظر الطيور" هذا النوع من اللقطات يبرز الشكل وحركة المجموعات.

Lance Asper. Unsplash

لقطة منخفضة جدا

تقع الكاميرا أسفل الشخصية مباشرة.

Taru Ram. Unsplash

زاوية الكاميرا المائلة على محوريها

تميل الكاميرا إلى أحد الجوانب بعض درجات، بحيث يظهر لنا مشهد به بعض الإلتواء. يسبب عدم الاستقرار و / أو الديناميكية. ومن المعروف أيضا باسم اللقطة الهولندية.

Gift Habeshaw. Unsplash

وفقا لوجهة النظر: عندما نحدد موقع الكاميرا، نختار المكان الذي نريد للجمهور أن يروا المشهد من خلاله.

Vestido de Novia (Marilyn Solaya, 2015)

Jaromír Kavan. Unsplash

2.3. حركات الكاميرا

بالإضافة إلى اختيار نوع اللقطة التي نريد تسجيلها، يجب أن نفكر أيضا إذا هذه اللقطة ستكون ثابتة أو ستكون مصحوبة بحركة للكاميرا. ضع في اعتبارك أنه في بعض الأحيان تتحرك الأغراض أو الشخصيات التي تظهر في اللقطة، وبالتالي فإن اللقطة لديها حركة في حد ذاتها ويمكن أن تكون ديناميكية بشكل كاف دون الحاجة إلى تحريك الكاميرا.

لأي حركة تم صنعها بالكاميرا يجب أن يكون لها دافع. مثلما نختار نوع اللقطة التي سنصورها، في هذه الحالة أيضا، اختيارنا يجب أن يساعدنا في سرد قصتنا. بداية من النص نفسه إلى الشكل (اللقطات، حركات الكاميرا، تشكيل التكوين داخل الكادر، إلخ)، كلها يجب أن تسير جنبا إلى جنب إذا أردنا صنع فيلم جيد.

بناء على هذا نميز:

اللقطة الموضوعية

وجهة نظر خارجية للعمل الذي لا يتوافق مع أي شخصية متكاملة بها. يظهر وجهة نظر مثالية من "النافذة" التي نفتحها أمام الجمهور.

اللقطة الذاتية

يتوافق مع النظرة الافتراضية لشخصية ويستخدم لإجبار الجمهور على المشاركة في أحداث القصة.

يمكن نقل الكاميرا بطريقتين:

- على حامل ثابت، وبالتالي أداء هذه الحركة تسمى البانورامية.
- أو مع حامل متحرك (سواء قضيبين أو حركة حرة بفضل طاقم الستيدي كام)، وهي حركة تعرف بإسم حركة التتبع من خلال "الدوللي" عربة الكاميرا أو «ترافلينج»

الحركة البانورامية

تدور الكاميرا على محورها الرأسي (بانورامي رأسي) أو أفقي (بانورامي أفقي) دون تحريك الحامل. لإجراء الحركات البانورامية المختلفة، عادة يستخدم حامل ثلاثي القوائم. حتى إذا لم يكن لدينا واحدة، يمكننا أيضا إجراء حركة هذه الكاميرا باليد.

من المهم إجراء حركة مستمرة ومن المستحسن أن تبدأ وتنتهي في لقطة ثابتة لتسهيل عملية المونتاج في مرحلة ما بعد الإنتاج. يرتبط اتجاه البانوراما الأفقي بطريقة أو إتجاه الكتابة. وهكذا، في البلدان التي يكتب فيها الناس من اليمين إلى اليسار، من المعتاد اتباع نفس الاتجاه عند تنفيذ الصور البانورامية الأفقية، والعكس في البلدان التي تكتب فيها من اليسار إلى اليمين.

الحركات البانورامية يمكن أن تكون وصفية لمكان أو شخصية؛ أو اتباع شخصية في الحركة؛ أو علاقة، تربط أكثر من شخصية. هناك أيضا حركة المسح، (حركة بانورامية سريعة جدا) وهي الحركة التي تتنقل من لقطة ثابتة إلى أخرى، بحيث يتم إضعاف تفاصيل المشهد في مسار الحركة بسبب السرعة.

حركة التتبع «ترافلينج»

نسمي حركة التتبع، لحركة نقل الكاميرا مع حامل أو قضيبين. يمكننا إجراء الحركة مع الكاميرا على الكتف، ولكن يجب أن نكون حذرين من اهتزاز الصورة. إذا كان لدينا وسائل يمكننا استخدام جهاز تثبيت (مثل، الستيدي كام) أو نوع آخر من الحامل: (عربة الكاميرا) أو «دوللي»، التتبع على قضبان حديدية، رافعات، إلخ. لأداء الحركة. إذا لم يكن لدينا هذه الأدوات، يمكننا دائما أن نزيد العبقرية والإبداع، باستخدام على سبيل المثال سكيت (سكوتر) أو عربة سوبر ماركت لتنفيذ حركات التتبع. ولكن، من المهم أن يكون السطح الذي نتحرك به ممهد للغاية لتجنب الاهتزازات في الصورة.

هناك عدة أنواع من حركات التتبع:

- **حركة النقل إلى الأمام أو «أفانت»**: تتحرك الكاميرا إلى الأمام. النتيجة تكون طبيعية جدا، لأنه يتوافق مع الشخصية التي تسير وتكتشف لنا الأشياء. ممكن أن تكون ذاتية، في حالة أننا نضع أنفسنا في مكان الشخصية أو الهدف. تسمح حركة التتبع إلى الأمام بتركيز الانتباه نحو مركز اهتمامنا.
- **حركة التتبع للوراء أو» ريترو»**: تتحرك الكاميرا للخلف. إنها حركة معبرة جدا، يمكن أن يكون لها العديد من الوجوه: استنتاج الموقع، التباعد في المكان، مرافقة للشخصية، التحول الأخلاقي، الشعور بالوحدة أوالعجز.
- **حركة التتبع الجانبي**: تتحرك الكاميرا أفقيا. من المفيد جدا عندما نريد أن ترافق شخصية في الحركة أو لوصف مكان ما.
- **حركة التتبع الدائري**: تدور الكاميرا حول الشخصية محور إهتمامنا بشكل دائري. إنه يسبب شعوراً بالإرهاق والكرب، ويخلق جواً شديد الكثافة. كما يتيح لك رؤية غرض ما من وجهات نظر مختلفة دون قطع اللقطة.
- **حركة التتبع العمودي**: تتحرك الكاميرا مع حاملها من الأسفل إلى الأعلى أو من الأعلى إلى الأسفل. من المؤكد أنها الأقل انتشارا من بين حركات التتبع المستخدمة.

الزووم أو حركة التتبع البصري:

انها ليست حركة الكاميرا بمعنى الكلمة، لأن الكاميرا لا تتحرك من مكانها. عندما نقوم بالزووم، فإن ما يتحرك بحق هي عدسة الكاميرا، ولكن النتيجة تشبه إلى حد كبير تلك التي نحصل عليها عن طريق القيام بتحريك الكاميرا.. الفرق هو أنه عندما تتحرك الكاميرا عند التتبع، فإننا نرى بها حركتنا عبر المكان، الجمهور لديه الشعور بالحركة الفعلية خلال المشهد. وفي حالة الزووم يبدو أن جزءا من هذا المكان يبدأ في التضخم أو التضاؤل.

مع الزووم يمكننا الاقتراب من الشخصية أو الكائن الذي نسجله، ما يعرف بالتكبير ***ZOOM IN***، أو أن نبتعد، أو ما نسميه التصغير ***ZOOM OUT***. من المعتاد أن تعطينا الكاميرات خيارات متعددة للتعامل مع الزووم الأوتوماتيكي أواليدوي. عادة ما يكون هناك حرفان مرتبطان في الزوم: W تصغير، يعني، لأبعاد الصورة و T تكبير أو تقريب الصورة.

3.3. التكوين

إنها طريقة وضع العناصر المختلفة (الأغراض والأشخاص) داخل الإطار السينمائي. الوضع المعين لهذه العناصر يقوم بعملية توجيه أنظار الجمهور أو نقطة الاهتمام داخل الإطار، كما سنري أدناه.

الكادر السينمائي هي إطار للقطاتنا. عند تأطير الصورة، نقرر ما نتركه داخل الإطار ويراه الجمهور، ما يسمى في اللغة السمعية البصرية الكادر وما نتركه خارج

الإطار، خارج الكادر وبالتالي، لا يراه الجمهور. في بعض الأحيان، يمكننا أن نستشعر بما يبقى خارج الميدان. يحدث هذا على سبيل المثال عندما تنظر شخصية إلى شيء لا نراه داخل الإطار. من المهم أن نقرر ما هي المعلومات التي نريد أن نعطيها للجمهور، وبالتالي، ما سنقوم بوضعه ضمن ذلك الإطار أو "الكادر"

ولكن، بالإضافة إلى تحديد ما يراه الجمهور، من المهم تحديد الكيفية التي سيراه عليها، الطريقة التي سنقوم بها بتشكيل لقطتنا. هناك العديد من القواعد الأساسية التي يمكننا اتباعها لجذب نظر الجمهور إلى جزء معين من الإطار:

- يجب علينا ان نهتم جيدا **بالفراغ**، أوالمسافة التي لا تزال بين الشخص الذي يظهر في اللقطة وحواف الكادر (أو الصورة). هذا يمكن أن يكون أعلى أو أسفل أو جانبية.

Juan Ignacio Sánchez Lara. Flickr

- ليس من المستحسن ترك الكثير من الفراغ أعلى رؤوس شخصياتنا.

- عندما يظهر شخص ما ينظر إلى مكان ما (لأنه يتحدث مع شخص آخر أو لأنه ينظر إلى منظر طبيعي، على سبيل المثال) يجب أن نترك مزيدا من الفراغ في الاتجاه الذي تنظر إليه الشخصية، كما تظهر الصورة التالية.

Amaia Nerekan Umaran

مع ذلك، يمكن كسر هذا لتحقيق تأثير سردي (يعكس الوحدة، شخص يترك شيئا ما خلفه، التوتر الناجم بين الشخصيات...)، كما تظهر الصور التالية.

Weekend (Andrew Haigh, 2011)

Loreak (Jon Garaño & Jose María Goenaga, 2014)

بالطريقة نفسها، فان **قاعده الثلثين تشير** إلى نقاط القوة داخل الإطار، والأماكن التي ينظر اليها الجمهور في العادة، وفي التالي المكان الذي ينبغي لنا وضع فيه أهم العناصر. دعونا نتخيل اننا نقسم الإطار إلى الثلثين برسم خطين أفقيين وعموديين. النقاط الأربع حيث تتقاطع هذه الخطوط هي نقاط القوة ومراكز الاهتمام في الصورة، لذلك فمن المستحسن ان تضع فيها بعض من العناصر التي نريد أن نبرزها.

Amaia Nerekan Umaran

Aaron Huber. Unsplash

4. الكاميرا

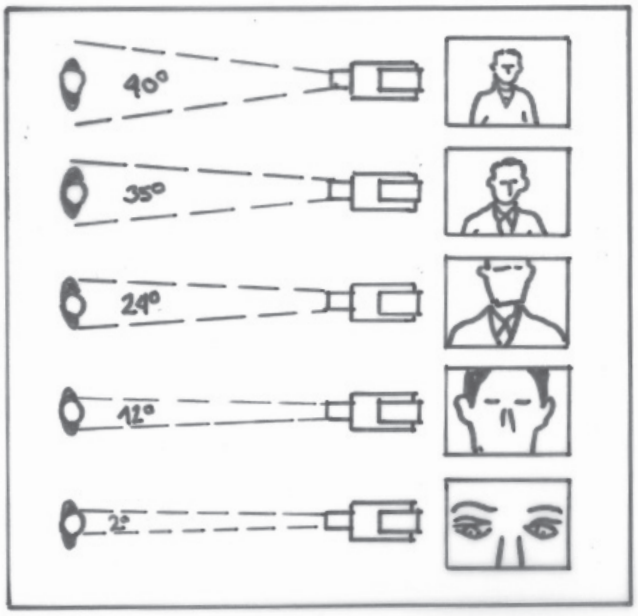
CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

4. الكاميرا

إحدى الأدوات الأساسية التي سوف نعمل بها عند تصوير فيلمنا هي الكاميرا. في الوقت الحاضر هناك العديد من الخيارات. بعض الناس يواصلون تصوير أفلامهم على: شريط سينمائي، باستخدام كاميرات الأفلام؛ وهناك الذي يفضل التصوير باستخدام كاميرا فيديو؛ الذي يختار كاميرا من الصور الثابتة،؛ وهناك ناس يستخدمون كاميرا الهاتف المحمول.

وعلى أي حال، من المهم معرفة نوع عدسة الكاميرا التي نستخدمها لمعرفه الإمكانيات التي توفرها لنا، لأنه في العدسة حيث يتم تشكيل الصورة. لهذا يجب علينا ان نضع في اعتبارنا ما هو البعد البؤري. وهي الطريقة التي يتعين علينا ان نقيس بها زاوية تغطيه العدسة، يعني، مجال الرؤية الذي يشمله. ويماثل البعد البؤري «العادي» الذي ينتج زاوية التغطية في الكاميرا نظيره في العين البشرية.

البعد البؤري يؤثر على حجم الصورة، بالتالي، مع مراعاة هذا المعيار، يجب علينا أن نميز بين أنواع مختلفة من العدسات، كما سنرى بمزيد من التفاصيل أدناه.



بعد بؤري

1.4. أنواع العدسات

عدسات الزاوية الواسعة:

وكما يوحي اسمها، فإنها عدسة لها زاوية واسعة من الرؤية، أكبر بكثير من زاوية رؤية العين البشرية، سنستخدمها لتصوير اللقطات العامة، وفي جميع تلك الحالات التي نحتاج فيها إلى تغطيه مساحات واسعه والحصول على عمق مجال أكثر تركيزا.

jplenio (johannes Plenio). Pixabay

ID453169. Pixabay

من ناحية أخرى، إذا كانت تستخدم هذه العدسات لتصوير اللقطات القريبة فأن الصورة تتشوه، وتخلق صور كاريكاتورية مبالغ في حجمها. ولذلك، فهي ليست مناسبه لتصوير الأشياء إذا كنت ترغب في الحصول على تأثير طبيعي.

Amaia Nerekan Umaran

JussyD (Justin Dearham). Pixabay

العدسة الزاوية التي تشمل زاوية أكبر للرؤية، ١٨٠ درجه أو أكثر، هو ما يسمى زاوية "عين السمكة"، الصور المصورة بعين سمكية تظهر منحنية، كما لو كانت تنعكس على شكل دائرة.

Amaia Nerekan Umaran

العدسة العادية:

زاوية تعطي تغطية مماثله للعين البشرية، لتنتج صورة أكثر طبيعية، أكثر تشابها مع ما نراه، من دون أي تشويه. ينصح باستخدامها عندما نريد إعطاء نفس تأثير المنظور الحقيقي الواقعي قدر الإمكان. ففي اللقطات القريبة للناس لا توجد مبالغة في ملامح الوجه، لا تولد تشوهات في المنظور ولا يتطلب الأمر مساحة واسعه للغاية للحصول على لقطات عامة جيدة.

Amaia Nerekan Umaran

العدسة التيليفوتو

زاوية الرؤية التي تقوم بتغطيتها هي أقل من العدسة الموضوعية (عادة اقل من ٣٠ °) وهي الأكثر ملاءمة لتسجيل الأجسام أو الشخصيات البعيدة، لأنها تتسبب في زيادة حجم الصورة. وهي مناسبة جدا لتسجيل لقطات قصيرة (لقطات متوسطة، لقطات قريبة، لقطات تفصيلية، إلخ)، على الرغم من أنه، كما سنرى أدناه، يمكننا تقليل عمق المجال الخاص بها بحيث يكون لديها حدود عندما يتعلق الأمر بالبعد البؤري (وهي مناسبة جدا إذا ما نريده هو التركيز على الشخصية وطمس الخلفية).

esiul. Pixabay

Amaia Nerekan Umaran

قد يكون لدينا عدسات مختلفة للكاميرا سنقوم بتغييرها طبقاً لاحتياجاتنا، كما توجد عدسات البعد البؤري المتحولة. وهي عدسات مريحه جدا، لأنها تسمح لنا لتغيير البعد البؤري دون الحاجة إلى تغير العدسة. عندما نرغب في عمل زووم التكبير لنقترب من الشخص (عدسة مقربة T)،وعلى العكس من ذلك عندما نريد التصغير (زاوية عريضة W) لنبتعد عن الشخصية. يجب تجنب الإفراط في استخدام الزووم، لأنه مؤثر يتسبب عادة في إرهاق وإشعار الجمهور بالدوار.

2.4. البؤرة

عند التركيز، يتم ضبط العدسة لإعادة إنتاج الصورة بوضوح قدر الإمكان.. وعادة ما تقدم الكاميرات خيار تحديد البؤرة أوتوماتيكيا أو يدويا، عن طريق إدارة حلقة تركيز البؤرة الموجودة على عدسه الكاميرا.

كلما استعملنا تركيز البؤرة في الوضع اليدوي، فمن المستحسن الاقتراب بأكبر قدر ممكن من الشخصية المطلوب تصويرها باستخدام الزووم، والتركيز على بعض التفاصيل في صورتها، وثم فتح اللقطة لاستعادة وضع الإطار الأصلي.

3.4. عمق المجال

في التلفزيون الشيء المعتاد هو أن كل شيء داخل دائرة نقاء بؤرة العدسة، بينما في السينما يتم عاده اللعب أكثر مع مفهومي البؤرة/التلاشي، اي مع عمق المجال، والمساحة التي نراها واضحة تماما أمام وخلف الجسم/ الشخص الذي نريد تصويره.

من خلال السيطرة على عمق المجال سنكون قادرين على تحديد أي أجزاء من المشهد سوف تظهر واضحة، وما هي الأجزاء غير الواضحة خارج إطار البؤرة.

Amaia Nerekan Umaran

عمق المجال الكبير: عندما تكون كل التفاصيل في الإطار واضحة.

عمق المجال الصغير: عندما نكون مهتمين في تلك اللقطة على تركيز انتباه الجمهور على نقطه معينه، علي سبيل المثال، لإعطاء اهتمام خاص لصاحب صوره، فنحن نركز فقط على الشخصية و نقوم بطمس الخلفية.

ID 12019. Pixabay

يعتمد عمق المجال على ثلاثة عوامل:

- **البعد البؤري:** وكلما زاد البعد البؤري للعدسة سيكون عمق المجال أصغر. وهذا يعني انه سيكون من الأسهل التركيز على الشخصية وطمس الخلفية عند استخدام العدسة المقربة أو التكبير. ولكن إذا ما كنا نريده هو على تفاصيل المشهد كله فسيكون من الأفضل هو استخدام العدسة ذات الزاوية الواسعة
- **فتحة العدسة:** كلما قل الضوء الذي نتركه يمر من خلال عدسه الكاميرا (عن طريق الحدقة) سيزداد عمق المجال، و العكس صحيح في حالة سماح الحدقة بمرور حجم أكبر من الضوء فإنه سيكون من الأسهل طمس الخلفية وضع الشخصية في مجال تركيز بؤرة العدسة. وسيتم شرح مفهوم حدقة الكاميرا بمزيد من التفاصيل في الفصل التالي وهو الفصل المخصص للإضاءة.
- **المسافة الشخصية-الكاميرا:** كلما كانت الشخصية التي نصورها أبعد عن الكاميرا كلما كان عمق المجال أكبر، ولذلك، إذا أردنا طمس الخلفية، فيجب علينا ان نقترب من الشخصية أو الجسم المراد تصويره، ونبتعد إذا أردنا تصبح كل التفاصيل داخل الإطار واضحة.

باختصار، إذا كنا نريد ان التركيز على تفاصيل المشهد بأكمله يجب علينا استخدام عدسه عادية أو زاوية واسعه، وتضييق زاوية حدقة الكاميرا (أي تمرير اقل كميه من الضوء من قبل العدسة)، ونبتعد عن الجسم أو الشخصية المراد تصويره.

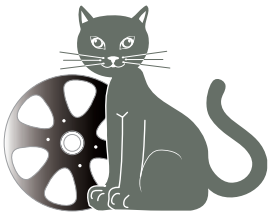
وإذا كان على العكس من ذلك نريد ان نركز فقط على الجسم أو الشخصية وطمس الخلفية، يجب علينا استخدام العدسة التيلفوتو وفتح زاوية حدقة الكاميرا والاقتراب من ذلك الجسم أو تلك الشخصية.

Amaia Nerekan Umaran

Lawrence Walters. Unsplash

5. الإضاءة

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO



5. الإضاءة

الضوء هو واحد من أهم العناصر التي يتوجب علينا وضعها في الاعتبار داخل اللغة السينمائية. بدون ضوء لا توجد سينما. عيوننا تنجذب إلى المناطق الأكثر الإضاءة في المشهد. ولذلك، فانه من المثير للاهتمام استخدام التباينات المختلفة في الضوء بشكل إبداعي. الإضاءة هي فن في حد ذاته،،ولايتعلق الأمر فقط بإضاءة الأشياء والشخصيات. بفضل الإضاءة يمكننا خلق بيئة معينه، وتوليد أحجام جديدة مختلفة أو جعل صورة أكثر وضوحا أو أميل إلى أن تصبح باهتة. ولذلك فان الضوء يعمل كعنصر سردي درامي داخل اللغة السمعية البصرية ويجب ان نعطيه الأهمية التي يستحقها.

1.5. أضاءه طبيعية/أضاءه صناعية

يتم تحديد الإضاءة من خلال المواقع وبظروف الإضاءة فيها. وكما ذكر أعلاه، وبمجرد ان قررنا المواقع التي سنقوم بتصويرها، يجب ان نقوم بمعاينة هذه المواقع، من بين أمور أخرى، لمعرفة ظروف الضوء.

هناك مواقع خارجية وداخلية. مع الأخذ في الاعتبار هذا البديل، يمكننا التحدث عن نوعين من الإضاءة:

- **الإضاءة الطبيعية:** هي الإضاءة التي تعتمد على مصادر الضوء الطبيعية للمشهد المراد تصويره.
- **الإضاءة الصناعية:** تم إعادة صناعتها من قبل طاقم التصوير في العمل (ضوء شمعه، والشعلة، ومصباح يدوي، وعدد قليل من اللمبات، الخ.)

ضوء الشمس مرتبط بالمواقع الخارجية فيما ترتبط الإضاءة الصناعية بالديكور الداخلي. ولكن، التسجيل في الهواء الطلق لا يعني ان لدينا فقط استخدام الإضاءة الطبيعية. الشيء نفسه يحدث عندما نصور في الداخل. في الحالتين يمكننا استخدام مزيج من مصادر الضوء الطبيعية والصناعية. لنفترض، على سبيل المثال، اننا نسجل مقابله في غرفة، حيث هناك نافذة يدخل من خلالها الضوء الطبيعي. يمكننا دائما الاستفادة من هذا الضوء واستكماله مع بعض الضوء الصناعي، ووضع بعض المصابيح الإضافية.

كقاعدة عامه، وكثيرا ما يقال انه من الأسهل التصوير في المواقع الداخلية في الداخل، سواء من وجهه نظر طاقم تسجيل الصوت و طاقم التصوير والإضاءة، لأنه في الديكور الداخلي نحن نتحكم في كل الظروف المحيطة. ونحن لا نعتمد على الضوضاء المحيطة للمكان والتي يكون غير مرغوب فيها،
أو في حاله التغيرات في الصوت والتغيرات في الطقس، في حاله الإضاءة. لنفترض اننا قمنا بالتصوير في موقع داخلي بمنزل ما. يمكننا ان نتركه دائما في حالة الظلام التام، نغطي مصادر الضوء الطبيعي، والنوافذ، ووضع المصابيح المختلفة لخلق أجواء مناسبة تماماً لما نريده في فيلمنا.

2.5. حدقة الكاميرا

كل كاميرات الأفلام والفيديو تحتوي على جهاز يسمح لنا بتنظيم كمية الضوء التي نمررها عبر عدسة الكاميرا. ويعرف هذا الجهاز باسم **حدقة الكاميرا**. إذا قمنا بفتح تلك الحدقة فنحن نسمح بدخل مزيد من الضوء، وإذا أغلقناها، فإننا نسمح بمرور ضوء أقل.

مستوي الفتحة من الحدقة يعتمد على كميه الضوء في الموقع الذي نسجل فيه. بحيث، إذا كان هناك الكثير من الضوء (على سبيل المثال، نسجل في الهواء الطلق وخلال يوم مشمس جدا) يجب أن نغلق الحدقة عن طريق ترك ضوء أقل من خلال العدسة، بحيث لا يتم تعريض الصورة أو إحراقها (تصبح الصورة لامعة جدا).

وإذا كان على العكس من ذلك المكان الذي نسجل فيه ضوء قليل (لنفترض على سبيل المثال أننا نصور مشهد خارجي في الهواء الطلق خلال الساعات الأخيرة من اليوم في طقس غائم)، فسنفتح الحدقة للسماح بدخول مزيد من الضوء من خلال عدسة الكاميرا وألأ تكون الصورة التي نصورها مظلمة بشكل كبير.

هناك رمز، يدعى **الرقم F، (رقم فتحة العدسة)** والذي يبين لنا ما إذا كانت الحدقة مفتوحةو او مغلقة، هذا هو المقياس الرقمي الذي يظهر على عدسه الكاميرا، كما هو مبين في الصورة التالية. تشير الأرقام الصغيرة إلى أن الحدقة مفتوحة وبالتالي تسمح بدخول المزيد من

الضوء؛ والأرقام الكبيرة، على العكس من ذلك، تشير إلى أن الحدقة مغلقة أكثر لتترك القليل من الضوء يمر من خلال فتحتها.

KoeppiK. Wikipedia commons

3.5. الإضاءة الحادة\الإضاءة الناعمة

أحد أبرز المشاكل الرئيسية عند إضاءة مشهد أو شخصية ما بشكل صحيح هي الظلال. إن إبرازها أو تخفيفها أو إزالتها ليست مهمة سهلة. في العمل "خارج نطاق البلاتوه، من المعتاد رؤية شخصيات مضاءة بشكل سيئ، أشخاص تمت مقابلتهم بنصف وجه معرض للشمس والنصف الأخر في الظل. سنحاول في هذا القسم إعطاء بعض المفاتيح لمعرفة المزيد لاستخدام الإضاءة وعلاج الظلال. ولكن لهذا، يجب أن نتحدث أولا عن الفرق بين الضوء الحاد والضوء الناعم أو المنتشر.

الإضاءة الحادة هي الإضاءة الناتجة عن مصادر الضوء ذات الحجم الصغير بالنسبة إلى الجسم المضاء، والضوء الموجه إلى ذلك الجسم هو ضوء مركز للغاية، يركز على نقطة أو منطقة محددة، كاشفة للملامح والتفاصيل، وتسبب ظلالاً قوية.

من وجهة النظر السردية، باستخدام الإضاءة المركزة، يمكننا أن نستحضر على سبيل المثال تأثيرات درامية غامضة، قاتمة، مناسبة لخلق مواقف دراماتيكية أو وضع علامة توضح التناقضات بين المناطق المضيئة والمظلمة.

الإضاءة الناعمة، على العكس، تأتي من مصدر إضاءة كبير. إنه ضوء أكثر تشتتاً وانتشاراً وأكثر تناسقا وأقل اتجاها، يقلل من التباين الضوئي ويجعل التفاصيل واضحة في الظلال (مما يجعلها ناعمة جدا أو تقضي على تلك الظلال تماما).

المسافة بين مصدر الضوء وبين الجسم أو الشخصية الذي نريد إلقاء الضوء عليه يؤثر أيضا على هذا. كلما زادت المسافة بين مصدر الضوء وبين الجسم أو الشخصية، كلما أصبح الضوء مركزاً وبهذه الطريقة، إذا كان ما نبحث عنه هو صنع مزيد من الظلال، يجب أن نبعد المصدر (مصباح الإضاءة) من الكائن أو الشخصية؛ وإذا كان على العكس، هدفنا هو تخفيفها، يجب أن نجعل مصدر الضوء أقرب.

الإضاءة الحادة

الإضاءة الناعمة

لمحاولة فهم هذا الاختلاف بشكل أفضل بين الإضاءة الحادة ونظيرتها الناعمة، دعنا نرى ما يحدث عندما نسجل في الخارج بالضوء الطبيعي. إن **ضوء الشمس قاسي على الرغم من حجمه الكبير** نظرا لأن وجوده على مسافة كبيرة يولد ظلالاً واضحة جدا. من ناحية أخرى، عندما تختبئ الشمس خلف السحب، يكون الضوء أقل دقة، فإنه ينتشر أكثر، و**يولد ضوءاً ناعماً**.

واحدة من أدوات الإضاءة التي تستخدم كثيرا لتخفيف الظلال الناتجة عن الشمس أو أي مصدر آخر للضوء القاسي، هو **العاكس الضوئي**. هناك عاكسات من مختلف الأحجام والأشكال؛ هناك منها ما هو مستدير، أو مربع، أو مستطيل، بحجم أكبر أو أصغر. إنها (عادة بيضاء، ولكن هناك أيضا بلوني الفضة والذهب) تعكس

الضوء القادم من مصدر الإضاءة القاسية، للحصول على مصدر للضوء الناعم، والذي يسمح لنا بملء الظلال.

كما نرى في الصور التالية، تكون العاكسات مفيدة جدا عندما نصور في الخارج. في هذه الحالة، تولد الشمس ضوء قويا يترك أكثر من نصف وجه الشخصية في الظل. هذا هو السبب في أنه من المناسب استخدام عاكس لعكس ضوء الشمس وتوجيه ذلك الارتداد إلى الجزء الذي في الظل، لتخفيف تلك المنطقة من الوجه.

عاكس

بدون عاكس

مع عاكس
Amaia Nerekan Umaran

الجدران أو السقوف أو الأرضيات البيضاء تعكس الضوء، لذلك من المهم أن نقرر إذا كنا نريد الاستفادة منها عن طريق توجيه التركيز نحوها، بدلا من توجيهها نحو الشخصية، أو مثلاً تغطيتها، لتجنب تأثير الارتداد. خيار آخر هو تصنيع عاكس باستخدام الأوراق، والكرتون الأبيض، والبطانيات الحرارية أو الشمسيات الألومنيوم للسيارة. بنفس الطريقة، مع العناصر السوداء، مثل الأقمشة أو الورق الكرتون، يمكن أيضا صنع الأعلام التي يمكن أن تقطع الظلال أو تمنع شعاع الضوء من الوصول إلى المناطق التي لا نرغب في إلقاء الضوء عليها.

دعونا نرى أدناه، المزيد من النصائح التي يجب أخذها في الاعتبار فيما يتعلق بالإضاءة والظلال:

- إذا كان الضوء يأتي من نقطة بالقرب من الكاميرا، فإن الصورة ستكون مسطحة، دون ظلال، دون عمق.
- من أجل أن تكون الإضاءة «طبيعية»، يجب أن يأتي الضوء من نقطة أعلى من أفق الشخصية. أما إذا أردنا إضاءة مفيدة للتأثيرات الأكثر رعباً فيمكننا تركيز الإضاءة من أسفل الشخصية، لخلق ضوء غير طبيعي مناسب دراماتياً لمثل تلك المواقف.
- يجب أن نكون حذرين مع الظلال التي يمكن أن تنتجها بقية المعدات التقنية (كابلات الميكروفونات أو عصى ميكروفونات تسجيل الصوت على سبيل المثال).

4.5. الإضاءة ثلاثية الإتجاه

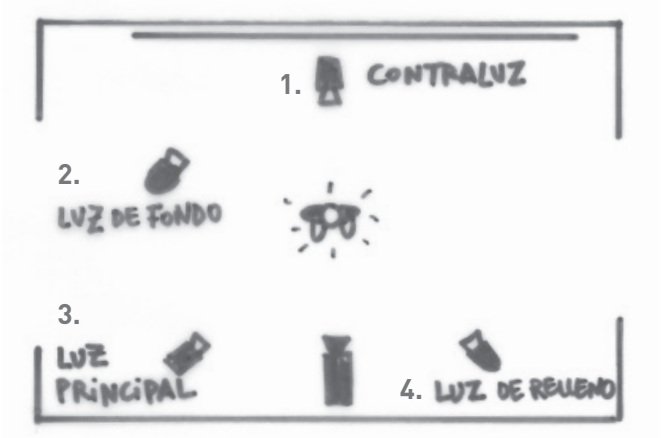
دعونا نرى الآن كيفية إضاءة شخص باستخدام ثلاث مصادر مختلفة. مخطط بسيط ولكنه مفيد جدا يمكننا الاستمرار عند القيام بعملية التصوير، هو ما يعرف ب **الإضاءة ثلاثية الإتجاه**

المصدر الأول للضوء الذي يجب أن نضعه، لأن موقعه يحدد الباقي، هو ما نسميه مصدر **الضوء الرئيسي.** سنضعه على يمين أو يسار الكاميرا، على حوالي ٤٠ درجة بالنسبة للمحور الأفقي لها، كما يظهر في الرسم. إنه مصدر للإضاءة يوفر ضوءاً قوياً، كما رأينا، يسلط الضوء على الملامح والتفاصيل، لكنه يسبب ظلالاً قوية. عندما يكون هناك مصدر إضاءة في المشهد لا يمكننا السيطرة عليه، كما هو الحال في ضوء الشمس عندما نسجل في الهواء الطلق، أو نافذة إذا قمنا بالتسجيل في الداخل، سيكون ذلك ما يمكن إعتباره الضوء الرئيسي.

للتخفيف، لملء الظلال الناتجة عن الضوء الرئيسي، تماما على الجانب الآخر من الكاميرا، سنضع **الضوء المكمل**، وهو يشكل مصدرا خفيفا للضوء، أقل كثافة من المصدر الرئيسي. يستخدم لتحقيق التوازن في الإضاءة الكلية للمشهد، وتخفيف حدة الظلال لتحقيق صورة ناعمة. و,يمكننا دائما استخدام سطح عاكس للضوء الرئيسي (في حالة التصوير في الخارج، يمكن استخدام العاكس الذي رأيناه سابقا لعكس ضوء الشمس).

مباشرة خلف الشخصية، سنضع المصدر الثالث للإضاءة، يسمى **الإضاءة الخلفية**، لفصل الشخص عن الخلفية وإيجاد إحساس بالعمق في الصورة والحجم.

وأخيرا، يجب أن نشير إلى أنه من الملائم أن نضيء الخلفيات بشكل منفصل، لزيادة إبراز عمق عناصر المشهد وفصلها.



الإضاءة ثلاثية الإتجاه

1. الضوء العكسي. 2. الضوء الخلفي. 3. الضوء الرئيسي. 4. الضوء المكمل

5.5. توازن اللون الأبيض

بغض النظر عما إذا كنا نستخدم إضاءة طبيعية أو اصطناعية، فإن كل مصدر للضوء له درجات لونية معينة. الألوان المصورة بواسطة الكاميرا تعتمد على الإضاءة، والضوء الذي نملكه في البيئة ليس دائما كما هو. **هناك** درجة حرارة لون **مختلفة**، أي،درجات لونية معينة: يمكن أن تكون باردة، وتميل إلى لون ميال للون الأزرق. أو تكون أكثر دفئا، تميل إلى الألوان الصفراء، البرتقالية أو الحمراء.

عيوننا لديها القدرة على تعويض هذا الاختلاف في الألوان في الضوء، أو ذلك الاختلاف في درجة حرارة اللون، ولكن الكاميرا لا تفعل ذلك. لهذا يجب أن نحدد مرجعاً لونياً في كل مرة نقوم فيها بتغيير المصدر أو سياق الإضاءة، لتفادي عملية تصوير الألوان بشكل غير صحيح.

لذلك، من الضروري عمل ما يسمى توازن اللون الأبيض (سنفعل ذلك في كل مرة نواجه فيها ظروف إضاءة جديدة). سوف يساعدنا توازن اللون الأبيض على إخبار الكاميرا بدرجة حرارة اللون في الموقع الذي نقوم بالتصوير فيه، حتى نتمكن من تحديد اللون الأبيض، وضبط باقي الألوان في الصورة. في العادة، تعطينا الكاميرات خيارا لإجراء توازن اللون الأبيض في الوضع الأوتوماتيكي أو اليدوي. هذه العملية يجب أن نفعلها دائما إذا أردنا إظهار الألوان كما نراها في الواقع. على الرغم من أن اللعب بتلك الخاصية يمكن أن يعطي لفيلمنا درجات لونية معينة لأهداف إبداعية.

Spiritia. Wikimedia commons

Jamison McAndie. Unsplash

6. الصوت

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

6. الصوت

مثل الإضاءة، الصوت في إنتاج الأعمال السمعي البصري هو عنصر أساسي، على الرغم من أنه غالبا ما يكون منسياً جدا. من المهم أن نخصص نفس الاهتمام إلى التقاط الصوت بشكل صحيح كما في الصورة. لا معنى لتسجيل لقطة جميلة لا تحوي صوتاً يمكن سماعه جيداً.

إذا قمنا بالتصوير بكاميرا فيلم أو فيديو، يمكننا تسجيل الصوت مع الصورة بشكل متزامن، لأن الصوت يلتقط بواسطة ميكروفون الكاميرا نفسه أو بواسطة ميكروفون خارجي متصل به، ويتم تسجيله على نفس بطاقة الذاكرة المرتبطة مباشرة بالصورة.
على العكس، إذا كنا نسجل باستخدام كاميرا أو هاتف جوال، يجب أن نستخدم مسجل صوت أو هاتف جوال آخر لتسجيل الصوت. في هذه الحالة، سيتم مزامنة الصورة والصوت في مرحلة ما بعد الإنتاج (المونتاج). من المستحسن استخدام كلاكيت في التصوير لإنشاء نقطة محددة يمكن العثور عليها بسهولة في الملف الصوتي وفي ملف الفيديو.

قبل البدء في التسجيل، يجب على الشخص المسؤول عن الصوت أن يدرس السيناريو وكل واحد من المشاهد لتحديد ما هي الاحتياجات فيما يتعلق بالصوت.

من المهم معرفة مواقع التصوير لمعرفة ما إذا كان هناك أي ضجيج أو صوت غير مرغوب فيه من النوع الذي يجب علينا حله قبل التصوير. اختيار الميكروفونات المناسبة لتسجيل الصوت المباشر ووضعها واستخدامها بالشكل الصحيح يسهل العمل خلال مرحلة ما بعد الإنتاج (تحديداً مونتاج الصوت). من الضروري أن يقوم الشخص المسؤول عن التقاط الصوت بوضع سماعات الرأس أثناء التصوير، للتأكد من أن الصوت يدخل بشكل جيد ودون وجود أي صخب مصاحب. إذا لم يكن الأمر كذلك، يجب عليك التوقف عن التصوير والعودة إليه عندما نتخلص تماماً من الضوضاء.

بالإضافة إلى مونتاج الصوت المباشر، في مرحلة ما بعد الإنتاج، يجب علينا إدخال الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية لمشروعنا. وكما هو الحال مع مونتاج الصور، يجب فهم عملية مكساج الصوت على أنها عملية إبداعية في حد ذاتها وليس كورشة إصلاح للأخطاء التي ترتكب في التسجيل. هناك العديد من برامج مونتاج الصوت الاحترافية، منها *Protools* وغيرها من البرامج المجانية.

Garry Knight. Flickr

1.6. أنواع الميكروفونات

الميكروفون هو أول رابط في سلسلة التسجيل الصوتي. تعتمد النتيجة النهائية للصوت في جانب كبير جداً على جودته واستخدامها الصحيح. عندما يتعلق الأمر بالتصوير، هناك خياران: استخدام ميكروفون الكاميرا نفسها أو استخدام ميكروفون خارجي. غالبا ما يكون ميكروفون الكاميرا ملائماً بشكل أكبر لتسجيل الصوت المحيط (صوت الموقع نفسه). أو لتسجيل المقابلات أو المحادثات بين الشخصيات، من المستحسن استخدام أحد هذه الميكروفونات الأخرى:

1. **الميكروفون المحمول:** عادة ما يتم تثبيت هذا الميكروفون باليد (أو حامل الميكروفون)، يتم استخدامه لتسجيل الأخبار أو المعلومات، ولكنه ليست مناسباً لتسجيل الأفلام لأنها تظهر في الكادر بشكل غير طبيعي، في المقابل هناك ميكروفونات لاسلكية محمولة تمنحنا المزيد من حرية الحركة.

Amaia Nerekan Umaran

2. **ميكروفونات ربطة العنق.:** انها صغيرة وتعلق بواسطة ملقط على ملابس الشخصية. إنها ميكروفونات يمكن إخفاءها دائما مع الحرص على ألا تولد الملابس ضوضاءً إضافية أو تقوم بإضعاف الإشارة أكثر من اللازم. يتم استخدامها كثيرا في الأخبار والتقارير عند إجراء المقابلات. ومن انواعها ما هو سلكي أو لا سلكي.

Amaia Nerekan Umaran

عندما تكون الميكروفونات لاسلكية، سنضع كبسولة الميكروفون وجهاز الإرسال على الشخص الموجود موضوع المقابلة، وهي عبارة عن علبة مدموجة على الميكروفون نفسه، وسيكون لدينا عناية خاصة بالشعر أو بعناصر من الملابس التي يمكنها أن تكون سبباً في إحداث ضوضاء. سيتم توصيل قطعة العلبة الأخرى (الصندوق الأسود)، والمعروفة بعنصر الاستقبال، بالكاميرا أو مسجل الصوت.

3. **ميكروفون البندقية. «بوم».:** وهو أنبوب طويل يصل إلى ٠٦ سم. من الطول و٩.١ سم في القطر. يتم توصيل الميكروفون بعصى قابل للتمديد يعرف ب «عصا بوم». ومن هنا، فإننا في بعض الأحيان نسمي الميكروفون «بوم» والشخص الذي يتعامل معه «مشغل البوم». يسمح لنا التقاط الأصوات من مسافة بعيدة. حول «عصا البوم»، لنقوم ببرم كابل أو سلك الميكروفون بحذر، لنتأكد من أنها ليست فضفاضة ولا تضرب بأي شيء (لأن هذا يسبب ضجيجا).

ميكروفون البندقية نفسه مغطى عادة بغطاء رمادي أو أسود شبيه بما هو موضح في الصورة (زيبلين) لتجنب تسجيل صوت الرياح في حال

Amaia Nerekan Umaran

هبوبها أثناء عملية التسجيل.، ويتم تغطيها بغطاء شعر اصطناعي، أو دمية محشوة،

لا ينبغي أن يظهر ميكروفون البندقية على الشاشة. وهذا يعني، ألا يظهر في الكادر. من المهم جدا أن يكون الشخص المسؤول عن تشغيل الكاميرا منتبها جدا، و يجب تحذير»حامل البوم «في حالة ظهور الميكروفون أو ظله في أحد أركان الكادر، منعاً لتكرار اللقطة.

2.6. اتجاه الصوت

لمعرفة أي نوع الميكروفونات التي يجب علينا اختيارها لتسجيلاتنا. يجب أن نفهم أيضا كيف تتصرف فيما يتعلق بمصدر الصوت، نظرا لأن الميكروفونات مصممة لتكون لها زاوية معينة من التغطية. هذا هو ما يعرف بالاتجاه الصوتي. بهذه الطريقة، نقوم بتنفيذ التصنيف التالي:

1. **ميكروفون أحادي الاتجاه:** لديه حساسية أكبر للأصوات التي تأتي من الأمام. سوف نستخدمه عندما نريد القضاء على الصوتيات الموجودة في مكان التصوير، الصوت المحيط، الضوضاء الخلفية أو لالتقاط الأصوات البعيدة. ميكروفونات البندقية وبعض الميكروفونات اليدوية المحمولة عادة ما تكون اتجاهية. من المهم توجيهها إلى المكان الذي يوجد فيه مصدر الصوت (فم الشخصية، على سبيل المثال).

وبالتالي، إذا كنا نجري مقابلة مع ميكروفون يد، فمن المهم جدا تغيير اتجاه الميكروفون وتوجيهه إلى فمنا عندما نطرح السؤال وفم الشخص الذي تمت مقابلته عندما إجابته. قد يبدو الأمر واضحا، ولكن غالبا ما يتم نسيان إجراء التغيير أو وضع الميكروفون في الوسط دون إلتقاط الصوت جيداً.

إذا كان هناك مجموعة من الأشخاص الذين يجرون محادثة، فلن يصبح الميكروفون اليدوي هو الاختيار الأنسب (يجب عليهم تمريره إلى بعضهم البعض، ولن يكون من الطبيعي لا نه سيبدو في الكادر).

في هذه المناسبة، من الأفضل استخدام ميكروفون البندقية أو البوم و «عصا البوم».

2. **ميكروفون ثنائي الاتجاه:** إنه أقل حساسية للأصوات التي تأتي من الجوانب وأكثر حساسية للأصوات التي تأتي من الأمام والخلف.

3. **ميكروفون متعدد الاتجاهات:** يتلقى أي صوت تقريبا بنفس الحساسية بغض النظر عن مصدره. يتم استخدامه عندما نحتاج التقاط الصوت من جميع الاتجاهات. ميكروفونات ربطة العنق، على سبيل المثال، عادة ما تكون شاملة الاتجاهات. وهي تستخدم على نطاق واسع في التلفزيون لأنها تسمح للشخص الذي يرتديها (المذيعة، على سبيل المثال) بتحريك الرأس بحرية.

3.6. الصوت المباشر وويلد تركس

الصوت المباشر هو الصوت الذي يتم تسجيله في نفس اللحظة التي يتم فيها تصوير الحركة بالكاميرا. يمكنك استخدام هذا الصوت لاحقا في المونتاج، أو في حالة عدم تسجيله جيدا، إعادة صنعه او تشكيله لاحقا في الاستوديو؛ يعني، استبداله بأصوات مدبلجة في مرحلة ما بعد الإنتاج. ولكن، على الرغم من أن أي ضجيج غريب قد يؤدي إلى تكرار التصوير، فإن الصوت المباشر هو الطريقة الأكثر طبيعية لإعادة إنشاء الأصوات المحيطة بمكان المشهد، والمحادثات بين الشخصيات. وهو أيضا الأسلوب الأكثر اقتصادية من الناحية الإنتاجية.

وكما قيل، من المستحسن أن يكون هناك شخص أو شخصان على الأقل مسؤولان عن التقاط الصوت. يجب على هؤلاء الأشخاص الاستعداد مسبقا بالمعدات التي يحتاجون إليها، والتي يجب عليهم دراستها بشكل جيد وزيارة المواقع، من أجل تحديد المصادر المحتملة للضوضاء (ضوضاء المرور، الأعمال، المولدات، إلخ.) وإلغائها.

إثناء التصوير، سيكون الفريق الذي سيتولى إلتقاط الصوت مسئولاً عن استخدام الميكروفونات ومراقبة

الصوت من خلال سماعات الرأس. لا ينصح بتفويض هذه المهمة الأخيرة للشخص المسؤول عن تشغيل الكاميرا، لأنه يجب أن يكون في كامل تركيزه مع الكاميرا خلال تصوير اللقطة عند تسجيل الصوت، من الضروري مراقبة حجم الصوت (أن لا يوجد إي صوت وصل إلى ذروته أو غير مسموع)، ففي حالة تسجيل صوت غير مرغوب فيه سنكون مجبرين على تكرار تصوير اللقطة.

بالإضافة الى الصوت المباشر، يجب علينا أيضا تسجيل الويلد تراكس. الويلد تراكس هو منفذ صوت إضافي يتم تسجيله في نفس الموقع، ولكن ليس في نفس وقت الإجراء. في هذه الحالة يتم تسجيل الصوت في التصوير بشكل مستقل عن الصورة. في بعض الأحيان، تأطير الصورة أو حركة الممثلين أو الكاميرا يؤدي إلى إعاقة قرب الميكروفون من الحركة، وبالتالي سيعوق عملية التسجيل الجيد لأصوات معينة خاصة بتفاصيل في المشهد (مثل خطوات أقدام الشخصيات، ضوضاء أدوات المائدة، فرك الملابس...)، بحيث يتم تسجيلها قبل أو بعد تصوير المشهد نفسه، وبصرف النظر عن الصورة، للقيام بعملية تزامنها لاحقاً مع الصورة في عملية المونتاج.

أيضا يسمى ويلد تركس لتسجيل الصوت المحيط للموقع الخاص الذي سيتم استخدامه في مرحلة ما بعد الإنتاج. عندما يجمع بين للقطتين مسجلتين في توقيتين مختلفين في نفس الموقع، في الوقت نفسه سيتوجب علينا تلافي الاختلافات في ضوضاء الخلفية بين لقطة وأخرى.

لتجنب هذا، يتم تسجيل أجزاء طويلة من الصوت المحيط (الصوت المقابل للموقع)، ليتم وضعه في الخلفية في مرحلة ما بعد الإنتاج.
ويجب التذكير بأنه لتسجيل الوايلد تراكس يجب التزام الصمت الكامل من جانب فريق التصوير أثناء عملية تسجيل الصوت.

Poh Wei Chuen. Unsplash

7. المونتاج

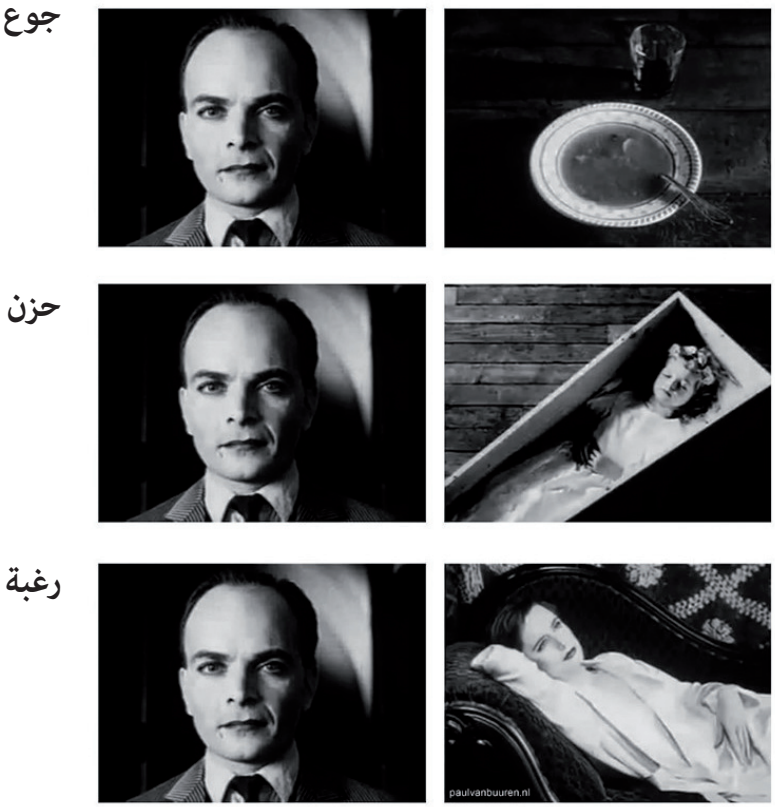
CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

7. المونتاج

إن مونتاج أفلامنا عملية معقدة، لا تقتصر على مونتاج الصور والأصوات المسجلة أثناء التصوير. تستخدم الكلمات «التوليف» و «المونتاج» بشكل عام كمرادفات، على الرغم من أنه أكثر دقة في استخدام كلمة «توليف» عند الإشارة إلى العملية الميكانيكية، الجلوس أمام الكمبيوتر لتوليف الرسومات المصورة، وكلمة «المونتاج» عندما نشير إلى العملية الإبداعية، إلى سلسلة القرارات التي يجب أن نتخذها لبناء السرد. بينما يقتصر التوليف على مرحلة ما بعد الإنتاج، يبدأ التوليف في وقت مبكر جدا؛ بالفعل في مرحلة ما قبل الإنتاج، أثناء كتابة السيناريو وتخطيط التصوير، وفي مرحلة الإنتاج، في عملية التصوير.

لقد قلنا في أكثر من مناسبة أنه عندما نقوم بالتصوير فنحن نقوم بكسر التسلسل الزمني للسيناريو. لهذا السبب في المونتاج يجب أن نرتب اللقطات والمشاهد التي تشكل فيلمنا. لهذا، في السابق، يجب علينا اختيار اللقطات الأكثر ملاءمة. طريقة ترتيب اللقطات يعطي معنى لفيلمنا، بحيث يمكننا تغيير الرسالة إذا قمنا بتغيير الترتيب.

"مونتاج كوليشوف» ربما كان المثال الأكثر أهمية في الصياغة الفيلمية. قام صانع الأفلام الروسي ليف كوليشوف بتجربة في عشرينيات القرن العشرين، كانت تتألف من وضع ممثل في لقطة قريبة جدا ذات وجه حيادي متطابق (بدون أي تعبير) متبوعا بثلاث صور مختلفة جدا: تابوت مع فتاة ووعاء من الحساء وصورة لامرأة. عند عرض هذه المجموعات الثلاث من اللقطات القريبة (رجل + تابوت/رجل+ حساء/رجل+ سيدة) الجمهور قام بوصل تتابع اللقطتين واعتقد أن تعبير الرجل، بحيث أنه عند رؤية الفتاة في التابوت شعر الرجل الحزن، عندما رأى الحساء كان تعبيره عن الجوع. وعند رؤية السيدة، فإن النظرة وقتها تكون



Efecto Kuleshov

نابعة من الرغبة. ولكن في الواقع، كانت اللقطة القريبة للرجل هي نفسها دائما.

هذا يؤكد أنه في عملية المونتاج وحسب طريقة ترتيبنا للصور، يمكننا إنشاء معاني جديدة وأن يكون الجمهور مشاركا ناشطا في عملية إنشائها. ويمكننا أن نبدع في عملية المونتاج، سعياً لإعادة خلق الأماكن والأوقات غير الموجودة في الواقع.

1.7. عامل الإستمرارية في اللقطات (الراكور)

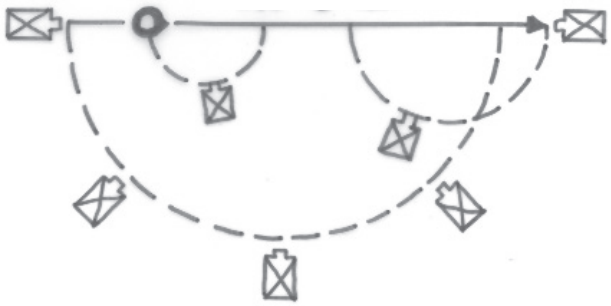
عندما نقوم بالمونتاج، نرتب اللقطات المختلفة، كما رأينا، التي لم نقم بتصويرها سابقاً بنفس الترتيب الذي تظهر فيه بالفيلم. هنا على وجه التحديد، يأتي مفهوم الاستمرارية البصرية (أو الراكور).
من الضروري، إذا أظهرنا عملا تم تقسيمه إلى مقاطع معينة في لقطات أو وجهات نظر مختلفة، أن يحافظ الجمهور على شعور الوهم من خلال الحفاظ على الاستمرارية خلال تلك اللقطات. يجب أن نعطي الانطباع بأن كل شيء يبدو وكأنه يحدث في لقطة واحدة متواصلة، أن العمل يتطور بسلاسة ودون قفزات حادة، حتى لو تم تصوير اللقطات في أوقات مختلفة، ربما حتى خلال أيام مختلفة.

للقيام بذلك، يجب علينا ألا نرتكب أي هفوة في ما يتعلق بالراكور: يجب أن لا تكون هناك تغييرات في الإضاءة بين لقطة وأخرى، ولا شخصيات تظهر وهي تدخن سيجارة نصف مستهلكة وفي اللقطة التالية تكون كاملة، أو أصوات محيطة تختفي من لقطة إلى أخرى، في الوقت الذي نبدو معه أننا ما زلنا في نفس الموقع، إلخ.

الراكور هو علاقة الاستمرارية بين اللقطة الحالية وعلاقتها مع التالية و/ أو السابقة. هناك أنواع مختلفة من الراكور: إستمرارية النظرات، استمرارية الملابس، و الإضاءة، و الصوت، إلخ.

لا شك فيه، أن واحد من أكثر أنواع هفوات الراكور إزعاجاً للمشاهدين هو ما يعرف باسم "كسر الخط الوهمي". إنها هفوة شائعة في عالم الإنتاج السمعي البصري. تحدث عندما يتم تصوير مشهد مقسم إلى عدة لقطات، ويشعر معها المشاهد بقفزة في مواقع الممثلين وفي اتجاه نظراتهم لبعضهم البعض، وهو خطأ ناتج عن تخطي الكاميرا للخط الوهمي الذي يفصل بين شخصيات ذلك المشهد، نظرات أعينهم ومواقعهم، في ما يعرف بقانون خط ال ١٨٠ درجة الموصول إفتراضياً، حيث يجب الحفاظ على موقع الكاميرا على أحد جانبي ذلك الخط الوهمي، حتى يتم تفادي تلك القفزات البصرية بين لقطة وأخرى. يمكن تعمد تلك القفزات لسبب درامي أو إبداعي بغرض شد انتباه المشاهد لحدث مهم او استثنائي في المشهد.

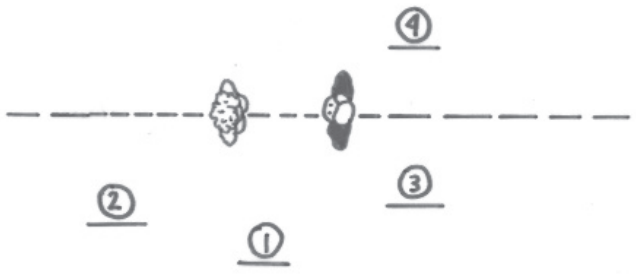
لنفترض أن لدينا مشهدا تمشي فيه الشخصية في الشارع. محور الحركة يتم تحديده في هذه الحالة من خلال اتجاه مشي تلك الشخصية. محور الحركة مهم لأنه



محور الخط الوهمي

يحدد المواقع التي يمكننا وضع الكاميرا بدون أن يحدث إرباك للجمهور. في الأساس، يجب أن نضعها دائما في أحد النقطتين اللتين يقسم بها محور الحركة السيناريو، لأنه إذا سجلنا من الجانب الآخر، فسيبدو أن الشخصية تمشي في الاتجاه المعاكس.

لنفترض الآن مشهدا نرى فيه حواراً ما يدور بين شخصيتين. يتم تحديد محور الحركة في هذه الحالة من خلال موقعهما وإتجاه نظراتهما. إذا تخطينا المحور وسجلنا لقطة من الجانب الآخر (الكاميرا ٤)، فسيظهر أن الشخصيات تقوم بتغيير موقعها. فبدلاً من ظهور



كسر الخط الوهمي

المرأة من يسار الكادر، ستظهر إلى اليمين، حتى إذا قمنا بمونتاج اللقطتين المتتاليتين (الكاميرا ٣ متبوعة بالكاميرا ٤، على سبيل المثال)، لن يفهم الجمهور كيف يتم وضع هذه الشخصيات في المشهد.

على أي حال، لا يوجد شيء محدد، حيث يتم في بعض الأحيان إنتاج قفزة محورية بطريقة متعمدة، لنقل إحساس ما: الارتباك، الخطر، القبلة المشوشة، الخ. مرة أخرى، يجب تذكر أن الخيارات التقليدية يجب أن تساعدنا دائما في سرد قصتنا. الشكل والمضمون يجب عليهما السير جنباً إلى جنب.

2.7. الإيقاع

واحدة من أهم القرارات التي نتخذها في المونتاج هي تحديد كيف سيكون إيقاع فيلمنا. ويسمح المونتاج بالتعبير عن سرد القصة وبالتالي صبغها بإيقاع معين. كل شيء يعتمد على ما نريد قوله. إذا كنا على سبيل المثال في مشهد تدور به مطاردة ما، فإن الإيقاع الذي سنبحث عنه سيكون أسرع، لذا سنختار على سبيل المثال سلسلة من اللقطات القصيرة. من ناحية أخرى، إذا كان ما نقوم بمونتاجه هو تتابع مشاهد معين حيث نرى عمل راعي الأغنام، سنبحث عن إيقاع أبطء، وفقا للموضوع، لذلك سنستخدم عددا أقل من اللقطات بمدة اطول.

من ناحية، يجب أن نتحدث عن إيقاع كل اللقطات، والتي تعتمد على عدة عوامل:

- حركة الشخصيات داخل الكادر: والتي توفر ديناميكية إيقاع للقطة.
- حركة الكاميرا: بينما تكون اللقطات الثابتة أبط ء، حركات الكاميرا (حركات التتبع، البانوراما، الزووم) كلها تسهم في الإيقاع بالنسبة للسرد.
- مدة اللقطات: كلما حافظنا على اللقطة على الشاشة كلما كان الإيقاع أبطأ، وإذا، على العكس، إذا اخترنا تعديل سلسلة من اللقطات القصيرة جدا، سنزيد من إيقاع القصة.

ولكن بالإضافة إلى إيقاع كل واحدة من اللقطات، فإن إيقاع فيلمنا يتميز بشكل أساسي ببناء المكان الفيلمي وخاصة الزمن السينمائي، كما سنرى بمزيد من التفاصيل أدناه.

3.7. الزمن السينمائي

الزمن السينمائي هو بناء نادراً ما يتطابق مع الوقت الفعلي. يمكن أن تستمر قصتنا ثلاثة أيام، سنة... لكننا سنحيكها في أقل من ساعتين، في حالة الأفلام الطويلة. وفي دقائق قليلة في حالة الأفلام القصيرة. وهو أن السينما تسمح لنا بالتلاعب بالوقت حسب الرغبة، من خلال استخدام التلاشي، الكاميرات السريعة والبطيئة وما إلى ذلك. يمكننا حتى إيقاف الوقت عن طريق تجميد أو تثبيت الصورة. لذلك من المهم معرفة الأدوات المختلفة التي لدينا لبناء وقت الفيلم.

الزمن الفعلي الحقيقي

هو الزمن الفعلي لحدوث حركة معينة في أحد المشاهد، تستغرق وقتاً معيناً في الواقع.، من ناحية أخرى، يمكن تمثيل هذه الحقيقة بطرق مختلفة.

افترض أن شخصية يجب أن تأخذ رحلة بالحافلة. نرى كيف تنتظر لمدة ١٠ دقائق في المحطة، ليركب الحافلة، ويشتري التذكرة، ويجلس وينظر إلى النافذة على طول الرحلة، التي تدوم نصف ساعة. وأخيرا نرى كيف ينزل من الحافلة. الوقت الفعلي لهذا الإجراء هو٥٤ دقيقة تقريبا. ولكن في فيلمنا لا يتعين علينا عرض كل دقيقة بالدقيقة، يمكننا التلاعب بالوقت، وأنه حتى ذلك الحين الجمهور يفهم تماما ما هو الحركة بأكملها.

الزمن السينمائي

كما قلنا، الوقت السينمائي يجيب على بناء، وعادة ما لا تتزامن مع الوقت الحقيقي. يمكن أن تكون رحلة الحافلة لمدة ٥٤ دقيقة مملة جدا للجمهور، لذلك سننشئ زمناً فيلمياً آخر أصغر، وفي ثلاث دقائق، كما نوضح في المثال التالي:

1. لقطة عامة للشخصية تنتظر في محطة الحافلات.
2. لقطة متوسطة للشخصية التي تنظر إلى الساعة على معصمها.
3. لقطة عامة للشخصية تصعد إلى الحافلة.
4. لقطة متوسطة للشخصية وهي جالسة وتحتفظ بالفاتورة في جيبها.

5. لقطة قريبة جانبية للشخصية وهي تنظر إلى النافذة.
6. لقطة ذاتية للمناظر الطبيعية التي تراها الشخصية من خلال النافذة.
7. لقطة عامة للشخصية في المحطة، حيث نرى الحافلة تغادر.

على الرغم من عدم إظهار الحركة دقيقة بدقيقة، فإننا نفهم تماما ما حدث ونفترض ما يحدث بين لقطة وأخرى. يمكن أن يكون لوقت الفيلم خصائص مختلفة:

ملاءمة

عندما يتزامن الزمن السينمائي مع نظيره الحقيقي.

تمديد الزمن

عندما تكون الحركة أطول من الوقت الحقيقي المطول بطريقة ذاتية. لذلك نحن نعطي أهمية أكبر الى الحركة في ذلك المشهد. لهذا يمكننا إبطاء الصورة، مثل الرصاصة التي نراها تصل ببطء نحو صدرا لشخصية؛ أو مثل الزوجين المودعان لبعضهما البعض في محطة القطار. إنه أداة تضيف العاطفة أو التشويق إلى العمل.

التكثيف

عندما يكون الوقت أقصر من الوقت الفعلي ويتم إجراء الكثير من الإجراءات في وقت قليل. هذا هو الحال في أفلام الحركة. ولكي يكون هناك تكثيف، لا بد من الحذف أو اللجوء إلى الكاميرا السريعة. الحذف يحدث عندما نوقف أجزاءاً من القصة، وذلك على الرغم من عدم عرض كل ما حدث، فإننا نوفر تفاصيل كافية حتى يتمكن الجمهور من إعادة تشكيل العمل بأكمله وإعطاء حيوية لجميع الأجزاء التي قررنا حذفها. إن حالة القطع الشائعة جدا في الأفلام هي لقطات مرور المواسم، عندما نذهب من الشتاء إلى الربيع، مثلا.

جمع الأحداث المتزامنة

التناوب بين أكثر من حدث درامي في نفس الوقت، يحدث هذا عندما يتم تطوير العديد من الأساليب المتوازية التي تتدرج بفضل المونتاج. قد تتقاطع هذه الأساليب أو الطرق بنقطة واحدة أو عدة نقاط من الخط الدرامي (ما يسمى المونتاج البديل) أما في حال عدم تقاطعها تصبح (عملية مونتاج بشكل موازٍ).

القفزات الزمنية

يمكن للأفلام أن تعرض لنا زمنا خطيا معيناً، حيث تحدث الأحداث حسب التسلسل الزمني (بداية، منتصف ونهاية) أو، على العكس، يمكن أن تقفز إلى الوراء في الزمن، والذي يعرف بـ «فلاش باك" (عودة في الخط السردي أو الإجراءات التي حدثت في الماضي)، أو إلى الأمام، إلى ما نسميه فلاش فوروارد (الأحداث أو التي ستحدث في المستقبل). القفزات في الوقت هي عنصر مستخدم بشكل متكرر في السينما، لأنها تقدم العديد من الاحتمالات السردية. لنأخذ مثالا على فيلم يبدأ بشخصية تعاني غرق السفينة. لنأخذ قفزة إلى الوراء في الوقت ليتم شرح كيفية وصولنا إلى تلك النقطة التي بدأنا منها.

4.7. أنواع التحولات

نسمي التحول إلى طريقة النقل من لقطة إلى أخرى. هناك أنواع مختلفة من التحولات:

1. **القطع**: استبدال صورة بأخرى. إنها الخطوة الأساسية والأكثر استخداما أيضا. ممكن أن يكون مفاجئا إذا تم استخدامه لبيان تغيير مهم في الوقت أو المكان.

القطع. Anónima. Wikipedia

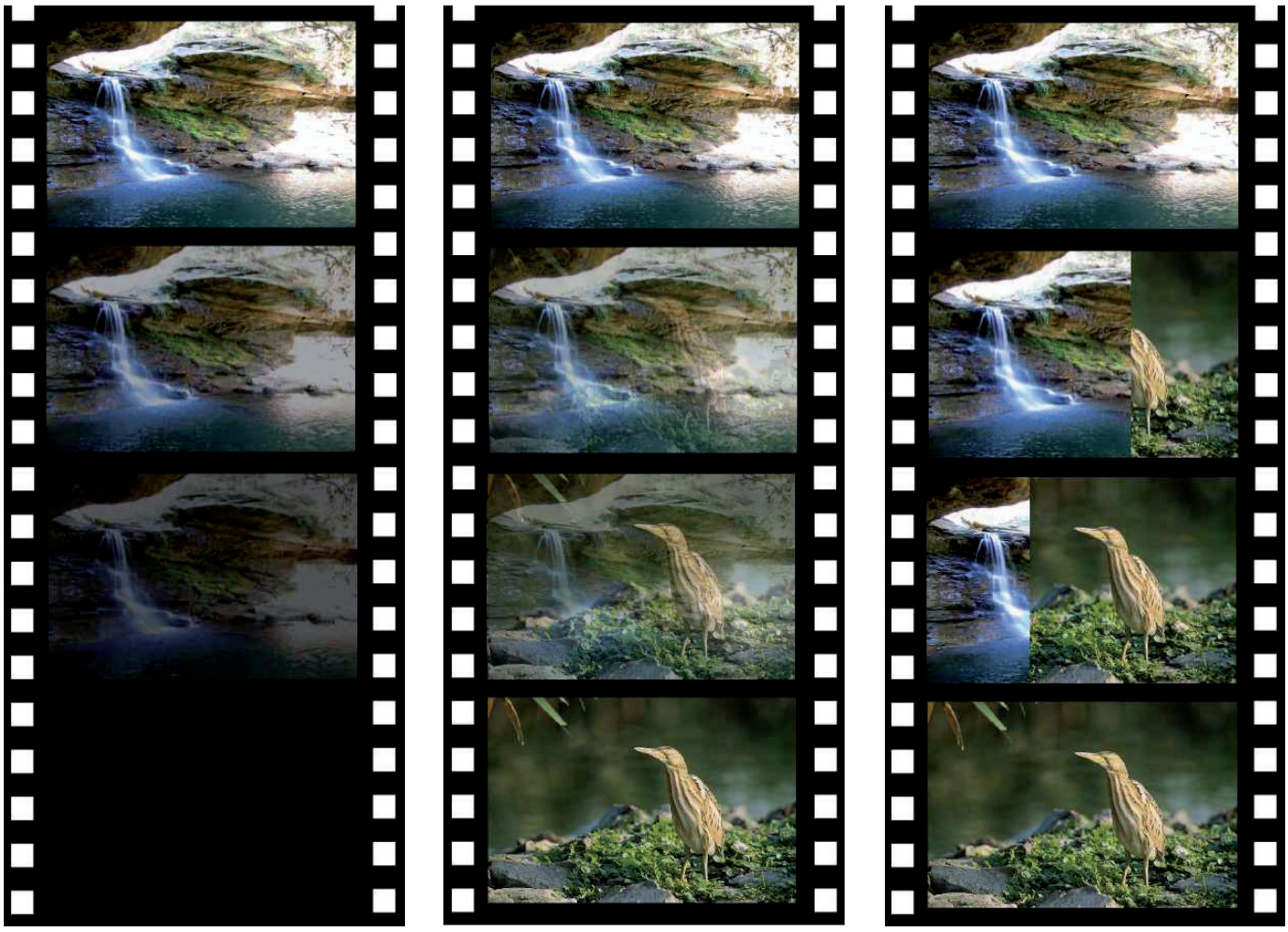
في هذه الحالة، يكون التلاشي هو الأسلوب المعتاد. في حين أن القطع نستخدمه متى أردنا في حال الانتقال من لقطة إلى أخرى داخل المشهد.

2. **التلاشي:** اختفاء تدريجي للصورة حتى ترك الشاشة بلون واحد (عادة أسود) أو العكس، أي أن الشاشة سوداء وتظهر الصورة تدريجيا. إنه شيء مشابه لما يحدث عندما نغمض أعيننا أو عندما نفتحها. هذا التحول مفيد للغاية لفصل المشاهد عن بعضها البعض، ويعمل ذلك الأسلوب على الإشارة إلى حالة تغيير كبيرة الأحداث. وعادة ما يستخدم للتعبير عن مرور الوقت. يشبه الانتقال من فصل إلى أخر في الروايات.

3. **المزج:** استبدال لقطة بأخرى عن طريق الطباعة الوقتية المؤقتة لصورة على أخرى سابقة، بحيث تختفي الصورة بينما تظهر الصورة التالية. هو وضع انتقال أقل فجائية من أسلوب القطع. ويستخدم أيضا (خاصة في التلفزيون) للانتقال من لقطة إلى أخرى بطريقة ناعمة أو سلسة.

4. **المسح والمؤثرات الرقمية:** وهي عبارة عن بدائل صورة لصورة أخرى عن طريق عملية المسح التدريجية من أشكال متنوعة أو تأثيرات بصرية أخرى. أو باستخدام الستائر البصرية التي تبدو مرتبطة بشكل أكبر بفترة زمنية قديمة نسبياً. و. هناك منها أنواع عديدة، منها ستائر أفقية، عامودية، دائرية، من نجمة، إلخ.

كما ذكرنا، فإن التحول الأكثر استخداما هو القطع، لأن وجود فائض من الأنواع الأخرى من عمليات التحويل، مثل التلاشي والمزج، يمكن أن يؤدي إلى إبطاء الحركة وتقليل تدفق السرد.



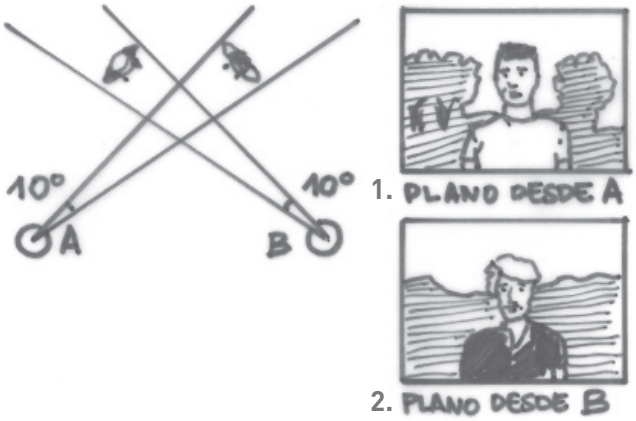
الستائر
Anónimas. Wikipedia

المزج

التلاشي إلى الأسود

من الملائم أن يكون هناك قطع الصورة في بعض الأحيان لا يتطابق بالضرورة مع قطع الصوت، خاصة عندما يكزن هناك حواراً بين الشخصيات. ما هو معروف في التحرير بأنه قطع متراكب، حيث يسبق الصوت الصورة ببضع ثوان كما هو في (قطع J) أو أن الصوت يستمر في الدق لبضع ثوان عندما يدخل التالي (قطع L). يتم استخدام التراكب كثيرا في السينما لإعطاء مزيد من التدفق للمونتاج. بهذه الطريقة، يمنع إيقاع الحوار من التطابق الدائم مع إيقاع الصورة.

لتصوير الحوار بين الشخصيات، تتمثل إحدى صيغ المونتاج الأكثر استخداما في ما ما يعرف باللقطة مقابل اللقطة. أولا أصور شخصية (أ) في خلال جميع الحوار، ثم شخصية (ب)، في المشهد نفسه. في المونتاج، يتم تدريج اللقطة (أ) و (ب)، لذلك نقوم بمونتاج اللقطة مقابل لقطة، وتراكب الصوت بينهما.



لقطة /عكس اللقطة، لقطة من، لقطة من ب

لكي يصبح التصوير أو التسجيل أكثر فعالية، يجب أن يكون هناك توقعات بخصوص كيفية عملية المونتاج.

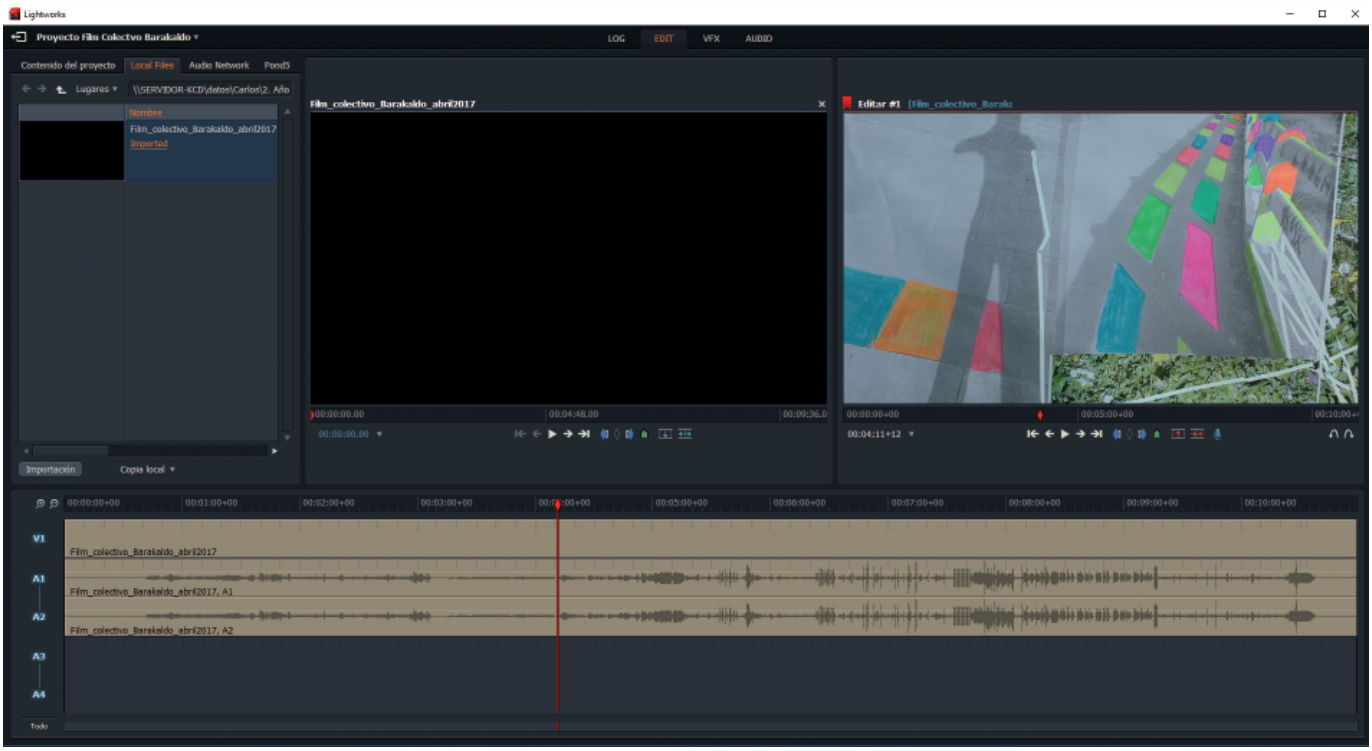
هناك العديد من النصائح التي يجب أخذها في الاعتبار عند المونتاج، نلخص أدناه بعض منها:

- عند قطع أو تغيير اللقطة يجب أن نحترم حركتها الداخلية. أي أن حركة الشخصيات التي تمشي لا يمكن قطعها في منتصف اللقطة، بل إلى بداية الحركة أو نهايتها، إلا إذا كنا نربطها بنفس الحركة في اللقطة التالية.
- لا ينبغي أبدا قطع الحركة الثانوية. دعنا نقول إنه خلال مقابلة ستمر دراجة خلف الشخص الذي تمت مقابلته، يجب ألا نقطع حتى تخرج من اللقطة.
- عندما يتم اتباع حركة مجزأة خلال اللقطات، إذا كان شخص ما أو شيء ما يخرج من منطقة في الكادر، فيجب مراعاة إدخال هذا الشخص او الشيء أيضاً في اللقطة التالية.
- يجب إجراء تغيير تدريجي للقطات، عادة لا يجب أن ينتقل الشخص من لقطة عامة إلى لقطة قريبة، ولكن بدلا من ذلك ينتقل من خلال لقطة واسعة، إلى لقطة متوسطة، على سبيل المثال.
- بين كل لقطة والتي تليها، ينبغي أن يكون هناك اختلاف زاوية ما لا يقل عن ٣٠ درجة في وجهة النظر التي تم التصوير منها.

5.7. عملية المونتاج

وبمجرد الانتهاء من التصوير، سنجد قدرا كبيرا من الدقائق أو حتى الساعات المسجلة. عملية التوليف هي عملية محددة تتجنب العديد من الأخطاء وتساعد على زيادة الوقت المتاح. بعد ذلك، سنصف بإيجاز الخطوات التي يجب علينا اتباعها في عملية توليف فيلمنا:

1. عرض جميع المواد المسجلة: من الضروري أن نعرف جيدا المواد المصورة المتاحة لدينا لصنع فيلمنا. من المستحسن أثناء التصوير عمل أجزاء التسجيل، وتحديد اللقطات الجيدة واللقطات السيئة (والتي، على سبيل المثال، ترتبك الشخصية فيها وتقول جمل حوارها بشكل سيئ) إلى جانب كل التفاصيل الأخرى،(مع إرفاق جانب شروح محددة بشأن الصوت، على سبيل المثال).هذه الملاحظات مفيدة للغاية عند عرض وتصنيف المواد المسجلة. على أي حال، من الملائم إجراء مراجعة قبل بدء التوليف، أو إجراء عملية تصوير للقطات التي لم يتم تصويرها بشكل جيد.
2. تسمية وترتيب المواد: يجب علينا تسمية كل واحدة من اللقطات. يجب أن تكون واضحة وموجزة، على سبيل المثال: لقطة عامة ل «أنا»



تحرير واجهة البرنامج *Lightworks*

تنزل الدرج. سنقوم بتصنيفها بهذه الطريقة لتسهيل المونتاج، مع ترك ملاحظات على جانب كل الطلقات الزائفة التي لن نستخدمها.

3. التفكير في البناء السردي لقصتنا: عند هذه النقطة هناك اختلافات كبيرة بين الأفلام الروائية ونظيرتها الوثائقية. سواء ما لدينا هو فيلم روائي، سواء كان فيلما قصيرا أو طويلاً، فيجب علينا ترتيب المشاهد وفقا للترتيب المحدد في النص الأدبي. في حالة وجود فيلم وثائقي، كما ذكرنا في أكثر من مناسبة، لا يوجد نص مغلق، لكننا نبنيه طوال عملية صنع الفيلم. لذا تستغرق عملية تشكيل وتكوين النص وقتاً اطول عادةً في مجال الأفلام الوثائقية.

4. توليف المواد المصورة: بمجرد تحديد البناء السردي، سننتقل إلى وحدة اللقطات، إلى طباعة الصور والأصوات التي تشكل قصتنا. في العادة يتم أولا عمل الصورة وبعد ذلك يتم تنفيذ مرحله ما بعد الإنتاج في عملية مونتاج الصوت.

5. إصدار النسخة النهائية: أخيرا، سنقوم بعملية إصدار النسخة النهائية من المونتاج النهائي الخاص بفيلمنا، حتى نتمكن من إنشاء ملف يمكننا تحميله مباشرة إلى الإنترنت (يوتيوب، فيميو، إلخ.) أو حفظ في في وسيط أخر (فلاش ميموري، القرص الصلب، دي في دي، إلخ.)

6.7. تترات البداية والنهاية

لا ينتهي الفيلم، مهما كان نمطه، حتى يظهر تترات النهاية على الشاشة. نفس الشيء يحدث في عملية إنشاء العمل، حتى نضمن أن التترات مكتملة. من المهم التعرف على طبيعة العمل الذي قام به جميع الأشخاص الذين شاركوا في صنع الفيلم. كما أنها عادة ما تكون النقطة التي يتم فيها شكر الأشخاص الداعمين للمشروع، على الرغم من أنهم ليسوا جزء من الفريق، إلا أنهم جعلوا من عملية صنع الفليم طوال مرحلة صناعته أمراً ممكناً، من الممكن إضافة معلومات تكميلية (مواقع التسجيل، وأسماء القطع الموسيقية المصممة للعمل، ورسالة تتضمن عدم تعرض أي حيوان للإيذاء في إنتاج الفيلم...)

ومن الجدير بالذكر أيضا أن التترات، في العديد من الأفلام، تعد وسيلة للتعبير الفني. على الرغم من أن

الصورة الأولى التي تتبادر إلى الذهن هي الأحرف البيضاء التي تظهر على الشاشة على خلفية سوداء، فلا يوجد سبب للتقيد بهذا. هناك العديد من الطرق للابتعاد عن هذا النموذج التقليدي: استخدام تسلسل الرسوم المتحركة، وإدماج الرسوم التوضيحية، وجعل الحروف تظهر في واقع الفيلم (مكتوبة بالرمل، وكتابات على الجدران، وإشارات مرورية...). ولكن الشيء المهم هو الحفاظ على التناسق الموضوعي واللوني مع الفيلم. حتى إذا اخترنا عدم الابتعاد عن الحروف البيضاء على خلفية سوداء، فإنه لا يزال من المهم تقييم الطباعة التي سيتم استخدامها للحفاظ على هذا التماسك.

ويمكن قول الشيء نفسه عن الصوت خلال التترات. والأكثر شيوعا هو إدماج الموسيقى، وعلى الرغم من أنه يمكنك اللعب على هذا النمط بشكل ساخر، يجب أن يكون واضحاً السبب الذي دفعك لاختيار تلك الأغنية تحديداً وما المقصود من ورائها.

في الأفلام التي يكون فيها الموضوع صعبا للغاية، يكون نقص الموسيقى في التترات أكثر اعتيادية، لأنه يعتبر أنه عند إضافة أغنية ما فيسهل وقتها الوقوع في فخ التسرع أو التهور. بالطبع، ليس بالضرورة أن يكون الصوت الذي يتم سماعه خلال التترات لحناً موسيقياً، بل يمكنه أن يصبح صوتاً مصاحباً (يمكن أن يكون صوت البحر، حركة المرور، طفل يبكي، انفجارات في المسافة...) باختصار، فإن الخيارات لا نهاية لها، ولكن صناع الفيلم يجب أن يكون متيقنين واعين لأسباب اختياراتهم هذه.

Festival Internacional de Cine Invisible "Film Sozialak" de Bilbao

8. عرض وتوزيع

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

ikasleen

KLAKETAK

www.kcd-ongd.org

ورشة إيكاسلين كلاكيتا للتواصل
من أجل التحول الاجتماعي
بالتليفونات المحمولة

8. عرض وتوزيع

يتم دائما صنع الأفلام لرؤيتها. إن توزيع وعرض عملنا هو مفتاح المراحل السابقة. يعتمد كل شيء على نوع الفيلم الذي صنعناه (روائي أو وثائقي، فيلم قصير أو طويل) وماهو هدفنا الاستراتيجي في بداية عملية الإنتاج، والتي ستكون قد حددت قنوات التوزيع النهائية: سواء كانت دور السينما، التلفزيون، المهرجانات أو غيرها، (السينما في الشارع، في حي معين... إلخ)

لعرض الفيلم في دور السينما، يجب أن تكون شركة التوزيع مسؤولة عن التسويق التجاري لفيلمنا وبما أنها خطوة تنطوي على موزع خارجي، فمن الضروري تقييم ما إذا كان ذلك ممكنا وضروريا في بداية عملية الإنتاج، بحيث تؤدي الاستراتيجية للهدف المنشود.

والاحتمال الآخر هو إرسال الفيلم إلى مهرجانات السينما. هناك جميع أنواع المهرجانات: أفلام عالمية، محلية، أفلام طويلة، أفلام قصيرة، رسوم متحركة، موضوعية، إلخ. هذا هو خيار مثير للاهتمام خاصة للأفلام القصيرة، لأنها لا تملك عادة مكانا كافياً للعرض في السينما أو على شاشة التلفزيون.

كما تسمح الشبكة الافتراضية الكبيرة بخيارات منخفضة التكلفة لتوزيع عملنا، على الرغم من أن هذا لا يعني عدم وجود حاجة لتنفيذ خطة توزيع تقليدية للمشروع. لا يكفي تحميل الفيديو إلى يوتيوب أو فيميو. في هذه الحالات، قد يكون من الاستراتيجي بدء الانتشار حتى في مرحلة ما قبل الإنتاج. إنه يتعلق "بصنع صخب دعائي» - ويتضمن هذا الحديث عن المشروع، مراحله، تطويره - بحيث يعرف جمهورنا المستهدف ذلك. يمكننا على سبيل المثال إنشاء موقع ويب، أو التحدث عن فيلمنا على الشبكات الاجتماعية، عمل إعلان تشويقي، لقطات خلف الكواليس، أو قطعة سمعية بصرية صغيرة تخدم كمقدمة تتعلق بما سنفعله، كتابة مدونة، تصوير، إلخ.، بحيث أنه عندما نقوم بتحميل عملنا على الإنترنت، فإن الناس يسمعوا عنه بالفعل ويرغبون برؤيته.

المعجم

CINE
INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL
FILM SOZIALAK BILBAO

أهداف التنمية المستدامة

١ القضاء على الفقر

٢ القضاء التام على الجوع

٣ الصحة الجيدة والرفاه

٤ التعليم الجيد

٥ المساواة بين الجنسين

٦ المياه النظيفة والنظافة الصحية

٧ طاقة نظيفة وبأسعار معقولة

٨ العمل اللائق ونمو الاقتصاد

٩ الصناعة والابتكار والهياكل الأساسية

١٠ الحدّ من أوجه عدم المساواة

١١ مدن ومجتمعات محلية مستدامة

١٢ الاستهلاك والإنتاج المسؤولان

١٣ العمل المناخي

١٤ الحياة تحت الماء

١٥ الحياة في البرّ

١٦ السلام والعدل والمؤسسات القوية

١٧ عقد الشراكات لتحقيق الأهداف

أهداف التنمية المستدامة

CINE INVISIBLE
FESTIVAL INTERNACIONAL FILM SOZIALAK BILBAO

KCD
Kultura Communication Desarrollo
ONGD
ONURA PUBLIKOKO ELKARTEA - ENTIDAD DE UTILIDAD PÚBLICA
www.kcd-ongd.org

المعجم

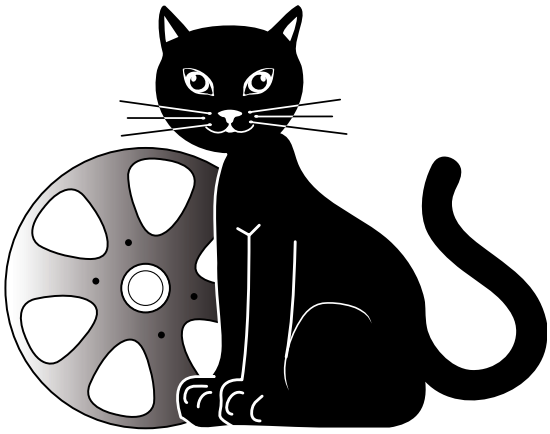
للتحدث عن عملية إنتاج فيلم، من الملائم أن توضيح المصطلحات المتعلقة بالتصوير السينمائي، التي تسهل فهم هذا الدليل.

تتعلق الأولى بتقسيم الوقت في السرد السمعي البصري:

- **الالتقاطة:** هي جزء من عملية التصوير بين توقفين متتالين بالكاميرا. تبدأ اللقطة عندما يكون الشخص المسؤول عن إخراج الفيلم يقول "أكشن» (حركة) (نضغط على CER ونبدأ التصوير) وينتهي عندما يقول «أقطع»، ويأمر بإيقاف التسجيل.
- **اللقطة:** هي أصغر وحدة سردية ولكنها مهمة لأي لغة سمعية بصرية. هي جزء من الفيلم الذي يمتد بين قطعتين من المونتاج. كل تغيير في اللقطة يعني أيضا تغييرا في وجهة النظر. عادة ما تكون اللقطة نتيجة اختيار الجزء الصالح فقط،
- **المشهد:** عبارة عن وحدة عمل محددة بفعل المكان والزمان. تم تصويرها في نفس البيئة أو السياق الزمني،. وبهذه الطريقة، سنغير المشهد عندما يتم نقل الإجراء إلى موقع آخر، أو عندما يتقدم الوقت أو يتراجع، على الرغم من أننا نظل في نفس المكان. في النص، يتم ترتيب تصوير المشاهد لتسهيل مرحلة الإنتاج.
- **تتابع المشاهد:** مجموعة من المشاهد التي تشكل وحدة دراماتيكية. يمكننا أيضا أن نصفها مثل سلسلة من المشاهد المرتبطة ببعض بنفس الفكرة. على عكس المشهد، فإن التسلسل له معنى كوحدة مستقلة ومزودة ببداية ونهاية.

من ناحية أخرى، وبما أن الأفلام عادة ما تكون نتيجة عمل جماعي، فمن الملائم أن نحدد، حتى لو في شكل عام، مختلف الأعمال والوظائف التي يجب على كل فرد أو مجموعة من الناس تحملها عند صنع فيلم:

- **مدير التصوير:** المسؤول الأول عن عملية التصوير في الفيلم. في السينما نقول «المخرج/المخرجة»، هو نفس الأمر بالنسبة لعمية التصوير بقولنا «المدير/المديرة»، ولكن الشيء نفسه لا يحدث على شاشة التلفزيون، حيث تختلف هاتين الشخصيتين. يجب على الشخص المسؤول عن إخراج الفيلم أن ينقل إلى الصور ما كتبه كاتب السيناريو، لذا يجب عليه أن يصنع السيناريو التنفيذي و ستوري بورد. سيتخذ قرارات بشأن تصنيف اللقطات وحركات الكاميرا والتركيب وما إلى ذلك.
- **مدير الإنتاج:** مسؤول عن بحث التمويل، وإدارة الميزانية والحصول على جميع الأدوات والوسائل اللازمة لتحقيق مشروع فيلمنا: توظيف الموظفين التقنيين والفنيين، وإدارة تصاريح التسجيل المحتملة إلخ.
- **مراقب السيناريو:** مسؤولة عن إعداد السيناريو الذي يدعم القصة التي نريد سردها.
- **المصور (الكاميرا مان):** مسؤول عن التقاط الصور للقيام بذلك، بتحريك الكاميرا وتأطيرها وتركيزها باتباع إرشادات مدير التصوير.
- **مسجل الصوت:** مسؤول عن التقاط الصوت. إنه يضمن إدخال الصوت الصحيح ويقوم باستخدام الميكروفونات.
- **مدير الإضاءة:** المسؤول عن وضع مصادر الضوء وصنع مواقع مضاءة حسب احتياجات المخرج وتعليمات مدير التصوير.
- **مراقب تتابع اللقطات:** مسؤول عن الحفاظ على الاستمرارية البصرية والتي لا تحدث أثناء تصوير أي فشل راكور، والعمل الأساسي في المشاريع التي تتطلب التخطيط الدقيق، مثل الأفلام الروائية أو المسلسلات التلفزيونية.
- **آخرون:** سينوغرافيا، مكياج، أزياء، تصفيف شعر وغيرها.



CINE INVISIBLE

FESTIVAL INTERNACIONAL "FILM SOZIALAK" BILBAO