الفصل الثانى

الإنتاج التليفزيونى

الأستوديو التليفزيونى

يتيح الأستوديو التليفزيونى إمكانية تصوير البرامج وإذاعتها على الهواء أو تسجيلها وإذاعتها فيما بعد.

وهناك بعض الخصائص العامة التى يجب توافرها فى كل الأستوديوهات وهى كالتالى :

١ - المساحة :

تكون معظم الأستوديوهات مستطيلة الشكل ويختلف حجم الأستوديو حسب إمكانيات المحطة و الغرض من الأستوديو.

فأستوديوهات الأخبار لا تكون عادة كبيرة الحجم على عكس أستوديوهات الدراما و العروض الموسيقية التى تحتاج إلى مساحات كبيرة.

وكلما كان الأستوديو كبير المساحة، كلما ساعد ذلك على مرونة حركة الممثلين والكاميرات داخله.

٢ -ا الأرضية :

يجب أن تكون أرضية الأستوديو مستوية منبسطة حتى تسهل من حركة الكاميرات. ويجب أن تكون معدة لتحمل حركة الأجهزة الثقيلة. فحجم الكاميرا التليفزيونية كبير جدًا إذا قورنت بحجم الكاميرا السينمائية.

٣ - ارتفاع السقف :

يجب أن يكون ارتفاع السقف حوالى ١٢ قدم وقد وصل ارتفاع بعض الأستوديوهات إلى ٤٠ قدم. وتأتى أهمية ارتفاع السقف لضرورة وجود مسافة كافية تسمح للحرارة التى تنتج عن استخدام معدات الإضاءة حتى تتبدد أو تنقشع.

٤ - المعالجة الصوتية :

تغطى حوائط وأسقف الأستوديوهات بمادة عازلة للصوت (الصوف الزجاجي) لا تسمح بتسرب الأصوات الخارجية داخل الأستوديو.

٥ - الأبواب :

يجب أن تكون كبيرة لتسمح بدخول ديكورات المشاهد المختلفة والأجهزة الثقيلة كما يجب أن تكون قوية ومزودة بمادة عازلة للصوت وتزود بعض الأبواب بلمبة تُضاء عند بدء البروفة أو عند تسجيل البرنامج أو إذاعته على الهواء.

ويجب ألا يكون بالأستوديو أية نوافذ لأن دخول الإضاءة الخارجية يجعل عملية ضبط الإضاءة داخل الأستوديو صعبة ومعقدة كما أن النوافذ تسمح بتسرب الأصوات الخارجية داخل الأستوديو.

وتزود الأستوديوهات بأجهزة تكييف لتحمى الأجهزة الإلكترونية من الأخطار التى قد تتعرض لها نتيجة الحرارة التى تصدر عن أجهزة الإضاءة.

✱ مكونات الأستوديو:

يتكون الأستوديو التليفزيونى من جزءين أساسين :

١ - غرفة الأستوديو.

٢ - غرفة المراقبة.

قد يفصل بينهما حاجز زجاجى له عدة فوائد :

(أ) يحتاج المخرج إلى رؤية الأستوديو لمعرفة المساحة التى يمكن أن تتحرك من خلالها الكاميرات فى ظل وجود لمبات الإضاءة و الميكروفونات.

(ب) يتيح الحاجز الزجاجى متابعة المخرج للتعاون بين فريق العمل داخل الأستوديو، وهو ما يعتبر عامل هام لنجاح أى برنامج تليفزيونى.

(ج) يتلقى مهندسى الصوت والإضاءة أحيانًا من خلال الحاجز الزجاجى تعليمات أو إرشادات من المخرج أثناء تسجيل البرنامج. وإن كان انعكاس الأضواء من داخل الأستوديو قد يعوق ذلك فى كثير من الأحيان نستخلص مما سبق أن الحاجز الزجاجى قد يفيد بعض المخرجين خاصة فى بداية مشوارهم الفنى.

*** نماذج متعددة لغرفة مراقبة الإنتاج :**

تختلف أحجام الأستوديوهات وفقًا للأغراض التى تستخدم فيها، وإمكانات المحطات التابعة لها أولًا وأخيرًا. فهناك الأستوديوهات الضخمة لإنتاج المسلسلات والسلاسل والعروض الدرامية وعروض المنوعات والبرامج الجماهيرية، وهذه تستخدم خمس أو ست كاميرات، وتتسع لتستوعب نماذج من الديكور بارتفاع طابقين. كما أن هناك الأستوديوهات الصغيرة التى لا يتجاوز حجم الأستوديو منها ٣٠×٥٠ قدمًا.

وعلى أساس هذه القاعدة نفسها، أصبح هناك أكثر من نموذج لغرفة مراقبة الإنتاج وأسلوب عملها... وتتجسد هذه النماذج فى ثلاثة أنواع رئيسية هى :

■ غرفة المراقبة الشاملة The Commual Layout، وهى الغرفة التى يعمل فيها الفنانون و الفنيون معًا، حيث يجلس المخرج ومساعده و المهندس أو الفنى الذى يقوم بالعمل على جهاز المونتاج الإلكترونى " السويتشر"، والطاقم الهندسى لمراقبة الكاميرات، ومهندس الصوت ومساعده.. يجلس هؤلاء جميعًا على طاولة تواجه صفًا من أجهزة العرض التى تظهر على شاشاتها مجموعة اللقطات التى تأتى من مختلف المصادر، ويعمل المخرج وفقًا للأسلوب الذى أشرنا إليه آنفًا.

■ غرفة المراقبة المزدوجة، وهى غرفة تتكون من وحدتين منفصلتين.. أو هما غرفتان فى حقيقة الأمر، تضم واحدة منهما المهندسين و الطاقم الحرفى. وتضم الأخرى مجموعة العاملين فى الجوانب الفنية (المخرج ومساعديه).

■ غرفة المراقبة المجزأة ـ The Sectionalized Layout.. ويطلق عليها أحيانًا " غرفة المراقبة الثلاثية" حيث توجد غرفة مراقبة الإنتاج فى الوسط، بين غرفة مراقبة الصوت وغرفة مراقبة المرئيات. وتفصل بين الغرف الثلاث نوافذ زجاجية ضخمة.. ومع ذلك فإن المخرج أثناء عمله فى غرفة المراقبة – أيًا كان نوعها – إنما يتصل بمساعديه ويوجه تعليماته إلى طاقم المصورين بواسطة سماعة الرأس، والتى يستخدمها المصورون و التى تزود بها كل كاميرا من الكاميرات.. أما الاتصال المتبادل بين الأستوديو وبقية الأجهزة الفنية الأخرى التى يتعامل المخرج معها خلال عملية الإنتاج، فإن ذلك يتم بواسطة مضخات أو مكبرات صوت صغيرة مثل " التوك باك" Talk back أو " الإنتركوم" intercome.

* غرفة التليسينما "التليسين"

وهى وحدة قائمة بذاتها، وإحدى الوحدات الرئيسية فى محطة التليفزيون، نظرًا لأن كافة المحطات تعتمد إلى حد ما على عرض البرامج و المواد المصورة على أفلام.

وتشتمل هذه الغرفة التى تعرف بغرفة عرض الأفلام أو " التيليسين" على أجهزة عرض الأفلام ذات المقاسات المختلفة (١٦مم-٣٥مم)، إلى جانب الأجهزة الخاصة بعرض الشرائح والتيلوب و الصور الفوتوغرافية. وعندما تعرض هذه الأفلام و الصور و الشرائح على الأجهزة الخاصة بها.. فإنها تلتقط بواسطة كاميرا" الأيكينسكوب" التى تنقلها إلى غرفة المراقبة الرئيسية Master Control لتبث على الهواء، أو لترسل إلى أحد الأستوديوهات ليستخدمها المخرج فى البرنامج الذى يجرى إنتاجه.

* غرفة المراقبة الرئيسية ـ Master Control Room:

هى مركز التنسيق الهندسى فى أية محطة تليفزيونية.. وفيه تصب المادة (الصور و الأصوات) الصادرة من الأستوديوهات، وغرفة عرض الفيديو، وغرفة عرض الأفلام و الشرائح " التليسينما" وسيارات الإذاعة الخارجية. ومن ثم يمكن نقلها إلى برج الإرسال الخارجى أو تحويلها إلى أماكن أخرى، حيث يمكن نقل المادة

الصادرة من أى مصدر من هذه المصادر إلى الأستوديو، أو من الأستوديو إلى البرج، كما يمكن نقل البرامج على اختلافها ومن مصادرها المختلفة على المحطات الأخرى، أو إلى البيوت و المكاتب أو الشبكات.

✱ الأستوديو الافتراضى ـ Virtual Studio

منذ بزوغ فجر التصوير ظل الإبهار البصرى هو الشغل الشاغل لأهل هذا الفن إذ إنه يعد من أهم الوسائل التى تجذب عقل ولب المتفرج. ولم يكن الإبهار حكرًا على الأداء التمثيلى لشخوص الرواية من قبل الممثلين، بل كان موقع التصوير وما يحتويه من ديكور بالإضافة إلى فن الحيل و المؤثرات البصرية من أهم العناصر التى ساهمت فى إضفاء جو من الإبهار على المادة المصورة، حيث أن التوظيف الدرامى للموقع وما يحتويه من ديكور يخدم بشكل كبير البناء الدرامى للفيلم أو البرنامج التليفزيونى.

وبالرغم من ظهور العديد من التقنيات التى عملت على توفير وقت وجهد العاملين فى هذه الصناعة، إلا أن ذلك لم ينعكس على خفض تكلفة موقع التصوير أو الديكور المستخدم فيه بشكل كبير، بمعنى أن هذه ا لتقنيات عملت على تطوير حرفية أهل هذه الصناعة بتيسير مراحل العمل المختلفة ولكن على الجانب الأخر لم تستطع التوفير فى التكلفة الكلية للإنتاج و التى تصطدم بشكل مباشر بميزانية العمل المقررة.

إلا أنه فى الحقبة السابقة فرضت التقنية الرقمية ـ Digital Technology نفسها بشدة على صناعة السينما و التليفزيون وفى غضون هذه الحقبة ظهرت تقنية جديدة أحدثت ثورة و نقلة نوعية فى تخفيض تكلفة الإنتاج ليس فى مجال السينما فقط، ولكن فى مجال الفيديو أيضًا حيث أنه باعتماد هذه التقنية على الكمبيوتر أمكن فى كثير من الأحيان الاستغناء عن الموقع و الديكور الحقيقيين واستبدالهما بموقع أو ديكور تخيلى أنتج بواسطة الكمبيوتر مما يعنى التوفير المباشر فى ميزانية إنتاج المادة المصورة.

وهذه التقنية الجديدة تسمى بالديكور الافتراضى ـ Virtual Set أو الأستوديو الافتراضى ـ Virtual Studio وتقوم فكرة عملها على تصوير الأشخاص فى محيط ثلاثى الأبعاد مطلى بلون واحد ومضاء جيدًا بحيث تكون درجة وضوح اللون متساوية فى كل أرجاء موقع التصوير بحيث يكون الكادر ممتلئ باللون حتى يسهل فصل هذا اللون بعد ذلك.

وأثناء التصوير يقوم جهاز الكمبيوتر بتتبع مسارات الكاميرات من خلال مجسات خاصة مثبته على كاميرات التصوير حيث تقوم هذه المجسات بإطلاع الكمبيوتر بإحداثيات الكاميرات (س،ص،ع) ومقدار حركة الزوم ـ Zoom، والحركة الأفقية ـ Pan، والحركة الرأسية ـ Tilt لكل كاميرا لحظيًّا مما يؤهل الكمبيوتر لمحاكاة هذه الكاميرات افتراضيًّا لإنتاج صور لإستوديوهات وديكورات افتراضية بنفس مسارات كاميرات التصوير الحقيقية.

ويتم إدخال الصور الحقيقية والصور الافتراضية على جهاز فصل الخلفيات حيث يقوم هذا الجهاز بفصل الخلفيات أحادية اللون وإحلال الصور الافتراضية محلها مع الإبقاء على الأشخاص المصورين وبما أن مسارات التصوير الحقيقة والافتراضية متطابقة فإن النتيجة تكون صور للأشخاص الحقيقين داخل الأستوديوهات الافتراضية.

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

وبالرغم من تعدد تطبيقات الأستوديوهات الافتراضية فإنه للتبسيط يمكن تقسيمها من حيث الاستخدام فى السينما أو التليفزيون إلى ما يلى :-

أولاً – الأستوديوهات الافتراضية فى مجال السينما : -

بفضل تقنية الأستوديوهات الافتراضية يمكن للمخرج أن يحظى أولًا برؤية مسبقة لمشاهد من الفيلم تجمع الممثلين الحقيقين وخلفيات ومؤثرات افتراضية مصنوعة فى برامج الرسم ثلاثية الأبعاد فى مشهد لحظى أثناء عملية التصوير مما يعطيه تحكم كامل فى أماكن الممثلين داخل موقع التصوير. وأخذ القرار الفورى سواء بالاكتفاء بما أخذ من لقطات أو التصوير من جديد ثم بعد ذلك يقوم القائمون على العمل باستخدام مسارات الكاميرات التى سجلها الكمبيوتر أثناء عملية التصوير الفعلى لإنتاج خلفيات و مواقع تصوير افتراضية بجودة عالية فى برامج الرسم ثلاثية الأبعاد ثم تركب هذه الخلفيات و المواقع على ما تم تصويره بالكاميرات الحقيقة لإنتاج الصورة النهائية للفيلم باستخدام برامج تركيب المشاهد.

ونظرًا لاتجاه العديد من المخرجين العرب حاليًا إلى تصوير الأفلام بكاميرات رقمية ونظرًا لأن برامج الأستوديوهات التخيلية يمكن أن تنتج صورة بجودة HD فإنه يمكن استخدام هذه البرامج فى صنع مواقع التصوير والأستوديوهات التى يصور فيها الفيلم مباشرة.

ثانيًا – الأستوديوهات الافتراضية فى مجال التليفزيون : -

١ – الأستوديوهات الافتراضية فى البث المباشر- ONAir Virtual Studios:

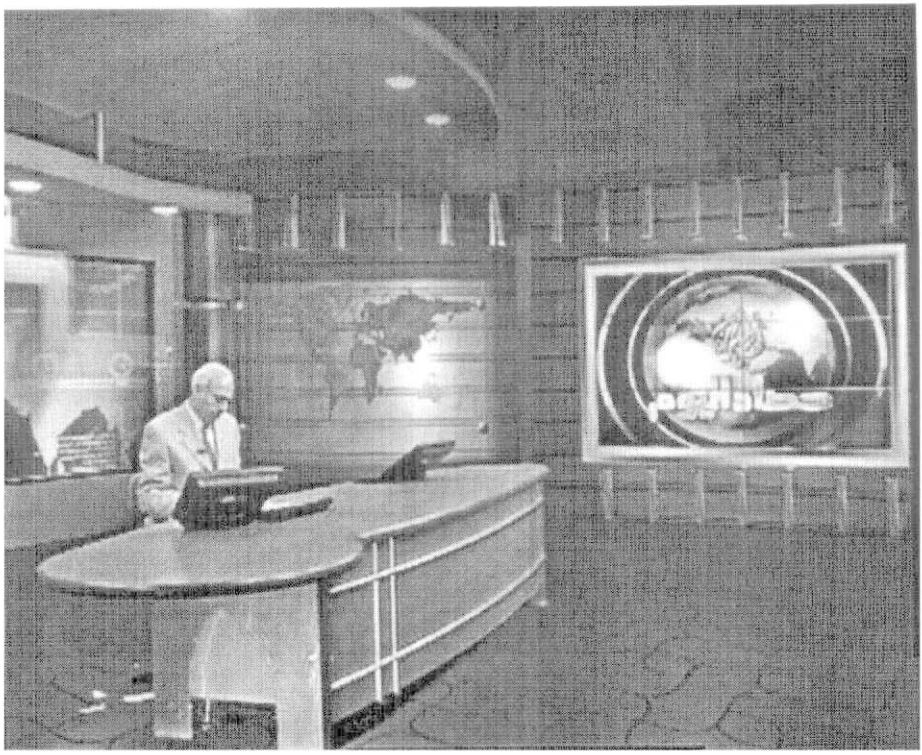
تتجلى روعة الأستوديوهات الافتراضية فى مجال البث المباشر حيث تعد هذه التقنية بمثابة الحل السحرى لإنشاء محطة تليفزيونية بأقل تكلفة ممكنة. إذ أنه من المعروف أن أكثر الأمور تكلفة فى المحطات التليفزيونية هو الديكور إذ أنه إما أن تقوم المحطة ببناء أستوديوهات بعدد البرامج التى تقدمها المحطة و هو أمر مكلف للغاية، أو أن يكون عدد الأستوديوهات أقل من عدد البرامج المقدمة مما يستدعى هدم الديكور وإعادة بنائه بشكل دورى لتلبية احتياجات البرامج المختلفة. وهو أمر يفتقر إلى الجدوى الاقتصادية من هنا كانت الأستوديوهات الافتراضية بمثابة

طوق النجاة للمحطات التليفزيونية إذا أن هذه التقنية لا تطلب سوى أستوديو واحد فقط مطلى بالون الأزرق أو الأخضر يتم فيه تصوير جميع البرامج ويقوم الكمبيوتر فى اللحظة نفسها باستبدال هذا الأستوديو أحادى اللون بالأستوديو الافتراضى الخاص بالبرنامج المصور حيث أن جميع ديكورات البرامج التى تقدمها المحطة تكون مخزنة على الكمبيوتر مما يتيح رفاهية بناء و تغيير الديكور بدون أى تكلفة وعلى الهواء مباشرة. ومن أشهر المحطات التى تستخدم هذه التقنية محطة الجزيرة الإخبارية، وشبكة محطات RTL، وشبكة BBC .

٢- رسومات فى البث المباشر- ON Air Graphics :-

من الاستخدامات الهامة لتقنية الأستوديوهات الافتراضية توظيفها لعمل رسوم على الصورة التى تبثها المحطة التليفزيونية مثل كتابة شريط الأنباء على الشاشة، أو وضع شعار المحطة أو وضع أى رسومات أو نصوص يراد تركيبها على الصورة التى تبثها المحطة مثل الأهداف فى مباراة، أو رسم ثلاثى الأبعاد لتوضيح حدث فجأة مثل سقوط طائرة أو ما إلى ذلك من الأشياء التى تستدعى الظروف بثها لحظيًّا دون توافر مادة مصورة لها.

كانت هذه نبذة عن أشهر التطبيقات لتقنية الأستوديوهات التخيلية، والتى يتضح منها أن هذه التقنية تمتاز بتقليص تكلفة الإنتاج السينمائى أو التليفزيونى إلى أقصى درجة اقتصادية ممكنة دون المساس بجودة الصورة، بل على العكس فإن استخدام هذه التقنية يرتقى بالعمل المنتج إلى درجة من الجودة لا يحدها سوى خيال المستخدمين لها ومن الغريب أن هذه التطبيقات جميعًا يقوم بها برنامج واحد فقط يمكن تطويعه لكى يقوم بأى من هذه الوظائف، هو برنامج ـ Brainstorm.



مراحل الإنتاج التليفزيونى

يعد التخطيط من أهم وأصعب مراحل إنتاج البرامج التليفزيونية وقد يدخل بعض المخرجين الأستوديو دون تخطيط مسبق لكن النتيجة تكون غير مرضية للجميع وقد تفقد المشاهدين الثقة فى البرنامج فينصرفون عن مشاهدته، والتخطيط الجيد يبدأ بفكرة جيدة.

١ - الفكرة :

يعد تحديد فكرة البرنامج من أهم مراحل إنتاج البرامج ويحتاج معد أى برنامج إلى فكرة و قرار لتنفيذها وقد تتحول الفكرة الجيدة إلى قالب يتكرر أكثر من مرة يملها المشاهد، وبعض المخرجين يعملون على نمط هذه القوالب بنجاح فعند تصوير برنامج رياضى تقدم فكرته على تاريخ لعبة معينة، يقوم المخرج بتصوير أكثر من لعبة و بالتالى أكثر من حلقة مع تغيير مقدمة البرنامج فقط، وبهذه الطريقة يتوفر لديه عدد وفير من الحلقات قائم على فكرة واحدة.

وحتى نتجنب ملل المشاهدين، يجب تطوير الفكرة وإدخال عناصر جديدة مثيرة عليها.

ويجب أن يتوفر بالفكرة الجيدة شرطين هامين هما :

(أ) الترفيه أو التسلية.

(ب) الإعلام ـ Information

ويقصد بالترفيه أو التسلية تقديم مادة يرغب المشاهدين فى رؤيتها أو بعبارة

أخرى تقديم مادة مثيرة، ممتعة وجذابة أما الإعلام فيقصد به أن يخرج المشاهدين بعد البرنامج بقدر أكبر من المعلومات التى كانت لديهم قبل مشاهدته.

ولأن اختيار الفكرة يحتاج لوقت، ينصح البعض معدى البرامج بتكوين ما يسمى ـ Ideas File يتم من خلاله جمع المعلومات أو الموضوعات التى تصلح برامج أو أسماء كتب أو أشخاص يمكن أن يكونوا مصادر أفكار جديدة، كما يمكن أن يكون مصدر لفكرة جيدة.

ويجب أن يصاحب تحديد الفكرة تحديد للجمهور المستهدف والهدف وراء الفكرة ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الثانية وهى مرحلة البحث.

٢ - البحث عن الموضوع ـ Research :

يعتقد البعض أن الخبراء أفضل من يقومون بإجراء البحوث الميدانية عن موضوع البرنامج. وهذا مفهوم خاطئ فالمعد هو أفضل من يقوم ببحث موضوعه لأنه سيفكر دائمًا فيما يصلح للتليفزيون وبعبارة أخرى سيفكر دائمًا فى الصورة و هى أساس العمل التلفزيونى.

يقوم المعد بعملية البحث فى اتجاهين أساسين :

(أ) المضمون ـ Conteent :

يجب على المعد أن يبحث فى كافة الاتجاهات ويجمع أكبر قدر من المعلومات عن الموضوع. وذلك حتى يستطيع أن يقرر الجانب أو الاتجاه الذى سيتناوله فى البرنامج و تتعدد مصادر المعلومات أمام معدى البرامج كالتالى :

- قراءة ما كتب عن الموضوع فى الجرائد و المجلات.
- الاتصال بكل من له علاقة بالموضوع ومقابلة شخصية كل من لديهم معلومات قيمة عن الموضوع.
- زيارة الأماكن المرتبطة بالموضوع بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

- الإطلاع على الكتب والدوريات التى قد تتضمن معلومات أو إحصائيات أو دراسات حول الموضوع.

- مشاهدة برامج سبق وتناولت الموضوع نفسه.

- بحث الموضوع مع الأصدقاء و الزملاء مما قد يفتح أمام معد البرنامج مجالات جديدة.

- وقد يفيد المعد أن يقوم بتسجيل الأحاديث التى يجريها مع من لـه علاقة بالموضوع فقد يحتاجها فى مرحلة تالية فى البرنامج، لأن بعض الأشخاص يفقدون الحماس الذى يتحدثون به أول مرة. كما أن البعض لا يجيد الحديث أمام الكاميرا.

وينصح أيضًا بتدوين كل المعلومات التى تتعلق بموضوع البرنامج بصورة مباشرة أو غير مباشرة فى مفكرة خاصة. فما لا يصلح فى الوقت الحاضر قد يفيد فى المستقبل ربما فى برامج أخرى.

(ب) الجانب التقنى ـ Teachinical :

تشمل عملية البحث الميدانى أيضًا استطلاع للأماكن المختلفة التى ترتبط بالموضوع لتحديد كل ما يلزم الجانب التقنى و البعض يسمى هذه المرحلة ـ Recce وهى اختصار لكلمة Reconnaissance بمعنى استطلاع الأماكن التى سيتم بها التصوير لتحديد كل ما يلزم من أدوات و أجهزة و مستلزمات.

- زيارة الأماكن المرتبطة بالموضوع لتحديد إمكانية التصوير بها.

- معاينة موقع الشمس فى أماكن التصوير الخارجى فالشمس الساطعة وراء مبنى معين قد تسبب ظلال سوداء تعوق التصوير التليفزيونى.

- تحديد تتابع مبدئى للمشاهد و اللقطات غير التقليدية التى قد يتضمنها البرنامج.

- التأكد من توافر مصادر الكهرباء اللازمة لاستخدام لمبات الإضاءة الصناعية.

- معاينة مصادر الأصوات المختلفة فى أماكن التصوير ودراسة كيفية التخلص من الأصوات غير المرغوب فيها.

- استخراج التصاريح اللازمة للتصوير و الاتفاق مع كل من سيتم استضافته فى البرنامج.

- تحديد موعد التصوير و التأكد من معرفة أعضاء فريق العمل له وكذلك كل من سيشترك فى البرنامج بطريقة أو بأخرى.

- تحديد أية أجهزة إضافية يلزم إحضارها بجانب أجهزة التصوير الأساسية مثل عدسات خاصة، مرشحات أو حوامل معينة.

- ينصح أن يصحب المخرج معه كاميرا فوتوغرافية أثناء البحث الاستطلاعى. فقد تفيد بعض الصور عن أماكن الأحداث مهندسى الإضاءة فى تحديد الإضاءة الصناعية المناسبة بصورة مبدئية.

ويفضل أن يصحب المخرج فى هذه المرحلة الاستطلاعية المصور أو مدير التصوير.

٣ - خطة الإنتاج - Production Plan :

يمكن فى هذه المرحلة وضع خطة تفصيلية لما سيتم تنفيذه خلال أيام التصوير محددًا تحديدًا زمنيًّا دقيقًا. وقد يضع هذه الخطة المخرج أو مساعده أو مدير الإنتاج إن وجد.

تشمل هذه الخطة ما يلى :

- الأماكن التى سيتم تصويرها مرتبة ترتيبًا زمنيًّا.
- وسائل الانتقال إلى موقع التصوير.
- التصاريح اللازمة.
- الأحاديث المقرر إجراءها وموعدها الذى تم الاتفاق عليه مسبقًا.

- الزمن المحدد للتصوير فى كل موقع.
- فريق العمل اللازم فى كل موقع.

٤ - المعالجة Treatment :

يقوم معد البرنامج بعد انتهاء مرحلة جمع المعلومات بكتابة معالجة لموضوعه أو سيناريو مبدئى يحدد من خلاله الشكل المبدئى للبرنامج وذلك كما يتضح من النموذج التالى :

صورة	صوت
١- تزاحم الجماهير أمام أحد المخابز.	تصاعد أصوات الجماهير (من موقع الحدث).
٢- لقطات تعبر عن جوع الأطفال وانتظارهم لرغيف العيش.	أصوات من البيئة.
٣- لقاءات مع الجماهير.	(Vox pop :أسباب أزمة رغيف العيش؟)
٤- لقطات لنقل كميات كبيرة من الخبز بواسطة عربات خاصة وبأسعار خاصة.	أصوات من البيئة
٥- لقاء مع أحد المسئولين.	يتناول الحديث الإجابة على شكاوى الجمهور و الحلول التى وضعتها الحكومة لضمان وصول الرغيف المدعم للجمهور.

وترجع أهمية كتابة المعالجة إلى الإجابة عن عدة تساؤلات تدور فى ذهن المعد وهى :

(أ) هل عدد المشاهد كافى للتعبير عن فكرة المعد ؟

(ب) هل استطاعت المشاهد أن تضيف أبعاد جديدة إلى الفكرة الأساسية ؟

(ج) هل ما زال هناك مشاهد ناقصة ؟

كما تساعد المعالجة على تحديد نقاط الضعف و القوة فى قصة العمل التليفزيونى. وقد يظهر ذلك بصورة أوضح أثناء عملية التصوير حيث يمكن تغيير بعض اللقطات الغير ملائمة أو قد تحدث أحداث غير متوقعة تخلق لقطات جديدة مبتكرة.

ويجب أن يضع المعد فى اعتباره الزمن عند كتابة المعالجة ويمكن حساب الزمن الخاص بكل مشهد تقريبًا فالمشهد الذى يصاحبه تعليق يحسب له زمن أكبر من المشهد أو اللقطة التى بدون تعليق كما أن الأحاديث و التصريحات تستغرق زمن أطول على الشاشة. وهكذا يمكن حساب زمن البرنامج تقديريًّا.

وبعد الانتهاء من كتابة المعالجة، يفضل أن يلخص المعد فكرة البرنامج فى حوالى عشرين كلمة يتساءل عن :

- مدى ملائمة المعالجة للتعبير عن فكرة البرنامج ؟
- مدى ملائمة الموضوع و المعالجة للجمهور المستهدف ؟
- هل الموضوع مسلى ومفيد ؟

ولا شك أن مثل هذه الأسئلة ستساعد على التأكد من كفاءة المعالجة و ملائمتها للفكرة.

٥ - السيناريو :

هو سرد للأحداث فى شكل صورة أو هو كل ما نراه وما نسمعه من الشاشة مكتوبًا على الورق بطريقة فنية معينة.

ويجب أن نفرق بين عدة تقسيمات للسيناريو كما يلى :

(أ) السيناريو المبدئى و السيناريو التفصيلى :

يسبق السيناريو المبدئى مرحلة التصوير وذلك فى حالة إذا كان الإنتاج التليفزيونى برنامج أو ريبورتاج أو فيلم تسجيلى. ويشبه السيناريو المبدئى خطة مبدئية لسير العمل أثناء التصوير. وقد تنفذ الخطة بالكامل أو قد يواجه فريق العمل بعض الصعوبات التى يتم على أساسها تغيير الخطة وفقًا للظروف الجديدة.

يتضمن السيناريو المبدئى سرد للقطات المراد تصويرها وفقًا لتسلسل قصة العمل كما يتضمن تحديد نوعية الأصوات أو الحوار الذى سيصاحب الصورة (صوت طبيعى من موقع الحدث أو تعليق من مقدم البرنامج أو ما غير ذلك من أصوات بدون أية تفصيلات).

أما ا لسيناريو التفصيلى، فهو مرحلة تأتى بعد مرحلة التصوير ومشاهدة ما تم تصويره وهو بمثابة خطة تفصيلية تسمى هذه الخطة التفصيلية بالسيناريو التفصيلى الذى يتضمن تحديد دقيق لأنواع اللقطات وزمنها و الحوار أو الأصوات التى تصاحبها. ويطابق السيناريو التفصيلى الناتج الفنى النهائى الذى يظهر على الشاشة.

وقد يلتزم كاتب السيناريو التفصيلى بالسيناريو المبدئى أولا يلتزم وفقًا لما جد من تطورات اقتضت تعديل السيناريو المبدئى أثناء التصوير.

٦ - الديكور :

أهمية الديكور لبرامج التليفزيون :

يعتبر الديكور التليفزيونى عنصرًا هامًا من عناصر توصيل المفاهيم وتبسيطها لمشاهدى البرامج التليفزيونية غير الدرامية، ومنها البرامج الإخبارية والإعلامية والثقافية كبرامج الفئات، ومنها برامج المرأة والشباب والأطفال أو العلمية والسياحية والفنية أو الدينية أو المنوعات وغيرها، والتى تهدف إلى جذب انتباه المشاهدين، والتأثير فيهم، ويعاون الديكور فى خلق الجوّ الطبيعى والنفسى لكثير من البرامج السابق ذكرها، وتحتاج هذه البرامج إلى تصميم ديكورات مختلفة تُضفى على هذه البرامج الواقعية حيث تقدم خلفية مميّزة Background مطابقة لجو البرنامج و طبيعته.

*** خصائص الديكور التليفزيونى :**

ويجب أن يراعى فيه البساطة التامة و القرب من الواقع، كما يحدّد لنا معالم المكان أو الزمان، ويساعد فى توصيل الحقائق و المعلومات الهامّة التى يقدمها البرنامج، كما

يكشف عن زمن أو طبيعة العصر الذى تعيشه، ويوحى بالمعانى الكثيرة والإيحاءات التى يخلقها كجوّ الحزن أو الفرح، وهناك عوامل كثيرة تقرّر نوع الديكور فى برامج التليفزيون على اختلافها، كما تحدّد مكانه، ومن أهمّها مساحة الأستوديو ذاته، ومدى ارتفاع شبكة الإضاءة فيه، فهناك أستوديوهات للإنتاج البرامجى اليومى ذات مساحة محدودة أو صغيرة، تختص بإنتاج البرامج المختلفة كبرامج الفئات المختلفة، ومنها برامج المرأة أو الشباب وغيرها، وتتدرج مساحات الأستوديوهات من ٣٠ مترًا مربعًا إلى خمسمائة متر مربع أو أكثر، كذلك الأجهزة والمعدات الموجودة داخل الأستوديو، ومنها كاميرات التصوير الإلكترونى والروافع والميكروفونات ـ Boom mic ذات الأذرع والتى تحتل جزءًا كبيرًا لتحركاتها العديدة، وهكذا تؤثر كل هذه العوامل فى نوع الديكور وحجمه ومكانه، هذا بالإضافة إلى عامل الوقت المتاح للبرنامج، وقيمة التكاليف الخاصة بالعمل البرامجى.

ويحتاج كل من مخرج البرنامج ومهندس الديكور وقتًا كافيًا حتى يتفهما طبيعة البرنامج، وخطة المخرج وأحاسيسه بعد دراسة مستفيضة لخريطة الأستوديو، والمساحة المخصصة للديكورات المتباينة، ثم يتولى مهندس الديكور وضع الرسوم و المقاسات، وتصميم استكشافات المناظر المطلوبة، وديكور التليفزيون ديكور إنشائى يبنى من جميع مناظره دفعة واحدة وبمواد خاصة، وبطريقة متحركة أو ثابتة، ويستمر الديكور حتى يتم الانتهاء تمامًا من التصوير وتسجيل البرنامج أو بثه، وقد يستغرق الديكور الكثير من الوقت و الجهد و النفقات، ويحتاج إلى كثير من الفنيين و العاملين، الذين يعاونون مهندس الديكور، الذى يجب أن تكون له خبرته الواسعة فى مجالات الرسم و التكوين، ونعنى به تجميع وتنسيق الأشكال والألوان المختلفة، وأن يكون على دراية تامة بمختلف جوانب العمل البرامجية. وطبيعى يجب ألا يبدأ فى تصميم وتنفيذ ديكوره إلا بعد معرفة وفهم الإطار العام للبرنامج الذى يحدده مخرج البرنامج بشكل جيد.

من جهة أخرى يجب أن تكون له دراية عملية بالتصوير وخاصة الإلكترونى، لأن ذلك يساعده فى الحكم على تقدير درجات الألوان، وأثر السطوح اللامعة وما

شابه ذلك، ولا شك أن عمله سيتغير من برنامج لآخر، وفقًا لطبيعة البرنامج وأهدافه ومدته ومضمونه، ونعلم أن هناك برامج يكون ديكورها غاية فى البساطة، كالبرامج الإخبارية أو برامج الأحاديث والمناقشات (اللقاءات والندوات)، وتحتاج برامج أخرى كالبرامج التعليمية إلى أن نقدم صورة مشابهة لما ألفه المشاهدون فى قاعات الدرس و المحاضرات، وتتزايد أهمية الديكور لتقدم صورًا واقعية يفضلها المشاهدون لمجريات حياتنا اليومية، وبالتالى يلعب الديكور دورًا أساسيًّا فيها.

من جهة أخرى نلاحظ أن بعض المخرجين فى الوقت الراهن يراعون الاقتصاد فى ديكورات البرامج التليفزيونية على حساب مضمونها باستخدام صور ومناظر خلفية Background يخلطونها مع بعض المناظر فى أستوديو التليفزيون، وبالطبع فإنّ لهذا العمل مزاياه كتوفير الوقت و الجهد وتقليل النفقات، لكن لهذا العمل أيضًا مخاطره، خاصّة وأن مشاهد البرامج التليفزيونية يحتاج دومًا إلى مشاهد ولقطات واضحة مترابطة وقريبة من واقع مضمون البرنامج، وقد يفتقدها فى المناظر الخلفية، والتى تحتاج إلى تعاون مهندس الديكور ومصمّم المناظر ومهندس الإضاءة ومخرج البرنامج ومدير الأستوديو، أنّ أى تعثر فى التعاون بينهم من شأنه أن يصيب البرنامج التليفزيونى بفشل مؤكّد.

ولهذا يجب أن يتّفق الجميع مع مخرج البرنامج على خطة عمل موحدة، فمثلًا تعتبر الإضاءة عنصرًا هامًا من عناصر الإخراج التليفزيونى، وبالتالى على مهندس الديكور أن يكون يقظًا فى استعمال الخامات التى يصنع منها ديكوره، حتّى لا تعكس الضوء فى عدسات كاميرات التصوير الإلكترونى، وعلم أن الألوان على سبيل المثال تتفاعل مع الضوء المسلط عليها، كما أن لكل لون مدلوله الخاص، وكذلك عامل الميكروفونات أو فنى الصوت لا بد أن ينسق عمله باستمرار مع موزّع الإضاءة lighting Man حتى لا يظهر ظل Shadow الميكروفونات على الديكورات، وللحق فإنّ التعاون يؤدى إلى المزيد من الواقعية و النجاح.

*** علاقة الديكور بالإكسسوار فى برامج التليفزيون :**

أحيانًا تتطلب الديكورات استخدام " إكسسورات " Accessories ونعنى بها مكملات المناظر، وهى عنصر لا يمكن الاستغناء عنه فى كثير من البرامج التليفزيونية، ويعتبر أحد العناصر الهامّة التى تكون الصورة، ويحتاج العمل البرامجى التليفزيونى إلى استخدام قطع من الإكسسوار حتّى تبدو على طبيعتها، ويكون الإكسسوار جزءًا من الديكور، أو جزءًا تابعًا لمقدم البرنامج أو ضيوفه، كالنياشين والأوسمة التى حصلوا عليها، أو المؤشرات التى يستخدمها مقدم البرنامج فى شرح أو توضيح فقراته ومحتوياته، ويكشف " الإكسسوار" عن خصائص الشيء التابع له كما فى برامج التراث الشعبى.

وهناك نوعان من " الإكسسورات " المستخدمة فى إكمال المناظر، هما الثابت و المتحرك، ويصعب التفرقة بينهما فكلاهما لا حياة فيه، وإن كان " الإكسسوار" المتحرّك يتمتّع بإمكانيّة الحركة كالدراجات البخارية و السيارات، ويحدّد المخرج احتياجاته المختلفة اللازمة لبرنامجه مع تحديد مواصفتها، فمثلًا يحدّد نوع الهاتف المطلوب، أو " فازات الزهور" أو الساعات أو العقود أو التيجان، وكلّ ما يريده من قطع " الإكسسوار" ونلاحظ أن هناك برامج خاصّة Features تلعب فيها " الإكسسوارات" دورًا بارزًا باعتباره عنصرًا مستقلًا قادرًا على أن تكون له معانيه وتفسيراته، ويكشف " الإكسسوار" مع الديكور عن الكثير من الصفات كالفقر و الغنى و القبح و الجمال، ويكشف عن المكان، وتوضيح الزمان، ويساعد فى توضيح العديد من الجوانب الأخرى كالجنسية والديانة وطبيعة العمل وغيرها، ويضيف العديد من المعانى التى يقدمها البرنامج، ويجب أن يكون المسؤول عنه ماهرًا فى اختيار القطع المطلوبة المكملة للديكور حتّى تساعد فى تقديم المعلومات التى يحتاجها المشاهد، وتعطيه الإحساس الحقيقى أو الواقعى من خلال البرنامج التليفزيونى، وبالرغم من أهمّية " الإكسسوار" الذى يشكّل جزءًا من الديكور الخاص بالبرنامج إلاّ أننا نلاحظ أن المسؤولين فى محطات التليفزيون العربية يعتبرونه عنصرًا ثانويًا لا يرقى أن يكون فنّا مكملًا لدور الديكور وأهمّيته ودلالاته.

* العلاقة بين الديكور و الملابس :

من جهة أخرى هناك علاقة واضحة بين الدّيكور و الملابس وحتّى " المكياج" Make up، فمثلًا عند القيام بعمل " الماكياج" أو ارتداء ملابس معيّنة، يجب أن نضع فى الاعتبار الديكور الذى تمّ تصميمه للبرنامج، فالألوان الفاتحة أو الداكنة أو الخامات المستخدمة فى الديكورات يجب أن يكون بينها توافق، حتى يكون هناك تناسق أو تكامل فى مكوّنات الصورة التليفزيونية من خلفيات أو مناظر أو ديكورات أو ماكياج أو ملابس، وتلزم بعض المحطات التليفزيونية مقدمى الأخبار فيها بارتداء زى موحّد فى مناسبات معيّنة كالأعياد الوطنيّة أو المناسبات الهامّة، وتعتبر الملابس وسيلة تعبيرية هامّة يستعين بها المخرج لإثراء العمل البرامجى فى التليفزيون، ولها أثرها النفسى على المشاهد، لهذا يجب على المخرج أن يهتم بالملابس، التى تعبّر بصدق عن بيئة البرنامج التليفزيونى، و الظروف المحيطة به، وتلعب الملابس مع الديكور أدوارًا مهمّة لها دلالتها فى كشف سمات الأشخاص كملابس المهرج فى برامج المسابقات، وملابس العمل المتنوعة كالطبيب فى البرامج الصحيّة، والعامل فى البرامج العمالّة، ولها أهمّية بالغة بالنّسبة لموضوع العمل التليفزيونى، حيث تساعد فى إبراز الموضوع، وتزيد من رونق وصورة الأداء والإخراج أو تحط من قيمته، ولها أهميتها فى إظهار مدى انسجام المشاهد التليفزيونية أو تعارضها، وتساعد الملابس فى توضيح الشخصيات، وتحدد لنا الموطن و المستوى الاجتماعى، كما تخلف مؤثرات سيكولوجية بالغة الدّلالة، وتعبر عن الجوّ الصادق للبرنامج ومكانه، وتميّز الفئات المشتركة فيه خصوصًا فى برامج المسابقات.

* العلاقة بين الديكور والأثاث التلفزيونى :

كذلك يحتاج العمل التليفزيونى إلى قطع الأثاث اللازمة لاستكمال ديكور البرنامج والتى تتنوّع وفقًا لحجمها أو طرازها أو ما يلزمها من ألوان وأغطية، ولهذا هناك محطات تهتم بتخزين قطع الأثاث اللازمة لخدمة برامجها المختلفة، بينما نجد العديد من المحطات الأخرى تستأجر قطع الأثاث، أو تشتريها لتؤمن احتياجات

البرامج المختلفة منها، ويفيد الأثاث فى توضيح طبيعة مكان البرنامج وقيمته ومستواه، ويعتبر الأثاث جزءًا رئيسيًا من ديكور البرنامج، وله قيمة تعبيرية لا يمكن الاستغناء عنها أو التضحية بها فى كثير من البرامج التليفزيونية.

*** الديكور ووسائل الإيضاح :**

وتلعب وسائل الإيضاح دورًا هامًا فى تجسيد المعلومات المجردة وتبسيطها، وبما يزيد من فهم المشاهدين واستيعابهم لها، ومنها الصور والرسوم والخرائط على اختلاف أنواعها ومنها المجسّمة، والتى تبرز الحقائق، وتضفى عليها المزيد من الواقعية، أو الكهربائيّة التى يتمّ استخدامها فى توضيح المعلومات باستخدام المصابيح الكهربائية ذات الألوان المتنوعة التى تخدم أغراضًا مستهدفة، أو الخرائط المناخية المسطّحة، التى نحتاجها فى عرض الفقرات الجوية والخاصة بمتغيرات الطقس، أو توضيح البيانات المناخية المختلفة من حركة رياح ودرجات حرارة وأمطار ورطوبة، أو الخرائط الاقتصادية التى توضح المعلومات الاقتصادية كالثروات الاقتصادية المختلفة من بترول ومعادن ونبات وغيرها، أو الخرائط الإحصائيّة التى تحتوى على معلومات إحصائية خاصّة بالعملات بما ييسّر فهمها واستيعابها، وجميعها تفيد فى تقريب المعانى البعيدة عن أذهان المشاهدين، أو توضيح الجوانب الخاصّة بالتراث أو المكان أو الاتّجاه أو الارتفاع أو البعد، ويتوقف استخدامها على مدى إدراك المشاهدين لها لأنها عبارة عن رموز تسهّل عليهم تفسير محتوى المعلومات ومعانيها المتضمّنة.

*** بين الديكور والخطوط الخلفية :**

وتستخدم البرامج التليفزيونية أنواعًا من الخطوط الإلكترونية أو التى تكتب باليد فى العادة فى خلفيات البرامج، كاسم البرنامج، أو لتوضيح بعض عناصره أو مشتملاته، والخط وسيلة هامّة مكملة للديكورات البرامجيّة، ومعبّرة عن أفكار البرنامج فى كثير من الحالات، وتبدأ به غالبية البرامج التليفزيونية على اختلافها، وتتعدّد أنواع الخطوط العربية أو الأجنبية المستخدمة وتتنوع مسمياتها فأحيانًا

تسمى باسم البلد الذى ظهرت فيه كالكوفى فى العربية، والرومانى، والإيطالى وغيرها، وقد ينسب الخط إلى مخترعه مثل الياقوتى أو الريحانى و الفرلانى أو باسم القلم الذى يستعمل فى كتابته، كأقلام البسط أو الفحم أو الشمع أو الحبر، أو لنوعية اللوحة التى يكتب فيها، أو لنوع العمل الذى يؤدى فيه، والواقع أن الخطوط المختلفة و المتنوعة فى برامج التليفزيون يجب أن تتميّز بالبساطة و الوضوح، وجاذبية الشكل، وسهولة القراءة للوهلة الأولى.

باختصار هناك علاقة وثيقة بين الديكور وغيره من العناصر أو الخدمات الإنتاجية فى برامج التليفزيون و التى تتكامل فى توضيح فقرات البرنامج ومضمونه وتعتبر عناصر تعبيرية هامّة لا يمكن الاستغناء عنها، وتساعد فى توصيل المفهوم الذى يريده القائمون على البرنامج.

٧ - الإضاءة Lighting :

تشبه عين الكاميرا العين البشرية فهى فى حاجة إلى إضاءة كافية لتعمل بكفاءة.

وقد يعنى مفهوم الإضاءة التليفزيونية ظاهريًّا أن نكتفى بإضاءة مكان التصوير ولكن المقصود بالإضاءة هو الحصول على الصورة المناسبة للمعنى الدرامى المطلوب. فلإضاءة تلعب دورًا هامًا إلى جانب عوامل أخرى فى أحداث التأثير الدرامى المطلوب.

✱ أهداف الإضاءة :

للإضاءة عدة أهداف بعضها هندسى و البعض الآخر فنى. نبدأ بالأهداف الهندسية :

١ - الأهداف الهندسية للإضاءة :

- إضاءة المنظر أمام الكاميرا و الحصول على إشارة صورة مرضية أعلى من منسوب الشوشرة.

- إظهار صورة تليفزيونية على درجة عالية من الجودة من حيث التباين ودرجة الحرارة اللونية.

٢- الأهداف الفنية للإضاءة :

- الحصول على تكوين مرضى من خلال توزيع الأضواء و الظلال.
- تدعيم خداع الحقيقة أو الإحساس بالواقع الذى يحاول الديكور أن يؤديه.
- تدعيم القيم الدرامية و المساعدة على خلق أو تدعيم الجو العام الفنى وذلك من خلال استخدام الإضاءة القوية والإضاءة الناعمة ـ Hard And Soft Lighting.
- المساعدة على إظهار البعد الثالث أى العمق فى الصورة.
- إضافة بريق للصورة عن طريق استعمال القمم الضوئية والإضاءة الخلفية.
- إضافة الجمال و الحيوية للوجه عن طريق الإضاءة الهادئة الناعمة ويستعمل أحيانًا ضوء خاص للعينين لإبراز بريقها.
- تصحيح شكل الممثل وإبراز الجانب الأجمل فيه من خلال إخفاء الملامح غير المرغوب فيها فى الوجه.

*** مصادر الإضاءة :**

١- مصادر طبيعية : أى يتم استغلال الطبيعة فيها مثل ضوء الشمس المباشر أو الضوء الناتج عن الشمس وقت النهار وتسمى إضاءة طبيعية.

٢- مصادر صناعية : مثل مصابيح التونجستين و الفلورسنت و الكوارتز.

*** مصابيح التونجستين ـ Tungsten Lamps :**

ويطلق عليها اسم (الفتيلة المتوهجة) وتعمل بنظام مرور تيار كهربائى شديد جدًا فى فتيله من سلك التونجستين فتشع حرارة وضوءًا. وتستخدم هذه المصابيح فى التليفزيون على نطاق واسع نظرًا لأنها رخيصة الثمن قياسًا إلى عمرها الافتراضى الطويل، إلا أن من عيوبها أنها تستهلك طاقة كهربائية كبيرة بالنسبة للضوء الذى تشعه، فضلًا عن أنها تشع حرارة عالية وتشع ضوءًا ذا درجة حرارة لونية منخفضة.

*** إضاءة الفلورسنت ـ Fluorescent Lights :**

حصل هذا النوع من الإضاءة على شهرة كبيرة كمصدر جيد للإضاءة لأنه رخيص الثمن ويتميز على إضاءة Tungsten بميزتين رئيسيتين :

- أكثر كفاءة حيث ينتج من ثلاث إلى أربع مرات إضاءة أكثر لكل وات من التيار الكهربائى.
- يشع حرارة أقل من إضاءة التونجستين لذلك يفضلها مذيعو التليفزيون.

وتم مؤخرًا إنتاج أنابيب الفلورسنت Fluorascent tubes وتستخدم كمصدر للإضاءة الناعمة و لكنها مصابيح هشة سهلة الكسر فضلًا عن إنها مصدر لا اتجاهى، ولكنها فى الوقت نفسه تعطى صورة لونية جيدة وتمنح درجة لونية تتراوح بين ٢٧٠٠ و ٦٠٠٠ كلفن فى حالة استخدام فلاتر فسفورية.

*** مصابيح الكوارتز ـ Quarts Lamps :**

وتعرف أيضًا باسم Tungsten halogen وتشبه إلى حد كبير مصابيح Tungsten وإن كانت تستخدم اليود ومواد أخرى. وتتميز هذه المصابيح بعدم اسوداد الغلاف كما هو الحال فى مصابيح Tungsten العادية. كما إنها صغيرة الحجم، خفيفة الوزن تشع ضوءًا قويًا وحرارة قليلة ولكنها قصير العمر الافتراضى.

وهناك من لمبات الإضاءة الصناعية ما يستخدم فى التصوير الداخلى كما يوجد أنواع توازى إضاءتها ضوء النهار يطلق عليها ـ Daylight Lamps.

*** أنواع الإضاءة :**

١ - إضاءة مباشرة ـ Direct Directional Light :

وهى الإضاءة الساقطة على الشخص أو الجسم المراد تصويره. وتستخدم للإضاءة المباشرة المركزة Spotlights كشافات الفريزنال Fresnel Spotlight التى عند توجيهها من زاوية ضيقة تعطى إضاءة مركزة، وتعطى إضاءة منتشرة إذا تم

توجيهها من زاوية واسعة. تنتج ظلال قوية ويجب أن يزود الكشاف بـ Barn Doors حتى يمكن تركيز الإضاءة على المنطقة المستهدفة. يمكن استخدامها كإضاءة رئيسية key light أو إضاءة خلفية Back Light وتتوافر بفئات متنوعة من الكيلو وات أقلها ١٥٠ وات (inky dink) وقد تصل إلى ٢٠ كيلو وات.

٢- إضاءة غير مباشرة أو غير مركزة Diffused :

وهى الإضاءة التى تنعكس نتيجتها على الشخص أو الجسم المراد تصويره. وتستخدم للإضاءة غير المباشرة لمبات منتشرة Flood Lights يطلق عليها Scoops وهى كثيرًا ما تستخدم كإضاءة تكميلية وتستخدم فى إضاءة المساحات الواسعة كما يمكن استخدامها على حوامل أرضية إذا احتاج الأمر إلى إضاءة تكميلية من زاوية منخفضة. وهى إضاءة لا تنتج ظلال ولا تحتاج المصابيح إلى Barn Doors.

*** ميزان الإضاءة الأساسى :**

يتكون ميزان الإضاءة الأساسى من عدة مصادر ضوئية تتفاوت قوتها الضوئية وتتوقف على وظيفة ومكان كل منها.

ويتم استخدام ميزان الإضاءة الأساسى فى إطار من تحقيق الوظائف الآتية :

(أ) إضاءة الشخص المراد تصويره.

(ب) المحافظة على وجود ظلال غير حادة فى الوجه.

(ج) تحقيق التجسيم المطلوب والإحساس بالأبعاد فى الكادر.

ويتكون ميزان الإضاءة من عدة مصادر ضوئية على النحو التالى :

١- الإضاءة الرئيسية key light :

توضع هذه الإضاءة على يمين الكاميرا فى مواجهة الشخص المراد تصويره وتكون بزاوية مائلة تتحدد بحوالى 45° وتستخدم لها Spot Lights وغالبًا ما توضع تلك الإضاءة على ارتفاع حوالى سبعة أقدام (أعلى من مستوى ارتفاع الكاميرا)

وتظهر أهمية هذا الارتفاع عند ارتداء الشخص المراد تصويره نظارات طبية على سبيل المثال.

وباستخدام هذا المصدر الجانبى للإضاءة تنشأ لدينا ظلال حادة على جانب من وجه الشخص و لتحقيق بعض النعومة المطلوبة و للتقليل من حدة الظلال مع المحافظة عليها يتم استخدام مصدر آخر للإضاءة هو:

٢- الإضاءة الخاصة بملء الفراغ ـ Fill light :

وهى عادة ما تكون فى الجانب المقابل للإضاءة الرئيسية على يسار الكاميرا بزاوية حوالى ٣٠° ووظيفة هذا المصدر هى :

- إضاءة الجانب الآخر من وجه الشخص.
- المحافظة على وجود الظلال و التخفف من حدتها.

لذا يجب أن تكون قوة إضاءة ملء الفراغ أقل من الإضاءة الرئيسية ويتم ذلك بإحدى طريقتين :

(أ) أبعاد مصدر الإضاءة ضعف مسافة الإضاءة الرئيسية.

(ب) استخدام لمبات إضاءة أقل فى القوة بمقدار النصف تقريبًا. وهذا المصدر عادة ما يتم توصيفه بـ flood Light أو الإضاءة المنتشرة.

ولكى نحصل على التجسيم المطلوب وفصل الشخص المراد تصويره عن الخلفية التى تقع وراءه يتم استخدام مصدر جديد للإضاءة يعرف بالإضاءة الخلفية.

٣- الإضاءة الخلفية ـ Back Light :

يكون هذا المصدر خلف أعلى الشخص ويخلق فى نتيجته هالة من الضوء تحدد الخطوط الخارجية لرأس الشخص من الخلف بما يحقق فصله عن الخلفية والإحساس بالتجسيم المطلوب. وعادة ما يكون هذا المصدر بزاوية ٢٠-٣٠° وقد تتساوى قوة الإضاءة الخلفية مع قوة الإضاءة الرئيسية أو قد تزيد عنها وفقًا لخلفية الشخص المراد تصويره.

٤- إضاءة الخلفية ـ Background Light :

يستخدم لإضاءة الخلفية وراء الشخص المراد تصويره غالبًا مصدرين للإضاءة بما يعطى بعد جديد داخل الإطار، وتتحدد قوة كل من المصدرين وفقًا لنوع الخلفية.

قد تسبب الإضاءة الرئيسية بعض الظلال أسفل الأنف و الذقن و العينين ويمكن علاج تلك الظلال بطريقتين :

- خفض مستوى الإضاءة الرئيسية إلى مستوى Eye Level.

- استخدام مصدر جديد للإضاءة يوضع فوق الكاميرا ويسمى Inky Dink وهو مصدر للإضاءة لا تزيد قوته عن ١٥٠ وات (Spot Light) وتستخدم تلك الإضاءة للقضاء على الظلال أسفل العين بإعطائها الحيوية و البريق اللازمين للتصوير التليفزيونى.

*** مصادر إضافية للإضاءة:**

- الإضاءة الجانبية ـ Side Light :

هى إضاءة توضع بجانب الإضاءة التكميلية أو إضاءة ملء الفراغ لتخيف حدة الظلال الحادة التى لا يمكن أن تقضى عليها إضاءة Fill وتستخدم لها Spotlights ويمكن فى حالة تحرك الكاميرا أو الشخص المراد تصويره أن تعمل كإضاءة رئيسية.

- Kicker Light :

هى إضاءة تأتى من الخلف ومن أحد الاتجاهين هدفها الرئيسى توفير إضاءة قوية للجسم من الخلف فى مقابل الإضاءة القوية التى يتعرض لها من الأمام (الإضاءة الرئيسية) وتعمل فى هذه الحالة لمساندة الإضاءة الخلفية Back Light وإن كان الفارق بينهما أنها تأتى من أسفل بينما تأتى الإضاءة الخلفية Back Laight من أعلى.

بعد الانتهاء من وضع لمبات الإضاءة اللازمة لتصوير المشهد المراد تصويره، يجب التأكد من توازن قوة كل مصدر للإضاءة. فعلى سبيل المثال إذا كانت كل من الإضاءة الرئيسية و الخلفية قوية بينما الإضاءة التكميلية أضعف، يمكن أن يوحى ذلك بأن الشمس ساطعة فى المشهد الذى نقوم بتصويره، وعلى العكس تمامًا إذا كانت الإضاءة الرئيسية ضعيفة بينما الإضاءة الخلفية قوية والإضاءة التكميلية متوسطة، يمكن أن يوحى ذلك بأن المشهد يصور فى ظل ظروف إضاءة قمرية.

لذا تظهر أهمية التوازن بين قوة كل مصدر بما يخدم الهدف الدرامى المطلوب، وفى حالات التصوير التقريرية العادية (مثل تصوير نشرات الأخبار أو البرامج الإخبارية أو الأحاديث) تكون قوة كل مصدر كالتالى :

(أ) العلاقة بين الإضاءة الرئيسية و التكميلية :

إذا اعتبرنا الإضاءة الرئيسية هى المقياس الذى يتم القياس على أساسه، فإن الإضاءة التكميلية غالبًا ما تكون نصف قوة الإضاءة الرئيسية بنسبة ٢/١ : ١ .

(ب) العلاقة بين الإضاءة الرئيسية و الإضاءة الخلفية :

وتكون عادة قوة كل من المصدرين واحدة وإن كانت قوة الإضاءة الخلفية تعتمد بالدرجة الأولى على خلفية الشخص المراد تصويره فإذا كان يرتدى ملابس فاتحة الألوان ولـه شعر فاتح، يكفى أن تكون قوة Back Light موازية لقوة Keylight وقد تصل قوة Backlight فى أحيان أخرى إلى ٢/١١ أو أكثر من ذلك (بالنسبة لقوة الإضاءة الرئيسية) إذا كانت خلفية الشخص تحتاج إلى إضاءة قوية لفصله عن الخلفية كأن يرتدى ملابس قاتمة الألوان وله شعر أسود طويل.

٨ - الـصـوت :

* تعريف الصوت :

يعتبر الصوت إحدى وسائل الاتصال الهامة بين البشر، ويعتمد عليها الإنسان فى التخاطب و المحادثة وإبداء الرأى و التعبير عن الأحاسيس النفسية. وقد خلق

الله السمع و البصر ليكمل بعضهما بعضًا فليس بالضرورة ما تراه العين تسمعه الأذن فربما ننظر إلى حمام السباحة ونرى الأطفال يمرحون بينما نسمع أصوات نداءات أو صفارات البواخر أو صوت شيء آخر نفكر فيه. إن العين تستقبل من المعلومات أكثر مما تسمعه الأذن ولكن زاوية رؤية العين محددة وأمامية فقط فى حين أن استقبال الأصوات عند الإنسان يتم من كافة الاتجاهات والسمع والبصر يعملان فى وقت واحد ليكون الاتصال كاملًا بين البشر وبدون إحدى هاتين الوسيلتين يكون الاتصال منقوص.

إن لجهاز السمع عند الإنسان قدرة على خلق صورة ذهنية لذلك تعتمد الإذاعة و البرامج الدرامية المرسلة بالراديو على الصوت فقط بدون الصورة وأصبحت الإذاعة وسيلة اتصال مستقلة فى حين أن السينما أو التليفزيون لم يكن باستطاعتهما الاكتفاء بالصورة فقط حتى فى عهد السينما الصامتة فقد كانت الأفلام الصامتة تعرض بمصاحبة الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وأحيانًا يقوم المعلق بشرح ما تقدمه الشاشة للمشاهدين كما كان يحدث فى دول آسيا وأفريقيا بدلًا من الترجمة و كتابة الحوار.

ولكن ما هو معنى الصوت وأثره و طبيعته وكيفية استخدامه فى التليفزيون من الناحية التكنولوجية و أيضًا من الناحية الدرامية فى الفيلم التسجيلى و الروائى ؟

✱ معنى الصوت :

الصوت عبارة عن مجموعة من الذبذبات المركبة وهذه الذبذبات هى نتيجة للتغيرات التى تحدث فى الضغط الجوى ابتداء من مصدر الصوت حتى ما يسمى بالرق أو طبلة الأذن. فعندما يتحدث الإنسان (أو يعزف على آلته الموسيقية تهتز كمية الهواء الملاصقة للفم أو لمصدر الصوت اهتزازات تحدث تغيرًا فى الضغط الجوى – الذى ينتقل بالتالى (عن طريق التضاغط و التخلخل) إلى مكان استقبال هذه الاهتزازات سواء كان ميكرفون المسجل أو أذن المستمع.

لقد عبر المهندسون عن هذه الاهتزازات بطريقة المنحنيات الجيبية وسميه كل

منحنى له شكل الموجه الجيبية بالذبذبة حتى تسهل عملية حساب عدد الذبذبات ودراسة طبيعة الصوت من الناحية النظرية.

كل موجه جيبية تسمى ذبذبة (أو سيكل) ويلاحظ أن نصف الذبذبة يقع فى الاتجاه الموجب و النصف الآخر فى الاتجاه السالب كما أن للذبذبة حد أقصى لارتفاعها وحد أدنى عند انخفاضها.

ويتركب الصوت عادة من مجموعة من الذبذبات ذات أطوال موجة مختلفة وارتفاعات مختلفة أيضًا مما ينتج عنه تنويع فى حده وغلظه وشدة الصوت حسب المصدر الصادر منه. لا تستطيع الأذن البشرية سماع الذبذبات المنخفضة التى تقل عن ١٥ ذبذبة / ثانية ولا تستطيع سماع الذبذبات التى تزيد عن ٢٠٠٠٠ذبذبة / ثانية ولهذا يمكن القول بأن كفاءة أجهزة الصوت قد تحددت حسب قدرتها على تسجيل وسماع تلك الذبذبات بين ١٥ ذبذبة، ٢٠٠٠٠ ذبذبة / ثانية.

ويحسب عدد الذبذبات على أساس طول الموجه وسرعة الصوت. وحسب أن سرعة الصوت ثابتة وهى ١١٢٠ قدم/ ثانية أو ٣٤٠ متر / ثانية.

إذن فيمكنا حساب طول الموجة كالأتى :

سرعة الصوت = طول ا لموجة × عدد الذبذبات

ونستنتج من ذلك أن الأصوات الغليظة يكون عدد ذبذبتها منخفض وطول موجاتها أطول من الذبذبات العالية فى الأصوات الحادة. ولنضرب على ذلك مثلًا مشابهًا فى الآلات الموسيقية فنجد أن آلات القانون أو البيانو بها أوتار طويلة وسميكة للأصوات ذات الطبقات الصوتية المنخفضة و تتدرج هذه الأصوات وتقصر حتى تصبح رفيعة لإعطاء الأصوات الحادة ذات الذبذبات العالية.

وعلى ذلك يمكن القول بأن الأحبال الصوتية عند الإنسان ليست من نوع واحد وفيها الغليظ وفيها الرفيع، ويستطيع الإنسان عن طريق كمية الهواء المار بالقصبة الهوائية وعن طريق العضلات الخاصة بالأحبال الصوتية التحكم فى ذبذبات صوته.

✱ مواصفات الصوت :

هناك عدة مواصفات لكل من أنواع الصوت الأساسية تؤثر فى شكل شريط الصوت النهائى، وهى :

١- الدقة – تمثل الدقة Fidelity أهمية خاصة فى مرحلة تسجيل الصوت، خاصة الأصوات البشرية و الموسيقى. فالمتفرج العادى ربما يتأثر فى حبه للشخصية، أو بغضه لها بصوت هذه الشخصية. وفى اللقطات التى تستخدم فيها الموسيقى يكون لدى أى شخص ذو قدرات سمعية معتادة حساسية خاصة لنوعية النغمة الموسيقية المستخدمة، لذا فإن أى نشاز ربما يكون مؤلمًا – بالمعنى الحرفى للكلمة – لأذن المتفرج، وبالتالى فهو قادر على إفساد فيلم متميز على مستوى العناصر السينمائية الأخرى. ورغم أن حساسية المتفرج تجاه المؤثرات الصوتية تكون أقل، إلا أن مراعاة الدقة أثناء تسجيلها مهم أيضًا. ويمكن بعد ذلك التحكم فى واقعية الصوت من خلال تشويهه عمدًا باستخدام جهاز مزج الأصوات، أما إذا كان الصوت الذى تم تسجيله يعانى تشوهًا من الأساس فسوف تكون هناك صعوبة فى معالجته.

٢- تناسب الصوت مع الموضوع – يجب أن يكون لكل صوت خامة تتناسب مع الموضوع الذى يدور حولـه الحديث. ويمكن استغلال أجهزة الصوت فى الأستوديو فى خلق شخصية صوتية متميزة لكل ممثل فى دوره.

٣- المنظور – يعتبر المنظور perspective عنصرًا صوتيًا هامًا كما هو الحال فى الصورة. فلا يجب مثلًا أن يكون صوت رجل يقف على بعد عشرة أمتار من الكاميرا، فى نفس قوة صوت رجل يقف على بعد عشرة بوصات ويتحدث بنفس النبرة، وإلا سيفقد مصداقيته عند المتفرج. لذا يجب أن يكون المنظور الصوتى ملائمًا للصورة المصاحبة.

٤- حركة الصوت – يجب أن تتحرك الأصوات مع مصادرها قربًا وبعدًا عن الكاميرا، وبالإضافة لهذا يجب أن تعكس حركة الصوت طبيعة الوسط الذى

يتحرك خلاله. فإذا كان هناك شخصان يتبادلان حوارًا وسط زحام جمهور يشاهد مباراة كرة قدم، لا بد أن يبدو أنهما يحاولان رفع صوتيهما فوق الأصوات المحيطة، لأن سماع الحوار فى الطبقة الطبيعية المعتادة وخفض أصوات الخلفية سوف يبدو مزيفًا للمتفرج.

٥- الأصوات غير المحددة – يتم وضع أصوات غير واضحة المعالم Indistinct Sounds على شريط الصوت لتعكس واقعية الحياة اليومية وصخبها. وتكون مثل هذه الأصوات مقبولة عندما تمثل حوارًا غير هام يدور فى الخلفية، أو أصوات موسيقى أو مؤثرات تملأ المكان الذى يدور فيه المشهد. ولكن يجب أن يكون الحوار مسموعًا بوضوح حتى إذا كان يدور فى خلفية المشهد لو أنه يحتوى معلومة تهم المتفرج، لأنه إذا شعر فى أية لحظة أنه يبذل مجهودًا لفهم ما يقال فسوف يبدأ صبره فى النفاذ على الفور، إذا فالأصوات غير المحددة تلعب دورًا وظيفيًا مكملًا، أما فى الحوار و الحكى فيجب أن تسُمع الكلمات بجلاء ووضوح.

٦- مونتاج الصوت – يعتبر مونتاج الصوت هو الشق المسموع من المونتاج البصرى وهو عملية تولف أجزاء من الحوار أو الحكى كل مقاطع من الموسيقى و المؤثرات الصوتية لتكوين معنى مختلف عن دلالات هذه الأجزاء منفصلة، فمثلًا لو تخيلنا موقفًا حزينًا يتوفى فيه رب عائلة، فسنسمع أصوات بكاء مختلطة ببعض العبارات وأصوات أقدام تهرول جيئة وذهابًا، هذا المزيج الصوتى سوف يرفع بلا شك من تأثير المشهد على المتفرج.

*** التعليق الصوتى :**

التعليق الصوتى Narration هو صوت شخص لا يظهر على الشاشة أمام المتفرج يشرح ويناقش الأحداث التى تجرى على الشاشة. وتستخدم هذه التقنية غالبًا فى الأفلام التسجيلية و التعليمية لأنها وسيلة مباشرة وغير مكلفة لنقل المعلومات، كما يمكن إضافتها بعد الانتهاء من المونتاج لأداء الوظائف التالية :

- إضافة معلومات منطوقة إلى المعلومات التى تنقلها الصورة.

- توضيح بعض العلاقات المرئية التى تتطلب تفسيرًا لفظيًّا.

- لربط ما يراه المتفرج بما سبق أن رآه وغالبًا ما نحتاج لهذا فى البرامج التعليمية.

وعندما لا يؤدى شريط الصوت أحد هذه الوظائف ينبغى أن يشغل الخلفية موسيقى أو مؤثرات صوتية (يعد الصمت أحد المؤثرات الصوتية أيضًا).

وغالبًا ما يتسلل التعليق فى غير موضوعه إلى برامج التليفزيون والبرامج التعليمية بسبب أن القائمين على هذه المواد لا يتركون الفرصة الكافية للصورة لتنقل المعلومة بمفردها. و النتيجة أن المتفرج يصاب بالملل ويفقد تركيزه.

يجب أن تتقدم الصورة على التعليق سواء فى البرامج أو الأفلام التعليمية، فمن المهم أن يرى المتفرج الصورة قبل أن يسمع أى تعلق أو شرح، وإلا فسوف يمر الكلام عليه مرور الكرام حيث سينسى أى كلمات ما لم يتم ربطها بصورة لموضوع الحديث أو بشيء تعرف عليه مسبقًا. ويعتقد بعض صناع الأفلام أنهم يستطيعون جذب انتباه المتفرجين عن طريق إعطائهم معلومات قبل ظهور الصورة، فإذا كان هذا هو الهدف الوحيد فلا بأس، أما إذا الكلام فى حد ذاته مهمًا للمتفرج فيجب أن تأتى الصورة قبله.

يجب أن يكتب التعليق ليسمع، وليس ليقرأ. ومن المهم قياس وقعه على الأذن، لذا يفضل أن تتم قراءته بصوت عال لقياس مدى سهولة فهم ألفاظه، وقبولها لدى المتفرج العادى. ويفضل أن يكون التعليق بصيغة المعلوم على صيغة المجهول، وينبغى بوجه عام استبعاد الصيغ المعقدة فى بناء الجمل التى يفضل أن تتميز بالبساطة و الوضوح وسهولة الفهم.

ومن المفهوم أن أية معلومة تستطيع الصورة نقلها بمفردها لا يجب أن ترد فى التعليق حيث لا حاجة لها. ومن عيوب كتابة التعليق التى يجب تفاديها، امتداد التعليق الصوتى الخاص بمشهد أو لقطة بعينها إلى المشهد أو اللقطة التالية، و

التعليق على موضوعات لا تظهر على الشاشة أصلًا، و المبالغة اللغوية فى وصف شيء لا يستحق، الاستمرار فى التعليق بعد وصول الفيلم إلى نهايته المنطقية، والتحميل الزائد بمعلومات أكثر مما يمكن للمتفرج استيعابها فى جلسة واحدة.

*** أساليب التعليق :**

١- الشعر المنثور ـ Iyric free verse : يتناسب هذا الأسلوب بالطبع مع الموضوعات ذات الطبيعة الملحمية أو الشاعرية، ولكن يجب الانتباه إلى أن يكون المتفرجين فى حالة تسمح لهم باستقبال هذا النوع من التعليق، فإذا كان المزاج العام للمتفرجين غير مؤهل لاستقباله فسوف يبدو مثيرًا للضحك.

٢- الذاتية ـ Personal narrative : فى هذا القالب يتحدث الراوى وكأن ما يجرى على الشاشة هو ذكريات شخصية حدثت له فى الماضى، أو أحداث يتخيل أنها سوف تقع فى المستقبل، أو فى خياله فقط. وتبدأ بعض الأفلام الروائية بالحكى الذاتى لإعطاء خلفية عن الأحداث التى سوف تبدأ فى الحدوث ثم تتحول بعد ذلك إلى الحوار العادى.

٣- الموضوعية ـ Subject microphne : تعتمد هذه التقنية على تقاطع عدة أصوات لتعبر عن أكثر من وجهة نظر لأكثر من شخص بالتبادل فيما بينهم. وترجع أصول هذه التقنية إلى زمن الراديو، ثم تطورت بعد ذلك وانتقلت إلى السينما عن طريق الأفلام التسجيلية التى أنتجت خلال الحرب العالمية الثانية ثم إلى برامج التليفزيون.

٤- الخطاب المباشر ـ direct appeal : يعد الخطاب المباشر دعوة للفعل من جانب المعلق موجهة إلى المتفرج، وهى رسالة غالبًا ما تكون توجيهية أو تعليمية مثل التحذيرات التى يذيعها التليفزيون عن مخاطر القيادة مثلًا.

٥- التعليق الوصفى ـ Descriptiv narrative: يستخدم هذا الأسلوب لتزويد المتفرج بمعلومات إضافية، فمثلًا يمكن أن نرى رجلًا يمشى فى الطريق لكننا لا

نستطيع من خلال مظهره استنتاج مهنته أو أية معلومات تخصه، ثم يخبرنا التعليق أن هذا الرجل يتاجر فى المخدرات ويصف كيف يتعامل معها ومع زبائنه.

٦- التعليق التوجيهى ـ instructional narration : يتكون هذا النوع من التعليق من جمل مباشرة توضح كيفية القيام بعملية ما على الوجه الصحيح، سواء كانت عملية صناعية أو كيميائية...إلخ.

*** الحوار :**

الحوار ـ Dialogue هو الشكل الثانى من الأشكال الصوتية، ويأتى الحوار متزامنًا مع صورة مصدره، فهو يسمع ويرى فى الوقت نفسه ، ومن فوائده إضفاء نوع من الواقعية على القصة، ويكون المتفرج هو الطرف الثالث فى القصة، الطرف الذى يسترق السمع لحياة الشخصيات على الشاشة. ويكون ذلك مختلفًا عن البرامج التليفزيونية، حيث يكون التعليق فيها موجهًا مباشرة إلى المتفرج.

ويتقبل المتفرج الحوار كشيء حقيقى وواقعى، كالذى يحدث فى الحوارات فى الحياة الحقيقية. ونادرًا ما تحمل الحوارات فى الحياة الحقيقية قيمة درامية. وتكون مليئة بالتعليقات غير الهامة، و النكات، والشكاوى، وجمل غير مكتملة. فإذا ما تم عرض الحوار على الشاشة كما هو، لن يكون له معناه الدرامى فى الفيلم، ولن يتقبله المتفرج، لأن الواقعية على الشاشة لها مفهوم مختلف عن الحياة. فالواقعية السينمائية هى العمل على تقليل الحوار على الشاشة بقدر الإمكان، بحيث يمكن قول كل ما له معنى فى أقل الكلمات ممكنة، والتى تعجز الصورة عن التعبير عنها. فالذى يُعبر عنه بالكلام المنطوق يجب أن يكون جوهريًا، ولا يمكن التعبير عنه بالإمكانات المرئية.

ويقوم الحوار بثلاث وظائف : تطوير القصة ودفعها للأمام، تطوير وتنمية الشخصية، الإضحاك، بالإضافة إلى التأكيد على التتابع.

١ - تطوير القصة ودفعها للأمام :

يمكن استخدام الحوار التفسيرى فى تطوير القصة ـ Story advancement.

فمثلًا لو أن فيلمًا قصته تتناول فيروسًا هاجم الأرض من الفضاء الخارجى، لن يستطيع المتفرج أن يفهم من خلال الصورة فقط، إلا إذا تم الشرح من خلال شخصية عالم فى الفيلم.

وغالبًا ما يكون الحوار التفسيرى مكثفًا فى بداية الأفلام، وذلك لشرح الفكرة الأساسية فى القصة، أو شرح الأحداث التى ستؤدى للصراع، أو إعطاء نبذة عن تاريخ البطل، فمثلًا فى فيلم Lust For Life، لخص نورمان كورين Norman Corwin تاريخ الفشل المتكرر لفان جوخ حين حاول الانضمام للخدمة التبشيرية، قبل أن يصبح فنانًا مشهورًا، ففى بداية المشهد، تم تعريف المتفرج بأنه رُفض قبول طلبه من المجلس فى حوار استمر دقيقتين، ولكنه عبر عن عشر سنين من الفشل.

ويخدم الحوار التفسيرى عددًا من الأهداف الأخرى، فهو يستخدم لشرح تحركات لشخصيات ليست موجودة فى المشهد مثلًا، أو وصف أماكن وأزمان وأحداث أخرى، ولكن عادة ما يصاحب ذلك القطع إلى لقطة خارج الكادر، أو لقطة رجوع للماضى.

٢- تطوير وتنمية الشخصية :

تنمية الشخصية character development هى الوظيفة الثانية من وظائف الحوار. وإلى أن يتكلم الممثل، لن يعرف المتفرج كيف يتفاعل مع شخصيته، اتجاهاته، مستواه الوظيفى والتعليمى والاجتماعى. ويكون ذلك مهمًا خاصة للرجال، حيث أن المظهر الخارجى لا يكون بالأهمية نفسها كما هو بالنسبة للمرأة. لذا فاكتشاف مواصفاته تكون من خلال أفعاله و الحوار. فالحوار و التفاعل مع شخصيات القصة يكشف عن نوع الشخصية الموجودة واتجاه تطورها فى الفيلم.

يكشف الحوار أيضًا عن الحالة الشعورية والمحتوى العاطفى الذى تشعر به الشخصية فى أى موقع من الفيلم، فالمبالغة والتكلف فى التعبير العاطفى الذى استخدم فى مرحلة الأفلام الصامتة، لم يعد له مكان مقارنة بفصاحة وبلاغة التعبيرات فى الأفلام الناطقة. فالكلمة الواحدة قد تعبر عن الكثير من المشاعر،

وتشرح العلاقات بين الشخصيات، وهوية الشخصية، وماذا تريد، وأين موقعها واتجاهها فى الفيلم الدرامى. إن الحالة العاطفية هى التى تتحكم فى الحوار. فحين تكون الشخصية سعيدة، تتكلم بمرح وبهجة. وحين تكون حزينة، تتكلم ببطء وتردد، أما حين تكون غاضبة، فتتكلم بشكل متقطع وبسرعة، وهكذا.

٣- الإضحاك :

يعتبر الإضحاك من خلال الحوار الوظيفة الثالثة فى الدراما. ورغم صعوبة كتابة حوار يتمتع بقدر من المرح إلا أنه يكون ضروريًّا فى كثير من الأحيان للتقليل من توتر المتفرج. فلو أن هناك فيلمًا طويلًا يشمل على درجة عالية من الإثارة، دون أن يكون هناك بعض المرح من حين لآخر لإراحة المتفرج، سيزداد توتره إلى درجة تجعله يضحك فى مشهد للبطل وهو يُهاجم بسكين، أو مشهد لرجل وامرأة فى حالة حب. فهو يبحث فى هذه الحالة بنفسه عن طريق لتقليل توتره.

٤- التتابـــع :

يمكن التأكيد على التتابع ـ Continuity من خلال الحوار. يمكن إعادة كلمة رئيسية مثلًا أو جملة معينة فى الحوار المباشر بين شخصية وأخرى، لترك أثر معين فى نفس المتفرج، وبعث فيه درجة من الإثارة، وللتأكيد على تلك الكلمة الرئيسية.

فاستخدام السؤال هو أحد الطرق المتنوعة التى يستخدمها الحوار، وتعمل على جذب انتباه المتفرج، لأنها تلعب على فضوله. ولو تم إجابة السؤال بسؤال آخر، يعمل ذلك على زيادة الإحساس بالمواجهة و التحدى بين الشخصيتين.

وقد استخدم الحوار المفرد Soliloquy فى الأفلام الدرامية، عادة مصاحبًا للقطات قريبة للشخصية، ولكن سرعان ما تم تجنبه بسبب ما يثيره من شعور بالافتعال و التظاهر فى التعبير، وما سببه من عرقلة الزمن السينمائى.

أما الحوار المفرد فى التليفزيون، فله تأثير مختلف على المتفرج. فالأفلام التى بها حوار مفرد، والتى قد تسبب الملل و الضيق للمتفرج، قد تكون مقبولة إذا ما تم

عرضها فى التليفزيون. وهذا الفرق فى التقبل له علاقة بحجم الشاشة نفسها أكثر من أى شىء آخر، فلقطة قريبة لوجه على شاشة ٤٠ قدم تظهر هائلة للمتفرج، بينما على الشاشة الصغيرة تكون اللقطة نفسها قريبة من الحجم الحقيقى. ومن الملاحظ أن الأفلام الدرامية المنتجة خصيصًا للتليفزيون، تحتوى أكثر على الحوارات المفردة، من تلك المخصصة لإنتاج السينما.

إن وظيفة الحوار فى فن السينما هو الكشف عن الحقائق الدرامية التى لا يمكن التعبير عنها بالصورة فقط. فيجب أن يمتلك الحوار قوة التأثير الواقعية فى الإخبار بالقصة، والكشف عن الشخصية، والقدرة على بعث روح الفكاهة، مع التأكيد على التتابع كما أخبرنا من قبل. ويجب أن يكون ذلك تبعًا لاختيارات دقيقة. فلو أن الحوار حاد عن دوره الوظيفى فى القصة، وأصبح هدفًا فى ذاته، أو أنه حاكى الواقع تمامًا فتحول إلى مجموعة من الكلمات و التمتمات مما يوقف التدفق الدرامى فى القصة. لذلك يجب أن يحتوى الحوار فقط على تلك الكلمات و الجمل الضرورية لتقدم القصة حتى يسير مونتاج الحوار بسلاسة ويسر كباقى العناصر السينمائية.

*** المؤثرات الصوتية :**

إن المؤثرات الصوتية هى الشكل الرابع للصوت، وتلعب دورًا أساسيًّا فى التأكيد على واقعية الفيلم، وفى إتمام فهم المتفرج للصورة التى يراها على الشاشة. فمثلًا رؤية باب وهو يُغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب. ورؤية كلب وهو يعوى يجب أن يصاحبه صوت عواء. و للمؤثرات الصوتية و ظائف أخرى غير فقط التأكيد على الواقعية، رغم أن هذا الأخير أهمهم. وذلك لخلق حالة نفسية معينة، ولخلق الإحساس بوجود أماكن غير موجودة، أو لخلق الإحساس بالصمت.

١- امتداد حدود الرؤية :

يمكن استخدام المؤثرات الصوتية للإيحاء بأحداث خارج حدود الشاشة. فيمكن تصوير لقطة لأم تعمل فى المطبخ، يصاحبها أصوات لأطفال يلعبون فى

حديقة المنزل، أو صوت تليفزيون فى غرفة المعيشة، وصوت بعيد لجز العشب. كل تلك المؤثرات الصوتية تعطى إيحاء بالواقع، وتجعل المتفرج يصدق أن ما يراه على حدود الشاشة الصغيرة، ما هو إلا جزء صغير من عالم أوسع.

٢- خلق جو نفسى :

يشكل العامل النفسى للمؤثرات الصوتية أهمية خاصة فى أفلام الإثارة. مثلًا صوت خطوات منتظمة هادئة، صوت باب يُفتح فى منزل من المفترض أنه خال من السكان، أو وجود أصوات غير مفسرة. فالأصوات غير المألوفة تلعب على شعور المتفرج بالخوف من المجهول، ويجب بعد ذلك أن يتم التعرف على الصوت و التأكد من أنه غير ضار قبل أن تتم حالة الارتياح فى المتفرج، و المخرج الجيد هو الذى يستطيع التعامل مع غريزة حب البقاء الإنسانية و الخوف من المجهول، لخلق جو من الإثارة.

٣- الإيحاء بأماكن غير موجودة :

يمكن الإيحاء بأماكن خارج حدود الشاشة عن طريق استخدام المؤثرات الصوتية. وبسبب الرغبة فى تجنب التصوير مرتفع التكلفة فى أماكن بعيدة، وتعيين عدد كبير من طاقم العاملين بالفيلم. فمثلًا فى أمريكا تم استخدام بركة محاطة بالأشجار، مع شاطئ رملى صغير، كغابة استوائية، تم تصوير فيها أفلام طرزان فى الثلاثينات، أو حروب الغابات فى السبعينات، وذلك باستخدام إيحاءات الأصوات كالطيور والصقور والقرود، وأصوات رصاص وأسلحة وأصوات صرخات العدو بلغات أجنبية غير معروفة.

ويمكن استخدام أسلوب الإيحاء نفسه فى مواقع التصوير الداخلية، فيمكن مثلًا تكوين مصنع فى زاوية ما، بوضع أدوات، طاولات للعمل، وإضافة شريط للصوت طرقات ودقات وآلات ومخارط. ويتم تسجيل هذا الصوت فى مصنع حقيقى، وبإتمام تلك الطريقة سيتم تجنب تكاليف الحاجة للذهاب إلى مصنع حقيقى للتصوير.

٤- مونتاج المؤثرات الصوتية :

يستخدم مونتاج المؤثرات الصوتية فى لقطات الذاكرة أو المخاوف و المشاعر. فمثلًا فى حالة تذكر رجل يحكى لصديقه تاريخه السياسى الحافل، تتكون المؤثرات الصوتية من أصوات آتية من بعيد لعروض عسكرية، وصرخات، وخطب وتصفيق، وتهليل من خلال مونتاج مؤثرات الصوت التى تعطى إحساسًا بحنين الرجل لماضيه.

٥- خلق جو الصمت :

يُعتبر الصمت و السكون صوتًا أيضًا، ففى أفلام عاطفية كدكتور زيفاجو، فى بعض لحظات الذروة يكون هناك لحظات صمت كامل. فالفجوة التى يشعر بها المتفرج بين لقطة بها حركة، وأخرى صامتة تمامًا، تعطيه إحساسًا بأهمية الفعل الدرامى. ويمكن أن يستخدم أيضًا فى الأفلام التسجيلية. ففى فيلم Thursday's children، ففى فصل يشتمل على أطفال لا يسمعون، تم التعبير سينمائيًا عن ذلك عن طريق لقطات قريبة على فم المعلمة وهى تتكلم، وتدريجيًا يتم خفض درجة الصوت إلى أن يختفى، وهى ما تزال مستمرة فى الكلام. وبعد لحظة من الصمت، نجد المعلق يقول " ولكن هؤلاء الأطفال لا يسمعون ". هنا كان استخدام آلية صوت الصمت للتعبير سينمائيًا عن وضع الأطفال، ولخلق شحنة عاطفية لدى المتفرج.

*** الموسيقى :**

تعتبر الموسيقى هى الشكل الثالث للصوت. وليس من السهل وضع الموسيقى أثناء تصوير الفيلم كما هو الحال مع الحوار و المؤثرات الصوتية. ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادةً بعد أن يتم المونتاج. وهى تعتبر مرحلة مكملة، ومنممة، للحالة المزاجية و الإيقاع فى القصة، و التصوير و المونتاج.

وهناك استثنائين لهذه القاعدة وهما أفلام الرسوم المتحركة و الأفلام الموسيقية.

ففى أفلام الرسوم المتحركة، يتم تأليف الموسيقى وتسجيلها أولًا، ويتم قياس الموسيقى تبعًا لعدد الكادرات فى الفيلم، و المعلومات المسجلة عن هذه الكادرات. وحين يتم الانتهاء من الفيلم يكون مطابقًا للموسيقى فى الكادرات.، أما فى الأفلام الموسيقية، يتم تصوير الأبطال وهم يغنون ويرقصون على أنغام الموسيقى الأمر الذى يتطلب تأليف وتسجيل الموسيقى مسبقًا.

وتحمل الموسيقى المؤلفة خصيصًا للأفلام نوعًا من التميز عن غيرها. فهى تؤلف لتدعم عناصر الفيلم من تصوير، ومونتاج، ومحتوى القصة، وليس من المفترض أن تقدم هذه الموسيقى بمفردها، فهى مرتبطة بالفيلم الذى ألفت لأجله. وعلى الرغم من ذلك، تنتشر بعض أنواع الموسيقى وأغانى الأفلام كقيمة فى ذاتها. ولكن يكون ذلك فى حالات قليلة، لأن هدف هذا النوع من الموسيقى هو الإسهام الدرامى فى الفيلم، عن طريق الألحان المرتبطة بالشخصيات، وتلك أيضًا المتعلقة بالأماكن، و الحالة المزاجية، ودرجة السرعة، و التتابع، والتأكيد الدرامى، و التحذير، و الهجاء، والفكاهة، ويمكن أن تعامل الموسيقى أيضًا كوسيلة انتقال من مشهد لآخر، وإضافة معلومات.

١- اللحن الرئيسى للبطل :

يؤلف هذا اللحن خصيصًا للتعريف بشخصية معينة ـ Character Themes. ومن أشهر الأمثلة على ذلك اللحن المشهور الخاص بشخصية " لارا" فى فيلم " دكتور زيفاجو". ففور حدوث هذا الربط بين اللحن و الشخصية، يمكن أن يُعزف فى أى وقت، وأى مكان فى الفيلم، لإثارة ذكرى الشخصية. ففى الفيلم، كلما ذهب دكتور زيفاجو ليرى حبيبته، أو تذكرها، أو كتب عنها، أو فاز بها، أو خسرها، أو لمحها وسط الزحام، كان يتم عزف " لحن لارا".

٢- اللحن الخاص بالمكان :الحالة المزاجية :

إن الألحان الخاصة بالمكان Locale Themes تساعد فى توجيه المتفرج وإثارة مشاعره لأحداث مرت مرتبطة بمكان معين. فمثلًا مدينة تكساس الأمريكية لها

لحنها الخاص الذى يعزف على الهرمونيكا، وكذلك منطقة القناة فى مصر، ومناطق الخليج، و المغرب العربى، وفور أن يتم تقديم اللحن مرتبطًا بالمكان، ويمكن أن يُعزف بعد ذلك فى الفيلم، لاستدعاء ذكريات هذا المكان وأوقاته وناسه.

٣- الحالة المزاجية :

يمكن أن يتم التعبير عن الحالة المزاجية ـ Mood لمجموعة من المشاهد بالموسيقى الخاصة بها. فمثلًا حفلة تتويج الملك يمكن أن تصور بصورة هزلية أو بجلال، اعتمادا على نوع الموسيقى المصاحبة. كما يمكن تحويل الإحساس بالسعادة على الشاشة إلى شعور الإحساس بالخطر، نتيجة لأن الموسيقى المعزوفة توحى بأن شيئًا خطرًا على وشك الحدوث. ويمكن أن يكون موت رجلًا مثلًا خبرًا سعيدًا، إذا ما صاحب ذلك موسيقى مرحة.

ولكن فى بعض الأحيان، يمكن أن تكون الموسيقى مستقلة عن الصورة وتظل تؤثر فيها. فمثلًا يستخدم بعض الأوروبيين أمثال إنجمار بيرجمان Ingmar Bergman، الموسيقى الكلاسيكية لمصاحبة الأحداث المهمة فى أفلامهم. فوقار الموسيقى يكسب الفيلم وقارًا واحترامًا، بصرف النظر عن جوهر الفيلم نفسه. فكان مثلًا المخرجون الشيوعيون يستخدمون الموسيقى الكلاسيكية لتوقير وإضفاء الهيبة على أفكارهم الأيديولوجية.

٤- السرعة :

إن درجة السرعة ـ tempo فى الفيلم تعمل بصورة مكملة للحالة المزاجية للموسيقى، و للحركة الدرامية السريعة على الشاشة. فمشاهد الذروة هى تلك التى تحمل موسيقى ديناميكية، والتى تزيد من التأثير الدرامى للمشاهد، دون جذب انتباه المتفرج إليها فى ذاتها. ويتم عمل مونتاج هذه المشاهد بالتزامن مع مسار الصوت، حتى يتم الوصول للدقة فى عرض الصورة و الصوت، مما يزيد من قوة وبروز عنصر السرعة فى الفيلم.

٥- موسيقى التتابع :

تستطيع الموسيقى أن تربط بين مجموعة من المشاهد التى ليس بينها علاقة، كمشهد المونتاج الذى يصف رحلة سفر أو رحلة بحث مثلًا. تعكس الموسيقى هنا روح الحركة الدرامية فى المشهد، وتستمر بصورة مستقلة عن حركة موضوع التصوير نفسه. ففى فيلم Butch Cassidy and the Sundance Kid دفعت قسوة القوانين الزوجين إلى السفر إلى بوليفيا، وكان دور الموسيقى هو الربط بين مشاهد السفر من مدينة إلى مدينة، وارتقاء المركب إلى أمريكا الجنوبية، ثم الوصول لبوليفيا. وقد تم تغطية ٨ آلاف ميل فى دقائق، من خلال الموسيقى.

٦- التأكيد الدرامى :

يعتبر التأكيد الدرامى ـ Dramatic Emphasis فى الفيلم من وظائف الموسيقى الأساسية. فالكلمة الواحدة، أو الجملة، أو حتى صوت الضجيج، قد يكون محملًا بمحتوى درامى جوهرى، لكنه قد لا يصل إلى المتفرج، أو ربما يصل ناقصًا، إذا لم تصاحبه الموسيقى. وقد كانت تُستخدم الموسيقى بغزارة، كتلك الأفلام المستدرة للدموع فى فترة الحرب العالمية الثانية. فحين يعرض التليفزيون الآن مثل تلك الأفلام القديمة، تصاحبها ضحكات ساخرة من الجمهور لأن كل استدارة من البطل تصاحبها لازمة موسيقية. ولكن الآن أصبح الاتجاه مختلفًا فى درجة استخدام الموسيقى، حيث أصبح من المفضل توفيرها للأزمات العميقة فى الفيلم، مع التوازن فى استخدام العناصر الأخرى كالحوار و المؤثرات الصوتية فى عملية التأكيد الدرامى.

٧- الموسيقى التحذيرية :

تعطى الموسيقى التحذيرية ـ Premonition الشعور بأن شيئًا على وشك الحدوث. ففى فيلم The Diary of Anne Frank ، تتكلم الشخصيات عن مستقبلهم فيما بعد الحرب، وفى خلال ذلك تُعزف موسيقى ثقيلة تحذيرية تتنبأ بأن حجرات الغاز فى معسكرات التعذيب هى مستقبلهم الوحيد. وغالبًا فى كل أفلام

الحروب، كانت هذه هى نوعية الموسيقى التى تعزف وتحذر بقدوم معركة مع العدو، ويتعرف عليها المتفرج بسهولة، وتكون خاصة بموسيقى وطنية أو عرقية.

٨- الموسيقى التفسيرية :

إن الموسيقى التفسيرية ـ Commentative music هى أغنية راقصة خفيفة، تعبر كلماتها عن مشاعر و أفكار ليس لها نظير مرئى من الصور. وغالبًا ما تستخدم لتقديم فكرة الفيلم الرئيسية، أو أن تعبر عن الأفكار الداخلية للبطل، أو تعبر عن هجاء لأحد الشخصيات. فمثلًا فى فيلم " الخريج ـ The Graduate"، عبر الكورس عن ازدراءه لامرأة فى منتصف عمرها على علاقة مع بينجامين، تستخدم الأغنية هنا كبديل عن استخدام التعليق على لقطة قريبة لوجه ساكن.

٩- الموسيقى الهجائية و الفكاهية والانتقالية و التعليمية :

تستخدم الموسيقى لأكثر من هدف وبطرق مختلفة. وتلك هى أمثلة عن الطرق المختلفة لاستخدام الموسيقى. فيمكن أن تُستخدم الموسيقى الهجائية Satire فى مشاهد لجيوش هتلر، وهى ترتاح بجانب الطريق فى فيلم تسجيلى، وهى موسيقى مشوهة، ومتقطعة، لأغنية رقيقة معروفة، يُهدهد بها للطفل قبل نومه. أما فى الفكاهة Humor فتُعرف فى حالة تقليد طريقة سير شخصية أو مظهرها. وتُستخدم الموسيقى أيضًا كوسيلة انتقال ـ Transition من مجموعة مشاهد إلى أخرى. والموسيقى التعليمية ـ Information يمكن أن تأخذ شكل الفلكلور الهندى مثلًا، للتعريف بالثقافة الهندية فى فيلم تعليمى. وليس هناك أية وسيلة لتحديد الاختلافات والتنوعات التى يستطيع أن يسهم بها مؤلف موسيقى موهوب فى الفيلم. ذلك فى ما عدا الأفلام الموسيقية التى تكون فيها الموسيقى هدفًا فى ذاتها، ولكن هناك نقد واحد موجه لهذا العنصر من الموسيقى هو أنها تعتمد على شعور وعاطفة المتفرج أكثر من وعيه.

أما الواقعية فى الأفلام التسجيلية والدرامية فتستخدم الحد الأدنى من الموسيقى، حيث أنها تُفر للحظات التصعيد العاطفى فى الفيلم، كلقطات القتل والغرق مثلًا،

مما يزيد من التأثر الدرامى الكبير، كما أن عدم استخدام الموسيقى فى الأجزاء الأخرى، يعطى تأثيرًا مضاعفًا لتلك اللقطات التى تستخدمها.

◆ أنواع الميكرفون :

لكل ميكرفون خصائصه الاتجاهية التى تحدد اتجاه استقبال هذا الميكرفون للصوت. وللميكرفون وفقًا للخصائص الاتجاهية أنواع :

- الميكرفون متعدد الاتجاهات.
- الميكرفون ثنائى الاتجاه.
- الميكرفون وحيد الاتجاه.

١ - الميكرفون متعدد الاتجاهات ـ Omnidirectional :

يستقبل الميكرفون الصوت من جميع الاتجاهات وجودة استقبال الصوت فيه لا تتأثر باتجاهات الصوت. وهذا الميكرفون يلتقط كل الأصوات من كل الاتجاهات وبالتالى يلتقط جميع الأصوات المطلوبة و غير المطلوبة.

ويستخدم هذا النوع من الميكرفونات فى المسارح وفى برامج المناقشات الجماعية أو الندوات حيث يشترك فيها أكثر من شخص. والطريقة الوحيدة لاستبعاد أى صوت غير مطلوب هى التأكد من إغلاق مصدر هذا الصوت. ويسمى هذا الميكرفون – " اللاتجاهى أو المعلق ".

٢ - الميكرفون ثنائى الاتجاهات ـ Biderectional :

وهو الميكرفون الذى يلتقط الصوت من اتجاهين فقط ويكون الاتجاهين الآخرين فى الميكرفون بمثابة جزء ميت لا يمكنه التقاط الصوت، ويمكن لأربعة أشخاص استخدام هذا الميكرفون فى آن واحد بحيث يكون كل شخصين فى اتجاه الجزئين اللذين يلتقط منهما الميكرفون الصوت.

ويستخدم هذا الميكرفون فى البرامج التى يقدمها مذيعين يجلسان على منضدة واحدة حتى يكون مستوى صوتهما واحدًا.

٣- الميكرفون وحيد الاتجاه ـ Unidirectional :

وهو الميكرفون الذى يستقبل الصوت من اتجاه واحد أو من المتحدث مباشرة بشرط أن يأخذ المذيع وضعًا مباشرًا أمام الميكرفون.

ويساعد هذا الميكرفون على التقاط الصوت بشكل جيد وخاصة فى أماكن التسجيل الخارجية حيث يكون هناك أصوات أو تعليقات غير مرغوب فيها.

ويجب على الإذاعى الناجح أن يعرف كيف يختار الميكرفون المناسب لنوع البرنامج الذى يقدمه حيث يتوقف نجاح تسجيل الصوت على حسن اختيار واستعمال الميكرفون وخاصة أنه أصبح فى متناول اليد الآن العديد من أشكال وأحجام الميكرفونات، وعلى الإذاعى أن يتأكد قبل استخدام الميكرفون من مجموعة من العوامل :

- الحجم المناسب للميكرفون المستخدم فى البرامج المختلفة.
- نوعية الميكرفون.
- مدى حساسية الميكروفون لالتقاط الصوت و الأصوات فى البيئة المحيطة.
- اتجاهات استقبال الميكرفون للصوت واتجاهه من الهواء.
- الوضع المناسب للميكرفون المستخدم بمعنى هل يجب وضع الميكرفون وتثبيته على حامل أو يمكن حمله فى اليد.

٩ - التصوير :

تنشأ الصورة التليفزيونية دائمًا من الكاميرا التليفزيونية التى تولد إشارة إلكترونية أو مرئية يمكن استخدامها بواسطة معدات استقبال مناسبة لاستخراج صورة متحركة بطريقة إلكترونية.

* اللقطة ـ Shot :

هى أصغر وحدة فى الحدث الدرامى أو البرنامج التليفزيونى، وهى الوحدة التى يتم على أساسها بناء المشهد. وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، وإلا يصبح من المفروض الاستغناء عنها، وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة، يجب الانتقال فورًا للقطة التالية.

ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل أو البرنامج، بل ويمكن أن تحتوى على عناصر ذات دلالات خاصة، تعطى بعدًا أوسع من الفكرة الرئيسية للقطة، ولكنها فى الوقت نفسه لا يمكن أن تأتى بمفردها. لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءًا مهمًا، وأساسيًا من وظيفة المخرج.

المشهد Scene :

المشهد هو الوحدة التى يتم على أساسها بناء الفيلم كله، ويجب أن يحتوى كل مشهد على بداية ووسط ونهاية، وتكون مهمته دفع القصة للأمام بشكل ما.

ويعتمد بناء المشهد على الأفكار، والتفاصيل التى يرغب المخرج فى إظهارها للمتفرج. ويتكون المشهد من سلسلة من اللقطات، التى تظهر الأحداث وكأنها تحدث فى أزمنتها الحقيقية، وخلال المونتاج يتم تجميع لقطات المشهد فى تصميمات مختلفة، للتحكم فى الحركة، و السرعة، ولخلق التماسك، و الوضوح، و التركيز فيما بينها.

وسوف نتناول التصوير من خلال أربعة عناصر وهى أحجام اللقطات – حركات الكاميرا – زوايا التصوير – أجزاء الكاميرا.

أولاً : أحجام اللقطات Subject Sizes :

عندما نشير إلى حجم الشىء المصور، فنحن نعنى حجم الشيء فى علاقته بمساحة الصورة ككل. وهذه العلاقة هى التى تتحكم فى Close up، واللقطة المتوسطة Medium shot، و اللقطة العامة Long shot. وهو ما يستخدم فى لفت المصور، أو إبعاده عنه.

*** الأحجام المختلفة :**

اختلفت الآراء بين السينمائيين فى طريقة تقسيم وتحديد أحجام اللقطات. وإن كان التقسيم المشترك العام هو القطة العامة، و اللقطة القريبة. إلا أن هناك أحجامًا أخرى مشتركة. لذا فقد تم الاتفاق على أن جسم الإنسان هو أنسب مقياس متعارف عليه لتحديد هذه الأحجام فى جميع أنحاء العالم.

١ - اللقطة العامة ـ Long shot:

وهى اللقطة التى تحوى صورة شخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه إلى أعلى رأسه، كل جزء من المكان الذى حولـه، لذا سيظل هناك تأكيد على منطقة الخلفية و البيئة المحيطة، وبما أن الجسم الآن كبير بما يكفى للقيام بأية أفعال وحركات، فإن انتباه المتفرج يبدأ فى الانجذاب له، بل ويمكن رؤية حركة الرأس بوضوح بحيث يمكن تحديد العينين. وغالبًا ما يستخدم هذا الحجم مع شخص يتحرك يمشى مثلًا أو يعدو أو يحرك يديه.

(اللقطـة العامة LS)

٢ - اللقطة القريبة ـ Close up shot :

اللقطة القريبة هى الحجم العكسى تمامًا للقطة العامة، حيث يظهر الشيء المصور كبيرًا بالنسبة لمساحة الكادر ككل، ولذا فهى عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور، وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات فى يد المخرج، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة بدون مبرر، لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج، وبذلك تفقد كثيرًا من قوتها وحدودها من أعلى الرأس إلى الكتفين.

(اللقطة القريبة CU)

٣- اللقطة المتوسطة ـ Medium shot :

اللقطة المتوسطة ـ Medium shot، تقع بين اللقطة القريبة ـ Close up، واللقطة العامة ـ Long shot. وعادة تبنى البرامج والأفلام على التنوع فى الاستخدام ما بين لقطات متوسطة، ولقطات عامة، ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيء المصور وحدودها من أعلى الرأس إلى منتصف جسم الإنسان.

(اللقطة المتوسطة MS)

٤ - اللقطة متناهية البعد ـ Extreme Long Shot :

هى التى تحتوى على أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث أنها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة وفيها يبدو الشكل صغيرًا داخل الكادر. ومن الممكن معرفة إذا كان الشكل بشريًا، ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى ويستخدم هذا الحجم غالبًا فى الافتتاحية لتقديم معالم المشهد، حيث يكون التعرف على المنظر أهم من التعرف على الشخص فالغرض منه معرفة " أين" وليس المطلوب أن نعرف "من". وهو وسيلة للحصول على ثروة من المعلومات العامة. وتعرف هذه اللقطة أيضًا باللقطة العريضة the wide shot لأن معظم الكادر يشغله منظر وليس شخص، وتعرف أحيانًا بلقطة الجغرافيا أو الموقع.

٥ - اللقطة البعيدة جدًا ـ Very Long Shot

تستعمل أحيانًا كلقطة تأسيسية ـ establishing shot فى بداية مشهد ما، لتوضيح المكان الذى يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله لعدم إحداث إرباك للمتفرج فى معرفة مكان كلًا منهم فى بقية لقطات المشهد، وفى هذا الحجم نتعرف على ملابس الشخص وجنسه ولذلك فهو يستخدم على نطاق واسع عند الحاجة لتمييز شكل الجسم ككل بدون السمات الشخصية. ويمكننا أيضًا رؤية جزء من الحركة ولكننا لا نميزها، ويظل الجزء الأعظم من الكادر متعلقًا بالسمات الجغرافية والبيئية. وفى اللقطة البعيدة جدًا يمكن نقل الشخص بسهولة من خلفية الكادر إلى مقدمته.

(اللقطة العامة جدًّا ـ VLS)

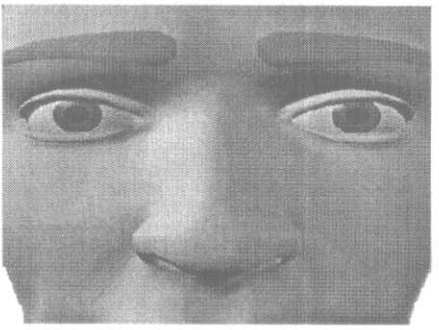
٦ - اللقطة متوسطة البعد ـ Medium Long Shot :

وهى اللقطة التى تصور شخصًا من ركبته حتى أعلى رأسه، وأحيانًا ما تسمى باللقطة الأمريكية American، أو AS، وهى أولى اللقطات التى تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره. ففى هذا الحجم يحيط بالشخص حيز علوى وجانبى، ويقطعه الحد السفلى للكادر إما فوق أو تحت الركبة. والاختيار بين فوق وتحت يعتمد على جنس وملابس الشخص وسرعة الحركة إن وجدت، وغالبًا ما يكون العامل الحاسم مع المرأة هو طول الفستان، وإذا كان الشخص ثابتًا يكون الحد فوق الركبة، وإذا كان متحركًا يكون تحتها. وفى هذا الحجم يكون الشخص قريب بما يكفى لتمييز طراز ملابسه وألوانها بل ويمكن تمييز درجات لون شعره وبشرته.

(اللقطة العامة المتوسطة MLS)

٧- اللقطة شديدة القرب ـ Extreme Close Up(ECU) :

هى التى تصور جزءًا صغيرًا جدًا من الشيء المصور، قد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين أو العينين والأنف، أو الأنف والفم. والتأكيد على العينين يظهر لونها بوضوح. وعمومًا فإن مشاكل هذه اللقطة ربما كانت أكثر من الفرص التى تتيحها. وإن استخدمت بشكل غير سليم فإنها تضلل المتفرج، إذ تعزل جزءًا من الشخص المراد تصويره كلية وقد تظهر الشخصية على أنها شريرة وعدوانية.

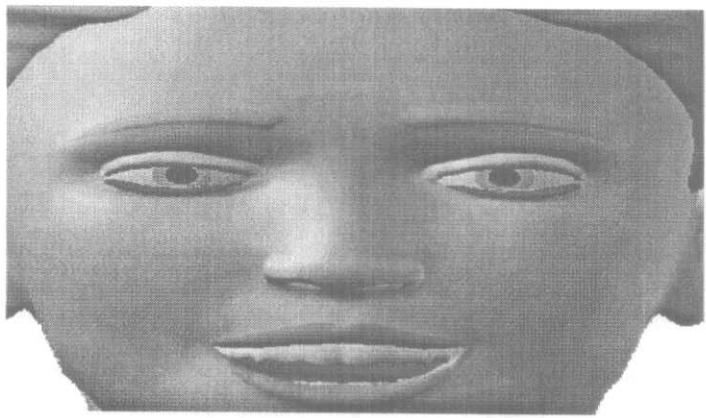


(اللقطة شديدة القرب ECU)

و الطريقة المفضلة لتغيير حجم الموضوع الذى يتم تصويره (الممثل) هو تحريك الكاميرا فى اتجاهه، أو العكس. كما يمكن أيضًا تغيير هذا الحجم بتغيير البعد البؤرى للعدسة، إلا أن هذه الطريقة تؤثر فى شكل الصورة من حيث عمق المنظور، وعمق المجال.

٨- اللقطة القريبة جدًّا ـ Very Close Up (VCU) :

هى التى تصور جزءًا تفصيليًّا من اللقطة القريبة، وفيها يقطع الحد العلوى للكادر فوق حاجبى الشخص المراد تصويره. ويقطع الحد السفلى عادة فوق الذقن، ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح، بما فيها من عيوب ويصبح شعر الحاجبين بارزًا، وكذلك الجفون، ويكون التفات العينين هائلًا ولذلك فأى حركة للوجه فى هذا الحجم هى بالتبعية مبالغ فى تضخيمها إذ تصبح غير واقعية على الشاشة وأى حركة عمومًا من الشخص الذى يتم تصويره، مهما كانت طفيفة، تصبح هائلة على الشاشة، وهذه اللقطة قريبة جدًا بحيث لا يمكن استخدامها سوى فى المواقف العاطفية أو الشعورية، مثل مشهد حب أو عنف.



(اللقطة القريبة جدا VCU)

٩- اللقطة متوسطة القرب medium Close Shot(MCS) :

اللقطة التى تصور شخصًا من صدره حتى أعلى رأسه. أى أن الحد السفلى للكادر يقطع أسفل مفصل الذراع (أسفل الإبط) أو أسفل الصدر. وتظهر تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزاتان كما أنه درجة لون بشرته يمكن تمييزها، وكذلك شكل الندوب على وجهه. ولأن العينان تقع على حدود الثلث الثانى من الكادر. يبقى لدينا مجال لحدوث شيء أو جزء من شيء لنراه فى الخلفية،

كذلك يمكن رؤية تسريحة الشعر وخامته بوضوح، وكذلك مساحيق التجميل الموضوعة على الوجه .

(اللقطة متوسطة القرب ـ MCS)

*** تعدد الأحجام :**

يمكن للتكوين أن يحتوى على أكثر من حجم فى الوقت نفسه ، فمثلًا يمكن أن يظهر ممثل قريب close up، بينما ممثل آخر فى اللقطة نفسها فى حجم كبير long shot. ويسمح هذا للمتفرج بمتابعة الأحداث فى خلفية، ومقدمة الكادر فى الوقت نفسه وقد استهل أورسون ويلز استخدام هذا التكنيك فى فيلمه الشهير " المواطن كين " Citizen Kane.

*** تغير الحجم :**

يمكن لحجم الموضوع أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك الموضوع نفسه، أو بتحريك الاثنين معًا. فمثلًا إذا كان الممثل يظهر فى لقطة متوسطة Medium، يمكنه التحرك بعيدًا عن الكاميرا، فينتقل إلى لقطة عامة long shot، أو يتحرك فى اتجاه الكاميرا فينتقل إلى لقطة قريبة Close up.

*** القطع عند الفواصل :**

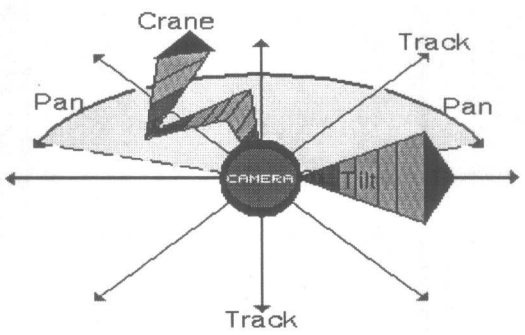
لا بد أن يتوفر قدر كبير من التفاهم بين المخرج، ومدير التصوير على الحدود التى تقطع فيها أضلاع الكادر جسد الممثل، وهذا هو معنى " قطع الفواصل " ومن

قواعده ألا تقطع أضلاع الكادر الفواصل الرئيسية فى جسد الممثل والتى تشمل : الرقبة و الخصر و الركبتين و العقبين. ويجب أن يكون المخرج واعيًا أن المصطلحات المستخدمة للتعبير عن الأحجام ربما تتغير من مدير تصوير لآخر. لذلك يفضل الاتفاق على معانى هذه المصطلحات قبل بداية التصوير.

ثانيًا : حركة الكاميرا ـ Camera Movement

ولقد سمحت إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج، أن يتابع حركة ممثل، أو سيارة مثلاً، أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الممثل شخصيًا أثناء حركته. وهو ما يقود انتباه المتفرج إلى الأجزاء التى يريد المخرج أن يلفت نظره إليها.

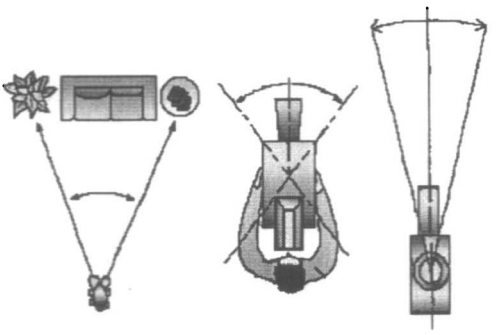
يمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال :



١ - الحركة الأفقية البانورامية ـ Movement Pan :

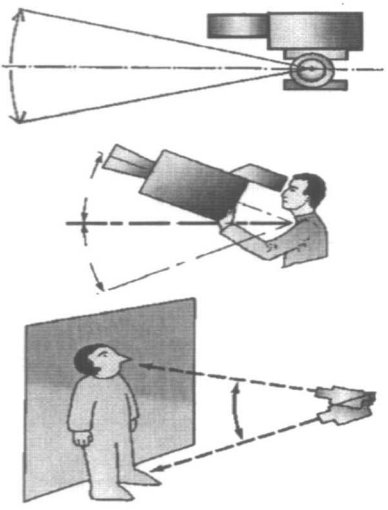
وفيها تتحرك الكاميرا أفقيًا حول محورها، يمينًا أو يسارًا. وتستخدم هذه الحركة الأفقية لأغراض ثلاثة : لمتابعة موضوع متحرك ، مثل جندى ينتقل من نقطة يحتمى بها إلى أخرى. أو لربط موضوعين أو حدثين، من الأهمية الربط بينهما فى لقطة واحدة ، مثل موقف يكتشف فيه رجل وجود لص فى غرفة نومه. وأخيرًا لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثًا عن شيء محدد ، مثل رجل شرطة، يمسح منطقة واسعة بحثًا عن لص هارب.

وهناك أيضًا الحركة الأفقية الخاطفة ـ Swish Pan التى تماثل الحركة الأفقية إلا أنها تتم بسرعة شديدة إلى حد أن الصورة تبدو مجرد نقاط مضيئة ، ولا تستخدم هذه الحركة لمتابعة موضوع ما، وإنما للإشارة إلى الانتقال من مكان أو زمان إلى آخر.



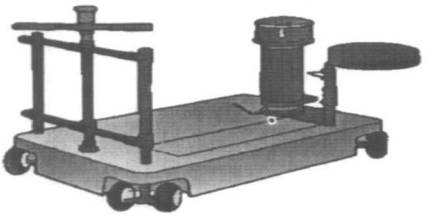
٢- الحركة الرأسية ـ Tilt Movemen:

وفيها تتحرك الكاميرا رأسيًّا على محورها إلى أعلىtilt up ، أو إلى أسفلtilt down . ولها ثلاثة استخدامات أيضًا: إما لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة ، مثل رجل يصعد أو يهبط سلم، أو لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما فى اللقطة نفسها ، مثل عالم يقف ليشاهد إطلاق صاروخ اشترك فى تصميمه. وأخيرًا لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلى ، مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبنى الذى يحرسه.



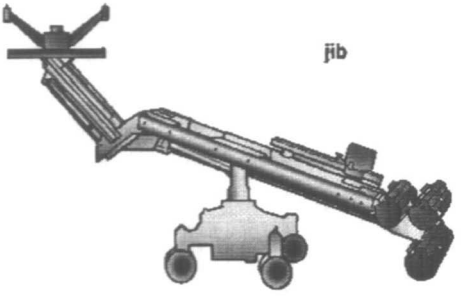
٣- حركـة التتبـع ـ Dolly

هى حركة الكاميرا على منصة ذات عجلات، ويطلق عليها " دوللى "، وهناك أشكال وأحجام متعددة " للدولى "، تبدأ من الكرسى المتحرك، وتنتهى بالتجهيزات الضخمة، المزودة بمقاعد للمخرج، والمصور، ومساعد المصور. وحركة التتبع هذه ، هى الحركة الشائعة، والأكثر استخداما فى تحريك الكاميرا داخل الأستوديو ، وتستخدم فى الأفلام الروائية وفى التصوير التليفزيونى. وفى الأخير تتحرك الكاميرا على عجلات من موقع لآخر ، بغرض الاقتراب من الموضوع ، فى الأغلب لتقليل حجم اللقطة. بينما تقوم كاميرا أخرى بالتصوير من زاوية أخرى. أما فى التصوير السينمائى فتستخدم لتتبع حركة موضوع (ممثل أو أى شيء آخر) لمسافة ليست كبيرة.



٤- حركـة ذراع الكـاميـرا ـ Boom:

هى حركة رأسية محدودة للكاميرا، لا تتجاوز عادة ١٢ قدمًا، وتُنفذ باستخدام ذراع خاصة jib arm يتم تركيب الكاميرا عليها، ثم تركيب الذراع نفسه على حامل ثلاثى الأرجل، أو منصة متحركة (دوللى).



٥- حركـة الرافعـة ـ Crane:

تتشابه حركة الرافعة Crane مع حركة الذراع Boom، إلا أنها تتحرك لمسافة أبعد منَها كثيرًا ويتم فيها تركيب الكاميرا على رافعة سهلة التحريك ، يتم التحكم فيها حسب توجيهات المخرج ومدير التصوير لتنتج حركة متغيرة الاتجاهات والارتفاعات فى اللقطة نفسها، فيمكن أن ترتفع الكاميرا، أو تنخفض إلى ٣٠ قدم، أثناء حركة الرافعة. وأن تتحرك أفقيا، ورأسيا، وفى جميع الاتجاهات فى آن معا. فتقترب وتبتعد عن الشىء الذى تقوم بتصويره مولدةً تأثير درامى جارف. وتنقل حركة الرافعة الصاعدة إحساس الاكتشاف التدريجى للمتفرج، حتى يتمكن من مشاهدة الحدث كاملًا. وغالبا ما تستخدم هذه الحركة عندما تكون هناك حاجة للقطة تأسيسية ، أو عندما يستدعى الموقف التعبير بحركة الكاميرا عن تغيرات درامية فى علاقات الشخصيات الموجودة داخل اللقطة. أما حركة الرافعة الهابطة، فهى تنقل للمتفرج الإحساس بمراقبة حدث معين، تزداد إثارته كلما اقتربت الكاميرا منه.

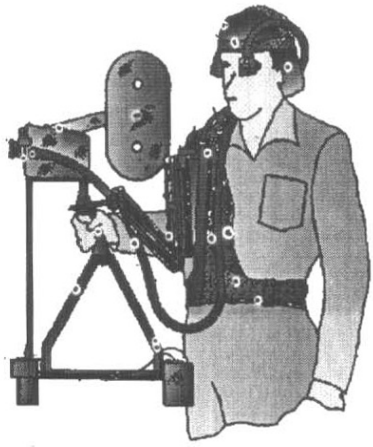
٦- حركـة الكـاميرا المحمولـة باليـد ـ Hand held:

كما يتضح من الاسم هى الحركة التى يحمل فيها المصور الكاميرا بيده، ويتحرك

لتصوير اللقطة. وعندما يكون المصور محترفًا، يمكن أن تكون حركة الكاميرا ناعمة، وبالذات عند استخدام عدسة ذات بعد بؤرى قصير (Wide angle lens). وتعد الكاميرا المحمولة هى التقنية الأمثل لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص فى حالة نفسية مرتبكة: مختل نفسيًا ، سكران ، مذعور... إلخ.

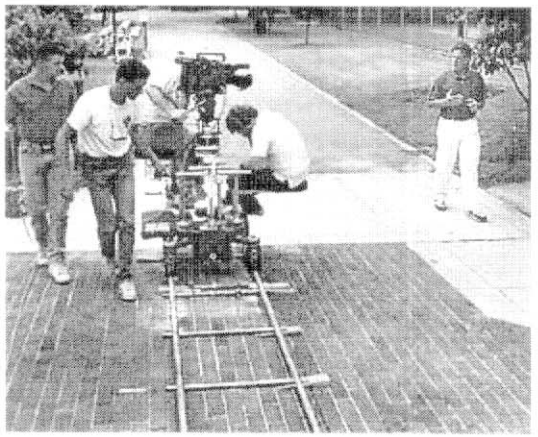
٧- حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل - Steadicam:

وهى تشبه الكاميرا المحمولة باليد ، حيث أن هناك شخصا يحمل الكاميرا، ولكن مع الفارق أن الكاميرا موضوعة على جهاز ماص للصدمات يسمى (Steadicam). وتستخدم هذه الحركة لمتابعة الممثل، فى أى مكان بنعومة فائقة. ولكنها مكلفة، لأنها تتطلب مصورًا مدربًا تدريبًا عاليًا، مع استخدام معدات خاصة.



٨- حركة التتبع - Tracking:

بدأ ظهور هذا المصطلح مع السينما الصامتة ، حيث كان المصور يقف على شاحنة ليصاحب الموضوع المراد تصويره ، ويتحرك موازيًا له ، عندما تكون سرعته والمسافة التى يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية للكاميرا. وتمكن الحركة المصاحبة المصور من التقاط تفاصيل وردود فعل الشخص أو الشيء الذى يتم تصويره، وفى هذه الحالة من الممكن أن توضع الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية.



٩- الحركة المصاحبة - Traveling:

وفيها توضع الكاميرا على أى نوع من المركبات، مثل سيارة، أو شاحنة، أو حتى طائرة هليكوبتر.

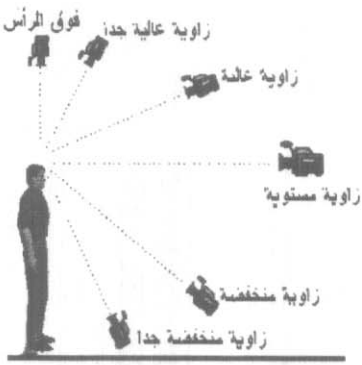
ثالثًا : زوايا الكامير

تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقى، أو الرأسى، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره، ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر. كما أن لها تأثيرا كبيرًا على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته.

أولا : الزاوية الرأسية ـ Angle Vertical :

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

وأنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هى :



١ - لقطة مستوى العين ـ Eye- level shot:

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

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

٢- لقطة الزاوية المنخفضة ـ Low – angle shot:

هى اللقطة التى تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولًا، وجلالًا، وقوة. كما أنها تعزز من سيطرته، وسرعته داخل اللقطة.

٣- لقطة الزاوية العليا ـ High- angle shot:

هى اللقطة التى تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعى، ويظهر فى موقف الضعيف، وهى بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

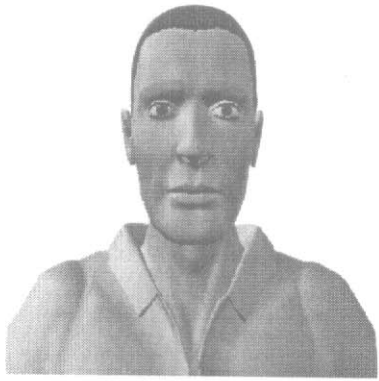
ثانيا : الزاوية الأفقية ـ Horizontal Angle:

وهى زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا ، وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم فى العمق المراد إعطاءه للممثل.

وأنواع الزوايا الأفقية هى :

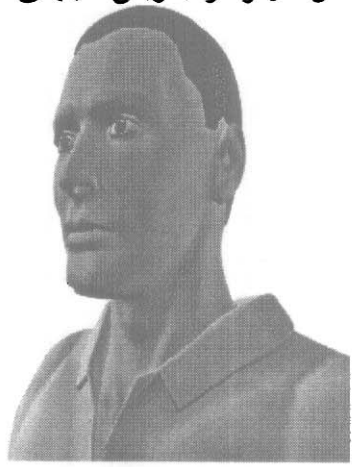
١ - مواجهة ـ Full front face:

وهى تضيف تسطيحًا للصورة، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير مطلوبًا، وهى تخلق إحساس بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشر.



٢ - ثلاثة أرباع مواجهة ـ Front ¾:

وتتيح زاوية الثلاثة أرباع رؤية جانبين من الموضوع المصور(الممثل)، لذلك فهى تزيد الشعور بالعمق ، وتوفر تكوين سينمائى أكثر قوة.



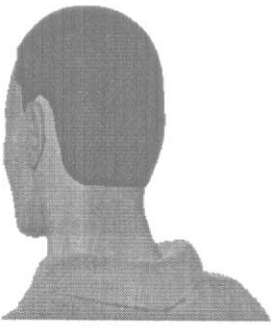
وغالبًا ما يتم تصوير الممثلين بزوايا ٣/٤ لإعطاء الإحساس بالعمق، وإظهار سمات الشخصية، ويجب عند تكوين زاوية ٣/٤ مراعاة أن تكون العينان ظاهرتان، وإلا فستبدو اللقطة غريبة فى عينى المتفرج، وكلما كان الممثل قريبًا من الكاميرا، كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة؛ لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضييق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمى الذى يمر بمنتصف عين الممثل، عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة.

٣- جانبية ـ Side angle:

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

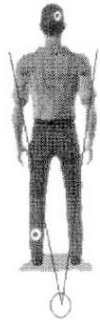
٤- ثلاثة أرباع خلفية ـ ¾ Rear:

وهى تتيح رؤية ٤/ ١ جانب من موضوع التصوير، و٣/ ٤ من الناحية الخلفية.



٥- خلفية ـ **Full rear**:

وهى زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفى تمامًا من موضوع التصوير.



زاوية الكاميرا المنحرفة - Oblique angle :

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

رابعًا أجزاء الكاميرا :

تتكون كاميرا التصوير الفيديو من الأجزاء التالية :-

١- ميكرفون داخلى.

٢- نافذة تحسس اتزان البياض.

٣- مصباح التأشير عن التصوير : يتوهج خلال التصوير لتنبيه الأشخاص أمام الكاميرا أن عملية التصوير يتم إجرائها.

٤- نعال المصباح : يمكن ربط المصباح التلقائى (مرفق) أو الملحقات الأخرى فى نعال المصباح هذا.

٥- مفتاح التشغيل : لتوصيل وقطع الكاميرا.

٦- المسيطرات العامة للتشغيل.

٧- زر المصباح التلقائى (Auto Light) : اكبس هذا الزر لتحريض وظيفة المصباح التلقائى.

٨- غطاء انتخاب CAMERA/VTR.

٩- أزرار الزووم : اكبس هذا الزر للتبعيد و التقريب تدريجيًّا.

١٠- سداد العدسة.

١١- غطاء العدسة.

١٢- حلقة الزووم : بعد انتخاب حالة الضبط البؤرئ القسرى بواسطة زر (FOCUS) اضبط البؤرة على الموضوع المحبذ بتدوير هذه الحلقة.

١٣- محدد النظر : يمكن رؤية الموضوع الموجود أمام الكاميرا على شاشة محدد النظر.

١٤- مصحح العينية : اضبط مصحح العينية كما هو ملائم لقدرتك البصرية ولكى يمكنك رؤية الصورة وتأشيرات محدد النظر بكل وضوح وحدة ممكنة.

١٥- قدح العينية.

١٦- حمالات نطاق الكتف.

١٧- زر إخراج الكاسيت (TAPE EJECT) : اكبس هذا الزر لإدخال أو إخراج الكاسيت الفيديوى.

١٨- زر إخراج البطارية (Batt.eject) : اكبس هذا الزر عند الالتقاط بواسطة خرطوشة البطارية.

١٩- مقبس الميكرفون الخارجى (MIC) : إذا أردت استخدام ميكرفونًا خارجيًّا، فأوصله بهذا المقبس (فى هذه الحالة، سيتم قطع توصيل الميكرفون الداخلي).

٢٠- مقسم الكاسيت : ادخل الكاسيت الفيديوى فى هذا المقسم.

٢١- زر البدء/ التوقيف : اكبس هذا الزر لبدء وإنها تصوير المنظر.

٢٢- حزام المقبضة.

٢٣- مقبس المسيطر عن بعد (Remote).

٢٤- مقبس الإعداد (EDIT).

٢٥ - مقبس سماعة الأذن (EAR).

٢٦- مقبس الخرج الفيديوى (VIDEO OUT).

٢٧- مقبس الخرج الموجى (RF DC OUT)

٢٨- مقبس الخرج الصوتى (AUDIO OUT).

٢٩- مقبس دخل التيار المستمر (DC IN 12 V): أوصل كابل تجهيز القوة بهذا المقبس.

٣٠- مقبس الحامل الثلاثى : ثبت المسمار اللولبى للحامل الثلاثى على هذا المقبس، عند استخدام حامل ثلاثى للتصوير المستقر.

٣١- مقبس مولـد الحروف (CHAR.GEN) : أوصل مولد الحروف بهذا المقبس.

٣٢- زر انتخاب سرعة السداد (SHUTTER) اكبس هذا الزر لانتخاب سرعة أعلى للسداد عند تصوير مشاهد سريعة الحركة.

٣٣- زر لتركيز البؤرى (FOCUS) : اكبس هذا لانتخاب ضبط البؤرة القسرى للتصوير.

٣٤- زر اتزان البياض (W.B) اكبس هذا الزر لانتخاب ضبط البياض القسرى للتصوير. اكبس ثانية لإعادة الضبط على حالة الضبط التلقائى لاتزان البياض.

٣٥- أزرار غلق / فتح القزحية : يمكن ضبط القزحية بكبس هذه الأزرار.

٣٦- مفتاح انتخاب حالة التصوير (AUTU MANUAL) : استخدام المفتاح المنتخب هذا لانتقاء حالة التصوير التلقائى أو القسرى.

٣٧- زر الصورة الساكنة / الوميضية (STILL/ STROBE) : عند ضبط مفتاح (DIGITAL MODE SELECT) على الموضع العلوى لتصوير صورة ساكنة وصورة وميضية.

* زر المتقفى (tracer) عند ضبط مفتاح (DIGITAL MODE SELECT) على الموضع السفلى اكبس هذا الزر لغاية الحصول على تأثير ما بعد التصوير بصورة مقصودة.

٣٨- زر الزووم الرقمى (DIGITAL ZOOM) عند ضبط مفتاح (DIGITAL MODE SELECT) على الموضع العلوى اكبس هذا الزر لزيادة قوة وظيفة الزووم.

* زر الكسب (GAIN UP)عند ضبط مفتاح (DIGITAL MODE SELECT) على الموضع السفلى عند التصوير فى الظلام، سيمكن زيادة حساسية التصوير بخطوتين عند كبس هذا الزر.

٣٩- مفتاح منتخب الحالة الرقمية (DIGITAL MODE SELECT) استخدام هذا المفتاح لإنتقاء وظيفة التصوير الرقمى المحبذة.

٤٠- زر البدء الرقمى (START) اكبس هذا الزر لبدء وظيفة المسح أو وظيفة المزج الرقمى.

٤١- زر المسح الرقمى (WIPE): اكبس هذا الزر للتحول بالمسح الأفقى من صورة متحركة إلى صورة ساكنة من الذاكرة أو العكس بالعكس.

٤٢- زر المزج الرقمى (MIX) اكبس هذا الزر للتلاحم التدريجى من صورة متحركة إلى صورة ساكنة من الذاكرة أو العكس بالعكس أو لجمع الصورتين.

٤٣- زر البحث بالكاميرا (+CAMERA SEARCH -/ +) : عند إبقاء هذه الأزرار مكبوسة، يتم عرض المشهد المسجل بسرعة عالية بالاتجاه المعاكس أو بسرعة اعتيادية بالاتجاه الأمامى اكبس زر (-CAMERA SEARCH) لبرهة وجيزة عندما تود التحقق من الثوانى القليلة الأخيرة لأخر مشهد تم تسجيله

٤٤- زر التلاحم (FADE) : اكبس هذا الزر لتلاشى مشهد واكبسه لتلاحم المشهد التالى وذلك لغرض الانتقال السلس من مشهد لمشهد.

٤٥- زر العرض على الشاشة (OSD) : اكبس هذا الزر لإخفاء التأشيرات الموجودة على محدد النظر وحث وظيفة ذاكرة عداد الشريط.

٤٦- زر التاريخ / الوقت (DATE/TIME) اكبس هذا الزر لإظهار الوقت و/ التاريخ فى محدد النظر وإدخالهم على الصورة خلال التصوير.

٤٧- زر الفاصلة (TIMER/INTERVAL REC) اكبس هذا الزر لحث وظيفة المؤقتة الذاتية ووظيفة الفاصلة ما بين اللقطات.

٤٨- زر التصفير (RESET) اكبس هذا الزر لتصفير عداد الشريط إلى 0.00 .00.

٤٩- زر الذاكرة (MEMORY) : اكبس هذا الزر لتحريض وظيفة ذاكرة عداد الشريط.

٥٠- زر ترحيل التتابع / التاريخ / الوقت (Date/time SHIFt Tracking) :

- اكبسه للتقدم للمادة القادمة خلال ضبط الوقت و التاريخ.
- اكبسه عندما تود ضبط التتابع قسريًا.

٥١- زر ضبط التتابع / التاريخ / الوقت (Tracking).Date/Time set) :

- اكبسه لتغيير الأرقام خلال ضبط الساعة و التاريخ.
- اكبسه عندما تود ضبط التتابع قسريًا.

٥٢- زر التريث (PAUSE) : اكبس هذا الزر خلال الإعادة الفيديوية للتمكن من مشاهدة صورة ساكنة.

٥٣- زر الترجيع / الاستعراض (REW ◄◄): اكبس هذا الزر لترجيع الشريط.

٥٤- زر الدبلجة الصوتية (A.DUB) :اكبس هذا الزر لأداء وظيفة الدبلجة الصوتية.

٥٥- زر التوقيف (STOP) :اكبس هذا الزر لإيقاف العرض.

٥٦- زر العرض (PLAY) : اكبس هذا الزر للبدء بالعرض.

٥٧- زر التقديم بالصورة الساكنة (STILL ADV) : اكبس هذا الزر خلال العرض للتمكن من مشاهدة صورة ساكنة.

٥٨- زر التقديم السريع/ التأشير (FF ▶▶) اكبس هذا الزر للف الشريط نحوالأمام.

٥٩- زر الإدخال (INSERT) : اكبس هذا الزر لإدخال مشاهد جديدة على شريط كاسيت مسجل مسبقًا.

١٠ - المونتـاج :

تعنى كلمة Editing فن اختيار وترتيب اللقطات فى تتابع معين وهو ما أصطلح على تسميته المونتاج التليفزيونى. وهو لفظ مستعار من السينما حيث تتشابه عملية اختيار وترتيب اللقطات فى نتيجتها النهائية إلا أن طريقة التنفيذ تختلف كلية.

ويرى البعض أن Editing Process تبدأ منذ اختيار فكرة البرنامج. فمجرد اختيار فكرة دون أخرى لأنها أكثر أهمية أو أكثر جاذبية هى عملية Editing فى حد ذاتها. كما أن عملية المونتاج لا تتوقف لأن كل من يعمل فى البرنامج يظل يفكر فيها حتى تبدأ عملية المونتاج الفعلية.

❋ وظائف المونتاج :

يمكن تلخيص وظائف المونتاج فى أربعة وظائف رئيسية :

١- الجمع ـ To Combine:

هو أول و أبسط الوظائف التى يقوم بها المونتاج عند جمع أجزاء البرنامج على شريط واحد وبترتيب معين. وكلما كان هناك اهتمام وعناية فى تصوير البرنامج، كلما سهل ذلك من عملية المونتاج.

٢- الترتيب ـ To Trim:

قد يطلب من المونتير ترتيب مادة مصورة يبلغ طولها الزمنى ساعة للحصول على

فيلم طوله لا يتجاوز ١٥ دقيقة. إلا أن المونتير يواجه صعوبات نتيجة تركيز المادة المصورة على جانب معين وإهمال جانب آخر هام من جوانب الموضوع.

٣- التصحيح ـ To Correct:

ويقصد بهذه الوظيفة تصحيح الأخطاء بقطع اللقطات الغير مرغوب فيها واستبدالها بلقطات أخرى، وقد يواجه المونتير صعوبة فى أن اللقطات التى يطلب منه استبدالها بأخرى تختلف فى درجة حرارتها اللونية أو أصوات الخلفية عن باقى لقطات الفيلم.

٤ - البناء ـ To Bulid:

تعتبر هذه الوظيفة من أصعب وظائف المونتاج فهى بمثابة عملية خلق جديدة للعمل الفنى، وتظهر براعة المونتير من خلال هذه الوظيفة.

❋وسائل الانتقال من لقطة الأخرى:

يقوم المونتير بالانتقال من لقطة لأخرى بإحدى الوسائل التالية :

١- القطع ـ Cut.

٢- المزج ـ Dissolve.

٣- الظهور أو الاختفاء ـ Fade.

٤ - المسح ـ Wipe

وتختلف وظيفة كل وسيلة عن الأخرى وأن كان يجمع بينهم الرغبة فى تحقيق نقل سلس من لقطة لأخرى.

١ - القطـــع ـ Cut :-

هو الانتقال الفورى من لقطة لأخرى وهو من أكثر الوسائل استخدامًا وأسباب القطع هى :

(أ) تكملة الحركة :

إذا كانت الكاميرا لا تستطيع متابعة الحركة يمكن القطع للقطة أخرى تكمل الحركة.

(ب) توضيح التفاصيل :

يمكن القطع من لقطة طويلة أو متوسطة للقطة قريبة لبيان بعض التفاصيل.

(ج) تغيير الزمان و المكان :

يمكن القطع من لقطة داخل منزل للقطة فى الشارع للدلالة على أن الحدث انتقل من المنزل للشارع. كما يمكن أن يعنى القطع انقضاء فترة من الزمن سواء فى المستقبل أو الماضى أو قد يكون القطع لحادث آخر يقع فى الوقت نفسه فى مكان آخر.

(د) تغيير التأثير :

فالقطع للقطة أضيق يؤكد الحدث و القطع للقطة أوسع يقلل من أهمية الحدث وتأثيره.

(هـ) تحقيق إيقاع الحدث :

يمكن من خلال القطع تحقيق إيقاع معين للحدث فالقطع السريع يعطى الإحساس بالإثارة و القطع البطيء ينقل الإحساس بالسكون.

٢- المزج ـ Dissolve :-

هو النقل التدريجى من لقطة لأخرى وبينما لا نرى القطع عل الشاشة نرى المزج بوضوح على الشاشة.

أسباب استخدام المزج :

(أ) الانتقال الناعم للحركة.

(ب) تغيير الزمان و المكان.

(ج) تأكيد وجود علاقة قوية بين صورتين مختلفتين.

ويجب أن يتم المزج بين صورة كاميرتين، وعندما لا يسمح إيقاع الحدث بالقطع الجامد، نستخدم المزج. ويوحى المزج البطيء بانقضاء وقت طويل من الزمن.

يماثل المزج السريع التأثير الذى يحدثه القطع ويسمى Soft Cat. والتغالى فى استخدام المزج غير مستحب لأنه يشعر المشاهد بالضيق و الملل.

٣- الظهور و الاختفاء ـ Fade :

يعنى الظهور والاختفاء التدريجى للصورة ويسمى الظهور التدريجى للصورة Fade in والاختفاء التدريجى Fade out.

ويستخدم عادة الـ Fade فى بداية ونهاية الفيلم أو البرنامج وهو يماثل ستارة المسرح أى يحدد بداية ونهاية الحدث ويطلق على الاختفاء السريع للصورة Cross Fade.

ويستخدم Fade فى بعض المحطات عند إدخال إعلان تجارى داخل البرنامج وذلك للفت نظر المشاهد بأن هذا المضمون غير مرتبط بالبرنامج، ويعارض بعض المخرجين هذا الأسلوب لأنه يتيح للمشاهد الفرصة لتغيير قناة التليفزيون ويتبنون مبدأ Never Go to Black .

٤- المسح ـ Wipe :

هو طريقة من طرق الانتقال عن طريق مسح صورة لتحل محلها صورة أخرى وتصنف هذه الطريقة على أنها من المؤثرات الخاصة Special effects وتوفر الأستوديوهات بحسب إمكانياتها طرق وأشكال مختلفة للمسح.

ويتم تحديد تلك الانتقالات جميعًا على لوحة التحويل التى يعمل عليها المساعد الفنى للمخرج Switcher.

❁ أنواع المونتاج :

هناك نوعان أساسيان من أنواع المونتاج التليفزيونى :

١- المونتاج الفورى ـ Switching or Instantaneous Editing.

٢- المونتاج المؤجل أو مونتاج ما بعد التصوير ـ Postproduction Editing.

١) المونتاج الفورى :

يتطلب المونتاج الفورى على عكس المونتاج المؤجل إلى قرارات فورية أثناء إذاعة البرنامج التليفزيونى على الهواء. فعلى المخرج أن يتخذ قرار القطع وتنفيذه فى نفس الوقت تقريبًا.

ويطلق على هذا النوع من المونتاج ـ Switching Editing لأن قرارات الانتقال من لقطة لأخرى تنفذ من خلال لوحة التحويل فى الأستوديو ـ Switcher.

قواعد التحويل ـ Switching Principles :

تنطبق تلك القواعد على كل من المونتاج الفورى و المؤجل وهى تتعلق بعنصرين هامين فى عملية المونتاج بصفة عامة و هما :

١ - بناء الاستمرارية ـ Continuity:

وتعنى المحافظة على التكامل المرئى من لقطة لأخرى لإظهار الحدث بأكبر قدر من الوضوح على سبيل المثال القطع من لقطة تتابع طائرة للقطة أخرى تكمل تلك المتابعة يعنى بناء استمرارية المشهد.

٢ - التكثيف ـ Complexity:

يعنى اختيار وتجميع اللقطات بما يحقق تكثيف الحدث على سبيل المثال القطع من لقطة بعيدة لطائرة إلى لقطة قريبة أو متوسطة لمحرك الطائرة يحقق ما يسمى Complexity Editing.

أما عن طرق بناء الاستمرارية وتكثيف الحدث فهى كما يلى :

١ - بناء الاستمرارية ـ Continuity :

ولتحقيق الاستمرارية، هناك بعض الإرشادات التى يجب مراعاتها من أهمها ما يلى :

- يجب عند القطع من لقطة لأخرى المحافظة على المسافة وزاوية التصوير حتى يسهل تعرف المشاهد على الجسم أو الشخص المراد تصويره.

- يجب الحفاظ على موقع الأجسام من الكاميرا عند القطع للقطات قريبة وزاوية مختلفة.

- يجب أن يكون القطع أثناء الحركة و ليس قبلها أو بعدها.

- عند تصوير حديث Over shouldeer أو Amorse يفضل رسم خطًا وهميًّا Imaqinary Line بحيث لا تتعداه الكاميرا لأى سبب من الأسباب.

- عند القطع من لقطة تتابع جسم متحرك (حركة pan) للقطة كاميرا أخرى، يجب أن تكمل الكاميرا الثانية حركة الجسم المتحرك.

- إذا تحرك الجسم فى اتجاه معين فيكون بذلك خطًا وهميًّا فى اتجاه تلك الحركة لا يجوز تخطيه.

- يكون القطع عادة فى الخطب مع وقفات الكلام أثناء الخطبة، أما فى الأحاديث التليفزيونية فيفضل القطع بعد كل سؤال وبعد كل إجابة معه مراعاة أن لقطات رد الفعل reaction shots تؤخذ أثناء الكلام لا بعد انتهاءه.

- تعتبر الحركة أقوى الدوافع للقطع فإذا تحرك شخص أثناء تصوير الحديث التليفزيونى، يجب إظهار تلك الحركة وخروجه من الكادر حتى لو كان ذلك أثناء حديث شخص آخر.

- عند تصوير العروض الموسيقية، يكون القطع مع الطرق الموسيقية music beat ويفضل استخدام المزج بدلًا من القطع عندما يكون الإيقاع العام للموسيقى خفيف أو متدفق.

٢- تكثيف الحدث ـ Complexity Editing :

هناك عدة طرق لتكثيف الحدث من أهمها :

(أ) اللقطات القريبة :

يساعد القطع للقطات قريبة المشاهد على إدراك تفاصيل الحدث مما لو تم القطع للقطات متوسطة أو بعيدة.

(ب) الزووم:

يكون أحيانًا الزووم السريع على بعض تفاصيل الحدث أقوى تأثيرًا من القطع للقطة قريبة. ولكن مع مراعاة عدم المبالغة فى استخدام Zooming حتى لا يفقد المشاهد الاهتمام فيما يقدم له.

(ج) التطابق ـ Super imposition :

يمكن أيضًا تكثيف الحدث من خلال الجمع بين حدثين أو نقطتين فى كادر واحد من خلال التطابق.

(د) القطع :

قد يكون القطع السريع أيضًا لتفاصيل داخل الحدث من وسائل التكثيف.

وقبل أن ننهى هذا الجزء عن طرق تكثيف الحدث، تجدر الإشارة إلى أهمية الصوت وخاصة الموسيقى حيث تلعب دورًا هامًا فى تكثيف الحدث.

٢) المونتاج المؤجل أو مونتاج ما بعد التصوير ـ Postproduction Editing :

وهو عملية تجميع اللقطات التى تم تصويرها فى تتابع معين متكامل.

ويسمى Postproduction Editing لأن عملية المونتاج تتم عادة بعد الانتهاء من تسجيل البرنامج ولهذا النوع من أنواع المونتاج عدة مزايا منها :

(أ) يتوفر لكل من المخرج و المونتير الوقت الكافى لرؤية ما تم تسجيله من لقطات واختيار أفضلها وهو ما نفتقده فى المونتاج الفورى.

(ب) يمكن إعادة التصوير مرة أخرى إذا ثبت للمخرج أن اللقطات التى تم تسجيلها غير كافية أو غير صالحه... كما يمكن إضافة لقطات أخرى للبرنامج من المكتبة التليفزيونية.

(ج) يتوفر أيضًا الوقت الكافى لتحديد الأصوات التى سيتم استخدامها فى البرنامج وإمكانية الخلط أو النقل بين مصادر الصوت المختلفة.

وتنطبق القواعد أو الإرشادات التى سبق ذكرها فيما يتعلق بالمونتاج الفورى على المونتاج المؤجل Postproduction Editing فالهدف الأساسى لأى برنامج هو رواية القصة أو الحدث بأكبر قدر من الوضوح و التأثير.

وهناك بعض الإرشادات التى يجب مراعاتها فى المونتاج المؤجل Postproduction Editing من أهمها :

- يجب أن يكون المونتير على علم تام قبل أن يبدأ عمله بفكرة البرنامج و الهدف الذى يرغب توصيله للمشاهد.

- يسهل من عمل المونتير وعى المصور وحرصه على عدم تخطى الخط الوهمى وذلك حتى لا يحدث ما يسمى Jumpcuts. وإذا حدث ذلك فإن اللقطات Cutaways تفيد المونتير إذا وجد صعوبة فى الجمع بين لقطتين.

- ينطبق بناء استمرارية الحدث على كل من الصورة و الصوت. لذا يجب مراعاة لاستمرارية الأصوات الخلفية أو ما يسمى Ambince خاصة إذا كانت تلك الأصوات من البيئة التى تقع فيها الحدث.

- يجب التزام المونتير بالواقع والأمانة فى نقله فكثيرًا ما يستخدم المونتاج كوسيلة لخداع المشاهد خاصة فى الحملات الانتخابية.

- قد يواجه المونتير صعوبة اختلاف درجة الحرارة اللونيه للقطات أثناء المونتاج. ولن تكون هناك مشكله إذا كانت تلك اللقطات المتعاقبة مختلفة فى المضمون و الزمان. أما إذا كانت متشابهه فعلى المونتير أن يحرص على اكتشافها واستبعادها.

التليفزيون المدفوع

أولاً : نشأة التليفزيون المدفوع وأشكاله الحالية :

ليس هناك اتفاق بين باحثى الإعلام و مؤرخى نشأة وسائل الاتصال على تاريخ محدد لبدأ التليفزيون المدفوع، و يرجع السبب وراء ذلك إلى اختلاف تعريفهم لمفهوم التليفزيون المدفوع ذاته، فالذى يعرفه على أنه مرادف للتليفزيون الكابلى يرجع تاريخ نشأته إلى نهاية الأربعينات، و الذى يجعل الأقمار الصناعية محددًا رئيسيًّا و مكونًا أساسيًّا من محددات ومكونات التليفزيون المدفوع، يرجع تاريخ نشأته إلى منتصف السبعينات، والذى يقصر خدمة التليفزيون المدفوع على تلك الأشكال المتطورة من أشكال إرسال و استقبال البرامج التليفزيونية

(PPV، NVOD، VOD) يرجع تاريخ نشأته إلى منتصف التسعينيات ، و هناك من يرى أن ما يحدث الآن (فى بداية الألفية الثالثة) ما هو إلا الإرهاصات الأولى للتليفزيون المدفوع، فالتليفزيون المدفوع هو الشكل المستقبلى للتليفزيون.

غير أننا نرى أن هذه المحددات التى يرتكز إليها المؤرخون ليست منفصلة و متباعدة بل هى مراحل تطور لشىء واحد وحلقات فى سلسلة واحدة، ويمكن إلقاء الضوء على كل عنصر من هذه العناصر على النحو التالى :

التليفزيون الكابلى ـ Cable Television :

تعود نشأة التليفزيون الكابلى إلى نهاية الأربعينات، و تحديدًا إلى عام ١٩٤٨م عندما استطاع مهندس الاتصالات ـ جون والسن John Walson ـ (الذى كان يعمل تاجر لأجهزة التليفزيون فى إحدى مدن ولاية بنسلفانيا الأمريكية و كان يعانى قلة مبيعات أجهزة التليفزيون فى منطقته بسبب بعدها عن مجال الإشارات التليفزيونية القادمة من ولاية فيلادلفيا التى تبعد ٦٨ ميلًا عن بنسلفانيا) عندما استطاع تنصيب هوائى ـ Antenna ضخم فوق قمة جبل خارج المدينة و أن يمدَ من هذا الهوائى توصيلات سلكية إلى الراغبين فى استقبال الخدمة التليفزيونية فى

منطقته، و عندما طبَق والسن هذه الفكرة زادت مبيعاته من أجهزة التليفزيون زيادة كبيرة، ثم سرعان ما انتشرت هذه الفكرة فى بقية الولايات والمناطق فى الولايات المتحدة الأمريكية.

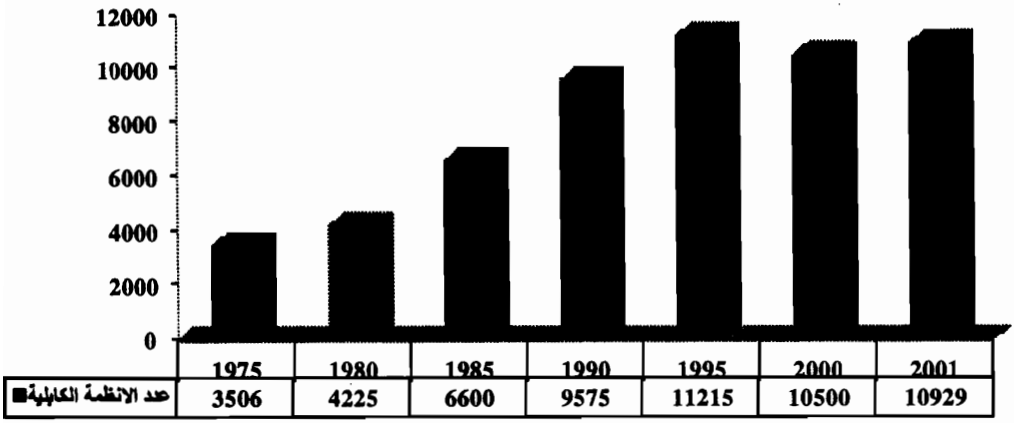
وقد أطلق الباحثون على هذه الفترة الأولى من تـــــاريخ التليفزيون الكابلى مصطلح (Community Antenna TV (CATV إشارة إلى كون الهدف من النظام الكابلى فى بدايته هو تقوية الإشارات التليفزيونية Signal Enhancement وتوصيلها إلى الجمهور Delivery Service بما يؤدى إلى تحسين الاستقبال.

وخلال سنوات قليلة انتشرت فكرة CATV فى معظم الولايات المتحدة، ففى عام ١٩٥٥م كان هناك ما يقرب من ٤٠٠ نظام كابلى فى الولايات المتحدة، وصل إلى ٨٠٠ نظام عام ١٩٦٢م و إلى ١٣٢٥ نظام فى عام ١٩٦٥م وإلى ٢٥٠٠ نظام فى عام ١٩٧٠م.

وإذا كان المؤرخون ينظرون إلى عقدى الخمسينات والستينات باعتبارهما" الخطوة الأولى" فى مسيرة التليفزيون الكابلى، فإنهم يعتبرون عقدى السبعينات الثمانينات هما فترة النمو والازدهار الكبيرين للتليفزيون الكابلى بحيث أطلقوا على هذه الفترة " فترة الذروة و النضوج ـ Build up " و ذلك بسبب الانتشار الواسع لهذه الخدمة من ناحية، و لظهور خدمات أخرى لم تكن متاحة من قبل من ناحية أخرى.

وبصفة عامة فقد بلغ عدد الأنظمة الكابلية فى الولايات المتحدة خلال عام ١٩٧٥م حوالى ٣٥٠٥ نظامًا، زادت إلى ٦٦٠٠ نظام فى عام ١٩٨٥م وقفزت فى نهاية الثمانينات و بداية عام ١٩٩٠م إلى ١٠٢٠٠ نظام كابلى.

أما عدد المشتركين فى خدمات التليفزيون الكابلى فقد كان ٤.٥ مليون فى عام ١٩٧٠م ووصل إلى ٥٤ مليون فى نهاية الثمانينات.



	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2001
عدد الانظمة الكابلية	3506	4225	6600	9575	11215	10500	10929

ظهور القنوات المميزة The Premium Channels :

بالإضافة إلى الوظيفة الأولى التى اعتمدتها الأنظمة الكابلية لنفسها وهى تقوية الإشارات التليفزيونية الخاصة بالقنوات المحلية أو القنوات التى يتم استيراد إشاراتها من أماكن بعيدة و توصيلها إلى الجمهور بما يؤدى إلى تحسين الاستقبال، حاولت بعض الأنظمة الكابلية تزويد مشتركيها بمضامين أكثر تميزًا Premium وخصوصية Special كالأفلام الجديدة و الأحداث الخاصة ولكن كانت التكلفة الاقتصادية العالية لهذه المضامين حائلًا دون الاستمرار فيها.

وفى بداية السبعينات ظهرت تجارب رائدة كان لها حظ كبير من النجاح فى هذا المجال أبرزها تجربة Home Box Office (HBO) والشوتايم ـ ShowTime وغيرها.

ويمكن القول بصفة عامة بأنه خلال الفترة الحالية يحمل كل نظام كابلى فى الولايات المتحدة قناة مميزة واحدة على الأقل، وأكثر من ٩٠ ٪ من الأنظمة يحمل قناتين أو أكثر.

التزاوج بين الأنظمة الكابلية والأقمار الصناعية :

فى عام ١٩٧٥م أقامت شركة RCA الأمريكية قمرًا صناعيًا للاتصال على أسس تجارية وهو (Sat Com 1) ثم ظهرت شركة جديدة للكيبل تسمى

(Home Box Office) واستأجرت جهاز إرسال واستقبال Transponder مقابل رسم سنوى تدفعه لشركة RCA لمزج الإرسال الكابلى بالإرسال الفضائى.

و قدمت هذه الشركة فى البداية الأفلام السينمائية لشركات الكيبل المزودة بهوائيات لاستقبال الإشارات من القمر الصناعى Dish Antena، وكان أصحاب هذه الشركات يفرضون رسومًا على المشتركين الذين فى استقبال الأفلام السينمائية من شركة HBO بالإضافة إلى رسوم الاشتراك الأصلية، وأصبحت شركة HBO أول شركة كابلية تستخدم قنوات الأقمار الصناعية، ونظرًا لنجاحها فقد ظهرت قنوات أخرى مثل ShowTime التابعة لشركة Viacom وغيرها.

الأشكال الحالية للتليفزيون المدفوع :

خلال عقد التسعينيات، و نتيجة للتطورات التكنولوجية الهائلة التى حدثت فى مجال الاتصالات، شهد التليفزيون المدفوع تطورًا كبيرًا سواء من حيث عدد أنظمة التليفزيون المدفوع أو من حيث الخدمات التى تقدمها أو من حيث عدد المشتركين، ففى الولايات المتحدة، على سبيل المثال، تشير التقديرات إلى أن ٩١.٣ مليون منزل (من جملة عدد المنازل و قدرها ٩٥.١ مليون منزل) تشترك بشكل أو بآخر فى إحدى خدمات التليفزيون المدفوع.

وبصفة عامة فإن الأشكال الحالية الأكثر شيوعًا للتليفزيون المدفوع يمكن تحديدها فى : -

(١) التليفزيون بالاشتراك (STV) Subscription TV :

وهى خدمة تليفزيونية توجه إرسالها إلى المشتركين من الأفراد من خلال الترددات الهوائية Over the air Signals التى تتخذ شكل مزيج متزاحم من الإشارات ويكون لدى المشترك أداة خاصة لفك هذه الإشارات و اختيار البرامج المطلوبة من بينها.

(٢) نظام الدفع مقابل المشاهدة (Pay Per View (PPV :

و هو نظام يسمح للمشاهد بطلب مشاهدة مواد معينة بدون مغادرة المنزل، و قد تكون هذه المواد أفلامًا حديثة أو أحداثًا رياضية متميزة ذات اهتمام جماهيرى أو احتفالات و مناسبات متميزة، و توجد طرق متعددة للدفع منها الدفع مقابل اليوم الواحد، الدفع مقابل الحدث Event PPV، الدفع مقابل الأسبوع، الدفع مقابل عدد مرات المشاهدة.

ومن النماذج العالمية للشبكات التى تقدم هذه الخدمة شبكة Content فى أستراليا و شبكة Viewer's Choice فى أمريكا الشمالية وشبكة B-sky -B فى بريطانيا وشبكة Calica فى إيطاليا، و شبكة TPS فى فرنسا و شركة CSD فى إسبانيا.

(٣) نظام الفيديو المتاح حسب الطلب (Near Video on Deman (NVOD:

فى هذا النظام تقوم شركات التليفزيون المدفوع ببث برامجها و مضامينها الفيلمية والبرامجية على قنواتها الخاصة فى أوقات متفاوتة بحيث تمكن المشاهدين من متابعتها فى الوقت المناسب لهم، فقد يبدأ الفيلم، مثلًا، على القناة رقم ١ التابعة للشركة فى تمام الساعة ٨ مساءًا، وعلى القناة رقم ٢ فى الساعة الثامنة والنصف وعلى القناة رقم ٣ فى التاسعة مساءًا و هكذا.

(٤) نظام الفيديو حسب الطلب (Video on Demand (VOD :

فى هذا النظام تقوم شركات التليفزيون المدفوع بتسجيل كل الأفلام المتاحة لديها رقميًّا على موزع فيديو رقمى Digital Video Server ثم تنشر هذه الأفلام فى قوائم شهرية، و يمكّن هذا النظام المشاهد (المشترك) من مشاهدة الفيلم الذى يريده فى الوقت المناسب له، بالإضافة إلى ذلك فإن المشاهد بإمكانه وفقًا لهذا النظام، أن يشغل المادة الفيلمية و أن يقدمها أو يرجعها تماما كما لو كان يستخدم أجهزة الفيديو المنزلية VCR، وبهذا، وعلى حد تعبير بعض الباحثين، فقد خلق VOD ما يمكن تسميته بالفيديو التخيلى Virtual VCR، غير أن هذا النظام غير منتشر بالشكل الواسع و يرجع ذلك أساسًا إلى تكلفته العالية، إذ يبلغ ثمن الديكودر الخاص به

١٧٠٠ دولارًا أمريكيًّا إضافة إلى الفاتورة الشهرية المرتفعة التى يدفعها المشترك. على أن بعض الباحثين يشيرون إلى أن هذا النظام سوف يجد إقبالًا كبيرًا فى المستقبل القريب بما يوفره من إمكانات، و على حد تعبير كولين واطسن Colun Watson مدير " Rogers Cable Systems " ستكون قادرًا فى المستقبل على أن تجلس فى بيتك و تقول لجهاز التليفزيون : أنا مسافر إلى جزر ... غدًا، أرنى كل ما لديك عن هذه الجزر، و يمكن أن تختار من القائمة التى يظهرها لك التليفزيون المادة التى تناسبك

ثانيًا : بعض التجارب الدولية فى مجال التليفزيون المدفوع :

أصبح من المألوف فى مجال الدراسات الإعلامية أن يصبح التأريخ للوسائل الاتصالية الحديثة هو سرد لأوجه تطورها فى الولايات المتحدة باعتبارها مركزًا ومهدًا لكثير من هذه الوسائل، ولا يمثل التليفزيون المدفوع استثناء من هذا و إن كانت هناك كثير من النماذج البارزة فى كثير من دول العالم.

ففى بريطانيا تكاد شركة sky أن تحتكر سوق التليفزيون المدفوع فى بريطانيا، وهى تعمل على القمر Astra 2 وبنظام تشفير فيديو جارد، أما باقة B-SKY-B الرقمية فقد بدأت فى أكتوبر ١٩٩٨م ويبلغ عدد القنوات التى تتيحها لمشتركيها ١٤٠ قناة تليفزيونية. وتوجد كذلك باقة On Digital التى تم إطلاقها فى نوفمبر ١٩٩٨م وهى مشروع مشترك بين شركتى Carlton Communications & Grandna وهى تقدم لمشتركيها ٣٠ قناة و تصل إلى ٧٠٪ من البيوت فى بريطانيا.

وبالإضافة إلى هذه الخدمة توجد خدمة كابلية رقمية، حيث بدأ الكيبل الرقمى فى بريطانيا منذ منصف ١٩٩٩م، وتسيطر على هذه الخدمة ثلاث شركات / CWC NTL TeleWest

وفى فرنسا توجد ثلاث شبكات متنافسة هى :

(١) شبكة (TPS) وتقدم لمشتركيها ٤٠ قناة تليفزيونية، وقنواتها موجودة على القمر Hot bird.

(٢) شبكة (Canal Satellite) وتديرها شركة + Canal وقنواتها موجودة على القمر Astra1 و تتيح لمشتركيها من ٤٠-٥٠ قناة.

(٣) شبكة AB Sat و هى شبكة صغيرة تحتوى على ١٥ قناة تقريبًا، و قنواتها موجودة على كل من Astra1 و Hot bird.

وفى إسبانيا توجد شبكتان رئيسيتان تقدمان برامجهما باللغة الإسبانية و توجد قنواتهما على القمر الإسبانى His Past والشبكة الكبرى هى Via Digital وتحتوى على ٤٠ قناة، والشبكة الأخرى هى Multi Canal و قنواتها تعد على أصابع اليد. كما تبث شركة + Canal باقة قنوات باللغة الإسبانية تبلغ ٤٠ قناة.

و فى ألمانيا التى قد يعتقد المرؤ أنها بما لديها من قنوات كثيرة مفتوحة ليس فيها مكان للتليفزيون المدفوع، توجد شبكة Premiere التى تبث لمشتركيها ٥٠ قناة على القمر Astra1، كما توجد بعض الشبكات الصغيرة مثل شبكة ORF وتتيح لمشتركيها ١٢ قناة تليفزيونية، و شبكة RTL و هى شبكة صغيرة جدًا تتوجه إلى الجمهور فى سويسرا و النمسا.

وفى اليونان توجد ثلاث شبكات تعمل جميعها على الهوت بيرد و تحتوى كل شبكة على ١٠-٢٠ قناة تليفزيونية. وهذه الشبكات هى :Mutichoice / NOVA/ OTE.

و فى إيطاليا توجد شبكتان، كل شبكة تحتوى على ٤٠-٥٠ قناة، تعمل على الهوت بيرد، و هما :شبكة +D و شبكة Stream.

ثالثًا : واقع التليفزيون المدفوع فى الوطن العربى (المنطقة العربية):

يوجد بالمنطقة العربية ثلاث شبكات تليفزيونية تعمل بنظام التليفزيون المدفوع وتبث برامجها مشفرة فى الهواء Over The Air و ليس عن طريق الكابلات [١]، وتتباين هذه الشبكات فى خصائصها وسمات القنوات التابعة لها وفى اللغات التى تستخدمها وفى المناطق الجغرافية التى تغطيها، و كذلك فى أسعارها وفى نظم

---

(١) يوجد بالوطن العربى عدة شبكات كابلية هى Qatar Vision فى قطر و Evasion فى دبى والمنامة ويوجد فى السعودية Sara Vision وتعمل هذه الشبكات بالنظام الرقمى وتقدم الخدمات التفاعلية Interactive Propositions غير أنها لا تزال فى مراحلها الأولى

الاشتراك فيها، و إن كان يجمع بينها رغبة كل شبكة فى الحصول على أكبر نسبة من المشتركين. و يمكن توضيح بعض الخصائص العامة لهذه الصناعة فى المنطقة العربية على النحو التالى :

(١) الشركة العربية للتوزيع الرقمى ADD :

و تعتبر إحدى استثمارات الشركة الإعلامية العربية AMC، و هى أكبر منصة توزيع plat form للقنوات التليفزيونية فى المنطقة العربية.

- بدأت شبكة راديو وتليفزيون العرب إرسالها فى أكتوبر عام ١٩٩٣م واتجهت الشبكة منذ بدايتها إلى بث القنوات المتخصصة و هى أربع قنوات هى : الرياضة والأطفال والموسيقى والأفلام إضافة إلى القناة العامة، وقد استمر بث هذه القنوات بشكل مفتوح حتى سبتمبر ١٩٩٦م.

- من واقع دراساتها الميدانية الموسعة للسوق العربية و تعرفها على احتياجات الجمهور العربى وتفضيلاته ورغباته اتجهت الشركة إلى الأخذ بنظام "تجزئة الأسواق" Market Fragmentation وذلك من خلال تكوين "باقات من القنوات" التى تخاطب فئات معينة وتلبى احتياجات قطاعات و شرائح محددة موجودة فى المنطقة العربية وعلى ذلك أصبح لدى الشركة ثلاث باقات أساسية.

الباقة الأولى : باقة الأوائل : و هى باقة عربية التوجه أساسًا إذ تضم عددًا كبيرًا من القنوات العربية إضافة إلى بعض القنوات الأجنبية.

و داخل هذه الباقة الكبرى توجد عدد من الباقات الفرعية المتخصصة و التى تلبى احتياجات ورغبات أكثر تحديدًا مثل باقة الرياضة و باقة الأفلام و غيرها.

الباقة الثانية : باقة فيرست نيت : وهى باقة غربية التوجه تمامًا وتحتوى على قنوات غربية المحتوى واللغة وتتوجه إلى الأجانب المقيمين فى المنطقة العربية وبداخل هذه الباقة توجد أيضًا بعض الباقات الفرعية مثل باقة فيرست الأساسية وباقة فيرست الرياضية و باقة فيرست الذهبية.

الباقة الثالثة : باقة بهلا : وهى باقة تشبع احتياجات تجمعات عرقية معينة متمثلة فى الآسيويين المقيمين فى المنطقة العربية بصفة عامة و منطقة الخليج أساسًا، وبداخل هذه الباقة توجد أيضًا بعض الباقات الفرعية مثل باقة بهلا الفضية وباقة بهلا الذهبية.

- ووفقًا لنتائج الدراسات التى تناولت الجوانب التسعيرية والنواحى الاقتصادية فقد تم اتباع عدة سياسات تسعيرية و تسويقية منبثقة من الإطار العام لفلسفة تجزيء الأسواق و الجمهور، و منها :-

(أ) تنويع طرق الاشتراك و ذلك من خلال اتباع نظامين للاشتراك :

- نظام القنوات الفردية التى يختارها المشترك ـ A La carte.
- نظام الباقات .

(ب) استحداث وسائل جديدة و سريعة للاشتراك مثل فكرة الكارت المدفوع مسبقًا و ذلك لتسهيل إجراءات الاشتراك لدى من يمتلكون أجهزة الديكودر أو غير المشتركين و الذين يريدون التعرف على قنوات التليفزيون المدفوع.

(ج) تنويع أشكال الاشتراك فى الشبكة، إذ يمكن الاشتراك بشكل فردى و هو النمط السائد أو من خلال الاشتراكات الجماعية لتجمعات معينة أو لمبانى سكنية كبرى.

(د) تسهيل و تهيئة الظروف العامة لانتشار و توغل التليفزيون المدفوع و ذلك من خلال طرح الديكودر المجانى الذى يمثل عقبة أساسية فى كثير من المجتمعات العربية و كذلك تخفيض أسعار الاشتراك إلى حد كبير.

(٢) شبكة أوربيت التليفزيونية والإذاعية Orbit :

- بدأت شبكة أوربيت بثها فى نهاية ١٩٩٣م كأول شبكة تليفزيون مدفوعة فى المنطقة العربية تعمل بالنظام الرقمى.

- حددت أوربيت لنفسها منذ بداية انطلاقها جمهورًا محددًا تتوجه إليه، وهو الجمهور الذى ينتمى إلى الفئة الاقتصادية A والذين لهم توجهات غربية، و يظهر ذلك من ارتفاع ثمن جهاز الديكودر الذى طرحته كسبيل وحيد للاشتراك فى قنواتها، إضافة إلى كثرة عدد القنوات الغربية مقارنة بالقنوات العربية التى لا تتجاوز حاليًا أربع قنوات فقط.

- مع نهاية ٢٠٠٢ و بداية عام ٢٠٠٣م بدأت الأوربيت فى تغيير سياستها التسعيرية و توجهاتها العامة و تمثل ذلك فى :-

أ- طرح الديكودر المجانى فى بعض المجتمعات.

ب-تخفيض أسعار الاشتراك بصورة ملحوظة.

ج- اتباع نظام تجزئة السوق و ذلك من خلال :

❖ **تطبيق نظام الباقات** :حيث تقسم أوربت قنواتها إلى **باقة ألفا** و هى باقة تحتوى على القنوات العربية، و **الباقة الميجا** و هى باقة تحتوى على عشرين قناة غربية أجنبية إضافة إلى الأربع قنوات العربية.

تطبيق نظام القنوات الفردية

- كما بدأت الأوربيت فى تقديم بعض الخدمات النوعية مثل خدمة الدفع المسبق مقابل المشاهدة ppv من خلال نظام TV Max (اطلب و شاهد) وإن كان اتجاهها غربيًا تمامًا.

(٣) شبكة الشوتايم ـ Show Time:

- هى مجموعة قنوات تعتمد بشكل أساسى على تقديم الترفيه الغربى بمجالاته المختلفة.

- تم إطلاق الشوتايم بالمنطقة العربية فى عام ١٩٩٦م كمشروع مشترك بين شركة الكويت للمشروعات الاستثمارية (Kipco) و شركة Viacom الأمريكية.

- تتوجه الشوتايم بصفة عامة إلى نوعين من الجمهور :-
- الجمهور الغربى المقيم فى المنطقة العربية.
- الجمهور العربى ذوى التوجهات الغربية.
- حدث تحول جزئى فى سياسات الشوتايم بصفة عامة فى الفترة الأخيرة إذ بدأت فى تطعيم قنواتها الغربية ببعض القنوات العربية مثل قناة الشاشة المتخصصة فى عرض الأفلام العربية، و قناة أبو ظبى الرياضية، بالإضافة إلى خدمة هوم سينما التى تقدم كثيرًا من الأفلام العربية.

تواؤمًا مع سياسات الشبكتين السابقتين فقد بدأت الشوتايم فى تخفيض أسعار الاشتراك فيها، بما يشير إلى أن سوق التليفزيون المدفوع سيشهد الأيام القليلة القادمة ما يمكن تسميته بحرب التخفيضات فى الأسعار price-cut war.

-تتيح الشوتايم لمشتركيها نظامًا واحدًا للاشتراك و هو نظام الباقات، و هى تقدم أربع باقات أساسية هى: باقة أرابيا، و الباقة الرياضية و باقة الأفلام و الباقة التوتال.

- اتبعت الشوتايم خلال الفترة الأخيرة بعض السياسات التسويقية الجديدة مثل :
- طرح الديكودر المجانى
- تطبيق نظام الكروت المدفوعة سابقًا
- تخفيض أسعار الاشتراك

رابعا : مستقبل التليفزيون المدفوع فى المنطقة العربية :

يرتبط مستقبل التليفزيون المدفوع فى المنطقة العربية بثلاث مجموعات من العوامل التى تتفاعل معا لتحديد واقعه و تشكيل مستقبله. ويمكن الإشارة إلى هذه العوامل على النحو التالى:

(١) عوامل متعلقة بالجمهور:

من خلال عدد من الدراسات التى تم إجراؤها على عينة عشوائية ممثلة للجمهور المستهدف Potential Target فى بعض الدول العربية (لا سيما السعودية و مصر) بلغت ٤٠٠٠ مفردة و ذلك خلال الفترة من ١٩٩٩م إلى ٢٠٠١م وتم إجراؤها فى شكل سلسلة زمنية من الدراسات لاستكشاف أوجه التطور والنمو المتعلقة بثلاث مكونات أساسية هى : المكون المعرفى - المكون الاتجاهى - المكون السلوكى، أشارت هذه الدراسات إلى عدد من النتائج يمكن الإشارة إليها على النحو التالى :

أ- مستوى المعرفة بمفهوم التليفزيون المدفوع :

تشير نتائج هذه الدراسات إلى انخفاض مستوى المعرفة بخدمة التليفزيون المدفوع فى المنطقة العربية (بالتطبيق على مصر و السعودية باعتبارهما أكبر سوقين للتليفزيون المدفوع فى المنطقة)إذ تشير النتائج التفصيلية إلى أن ١٠.٧ ٪من عينة الدراسة لم يسمعوا عن أى من القنوات المدفوعة، و إلى أن ١٨.١ ٪يعرفون فقط بعض أسماء هذه القنوات دون معرفة أسعار الديكودر الخاص بها أو طريقة الاشتراك فيها،معنى هذا أن حوالى ثلث العينة إلا قليلًا لديهم مستوى معرفة منخفض عن التليفزيون المدفوع.

تؤكد هذه النتيجة السابقة انخفاض نسبة من لديهم مستوى معرفة مرتفع عن القنوات المشفرة،إذ تبلغ ١٥.٢ ٪فقط من مفردات العينة، و بمقارنة من لديهم مستوى منخفض من المعرفة بنسبة من لديهم مستوى مرتفع نجد أن النسبة الأولى تكاد تكون ضعف الثانية.

ولاشك أن هذا المستوى المنخفض من المعرفة قد يكون عائقًا دون انتشار التليفزيون المدفوع على نطاق واسع،الأمر الذى يبرر قيام حملات تسويقية تعريفية موسعة بالخدمة و أبعادها.

ب- تشتت اتجاهات الجمهور نحو التليفزيون المدفوع :

تشير نتائج الدراسات السابقة إلى تشتت اتجاهات الجمهور العربى نحو التليفزيون المدفوع و القنوات المشفرة و غلبة الاتجاه المحايد،و قد يرجع ذلك إلى طبيعة السلعة أو الخدمة كمنتج و التى تحتاج من الفرد،حتى يصدر حكما عليها أن يجربها أو يتعرف جيدا على مكوناتها،و فى ضوء قلة المعلومات لدى نسبة كبيرة من الجمهور و قلة عدد المشتركين فى القنوات المشفرة بصفة عامة لذلك فإن تشتت الاتجاهات يعتبر أمرا منطقياً.

تفسير أخر لهذه النتيجة هو ضعف إستراتيجيات الترويج المستخدمة فى الترويج للقنوات المشفرة وعدم قدرتها على تكوين اتجاهات إيجابية لدى الجمهور عن هذه القنوات، إذ عادة ما تركز هذه الحملات على البعد الكمى وعدد القنوات التى تتيحها هذه الشبكات أكثر مما تركز على مضامينها أو أشكالها البرامجية.

وفى ضوء كثرة القنوات الفضائية المفتوحة و تعدد أشكالها البرامجية و تنوع مضامينها لذا فإن الجمهور قد لا يلقى بالا لهذه الحملات الترويجية ومن ثم لا يستجيب لها أو تكون استجابته سطحيه غير عميقة و لا مؤثرة.

ج- انخفاض مستوى النية للاشتراك فى التليفزيون المدفوع :

أوضحت نتائج الدراسات السابقة ارتفاع نسبة غير المشتركين ممن لا ينوون الاشتراك مستقبلا فى القنوات المشفرة و تبلغ نسبة هؤلاء ٦٥.٧ ٪.وبسؤالهم عن أسباب عدم رغبتهم اتضح وجود أربعة أسباب هى :

- ارتفاع أسعار الاشتراك بها (رغم عدم معرفة نسبة كبيرة من المبحوثين بأسعار هذه القنوات ٣٧٪)

- التخوف من عدم اتفاقها مع القيم و الأخلاق (٢٥٪)

- عدم وجود اختلافات بين القنوات المشفرة و القنوات المفتوحة (٢٣٪)

- لا يوجد سبب محدد يدفعنى للاشتراك (١٥٪)

- إن حوالى ربع مفردات العينة تقريبًا (٢٧.٣٪) ينوون الاشتراك مستقبلًا فى القنوات المفتوحة، وبسؤالهم عن أسباب رغبتهم اتضح تمحورها حول النقاط التالية:

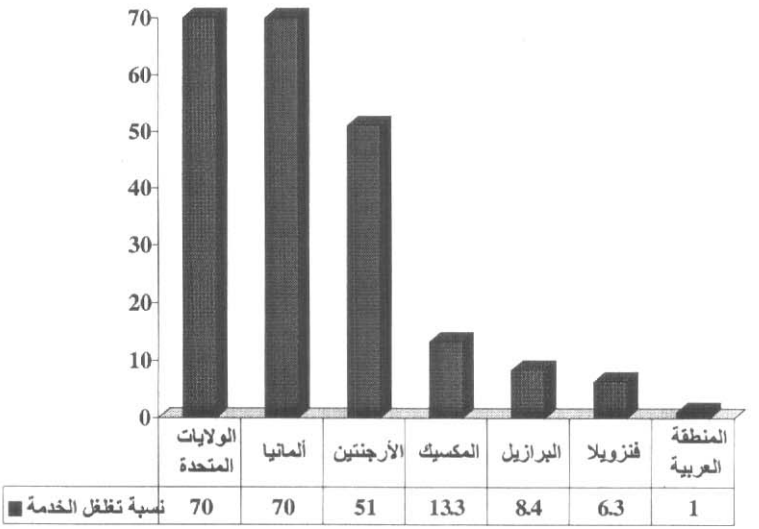
١- تميز البرامج المقدمة على هذه القنوات المشفرة (٣٢٪)

٢- عدم جودة البرامج المقدمة بقنوات التليفزيون العام(٢٩٪)

٣- البرامج المتخصصة التى تقدمها القنوات المشفرة تهم كل أفراد الأسرة (١٧٪)

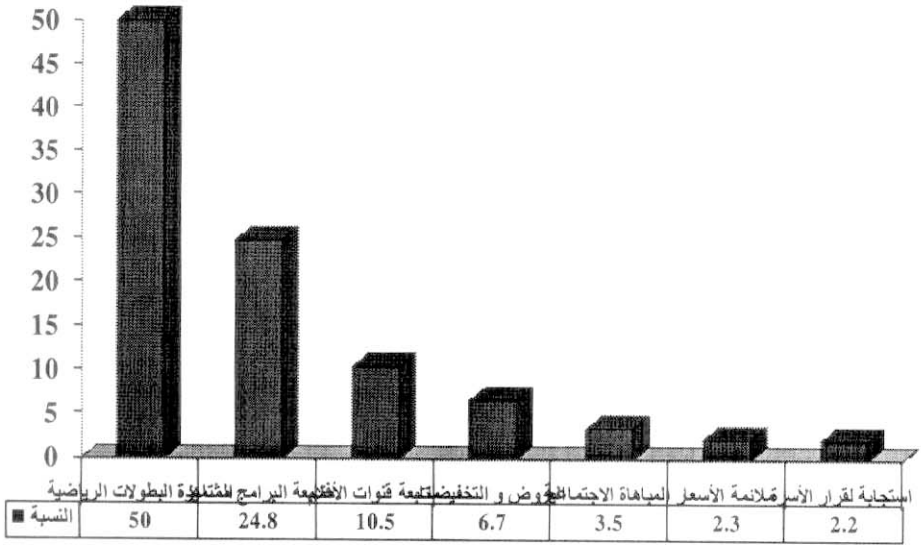
٤-لأنها تعرض مشكلات المجتمع العربى بحرية أكبر (١٥٪)

٥- الرغبة فى التعرف على ما تقدمه هذه القنوات المشفرة (٧٪)



د- انخفاض نسبة المشتركين فى التليفزيون المدفوع :

تشير التقارير و الإحصاءات المتعلقة بالتليفزيون المدفوع فى المنطقة العربية إلى انخفاض عدد المشتركين الفعليين فى شبكات التليفزيون المدفوع إذ لا يزيد العدد الإجمالى للمشتركين فى الشبكات الثلاث الرئيسية عن ١ ٪ من سكان المنطقة العربية، وهى نسبة ضئيلة للغاية إذا ما قورنت بنسب انتشار وتغلغل خدمات التليفزيون المدفوع فى كثير من دول العالم على النحو الذى يوضحه الشكل التالى :



ولعل هذه النسبة يزداد وضوح درجة ضآلتها إذا ما قورنت بنسب انتشار مستحدثات أخرى كالجوال Mobiles على سبيل المثال.

هـ- محدودية الدوافع المسببة للاشتراك فى التليفزيون المدفوع :

تشير نتائج الدراسات السابقة إلى أن أهم دوافع اشتراك الأفراد فى الشبكات العربية المدفوعة تنحصر فى مشاهدة بعض البطولات الرياضية التى تنفرد بها بعض القنوات بعض القنوات أو مشاهدة الأفلام الجديدة عربية كانت أو أجنبية، و يأتى بعد ذلك المباهاة الاجتماعية و إضفاء نوع من المكانة الاجتماعية على الشخص.

وإذا كانت النظرة الأولى إلى هذه العوامل السابقة يمكن تصنيفها باعتبارها عوامل عائقة و توحى بمحدودية النمو المستقبلى فإن معدل النمو يشير إلى عكس ذلك حيث أن معدل النمو السنوى يتراوح ما بين ٣٠-٤٠ ٪ وهى نسبة نمو مرتفعة.

(٢) عوامل متعلقة بالبيئة الإعلامية المحيطة بخدمة التليفزيون المدفوع :

- **و يمكن الإشارة إلى أهم هذه العوامل على النحو التالى:-**

أ- وجود عدد كبير ومتزايد من القنوات الفضائية المفتوحة المجانية وما تتيحه

من اختيارات واسعة و خاصة لدى الشرائح ذات المستويات الاقتصادية الاجتماعية المرتفعة.

ب- التطور المستمر فى القنوات الأرضية كَما وكيفًا مما يجعلها بديلًا مشبعًا للشرائح ذات المستويات الاقتصادية / الاجتماعية المتوسطة أو التى تميل للانخفاض مما يقلل من احتمالات تحولهم إلى التليفزيون المدفوع.

ج- حداثة المفهوم و هو أمر يمكن أن يكون له أثر سلبى و إيجابى فى آن واحد،حيث أن المفاهيم الحديثة تثير الاستطلاع و الرغبة فى التجريب مما يسهم فى سرعة انتشارها فى مرحلة البدايات،هذا من ناحية الأثر الإيجابى، أما الأثر السلبى فإن المفهوم الحديث وخاصة إذا ما كان مكلفا و يقتضى جهدا معرفيا فإنه قد يعوق انتشاره.

د- انتشار ظاهرة القرصنة و تعدد أشكالها : و هى ظاهرة عالمية، ففى الولايات المتحدة ٣ مليون مشترك يستقبلون القنوات المدفوعة مجانًا بما يتسبب فى خسائر تقدر بمليار دولار سنويًا، وفى المنطقة العربية تبرز السوق اللبنانية باعتبارها أكبر سوق لظاهرة القرصنة و تتخذ ظاهرة القرصنة عدة أشكال منها :

- الاستخدام الجماعى لعقود فردية.
- استخدام البطاقات المزورة.
- نمو و تزايد الشبكات السرية.

(٣) عوامل خاصة بالتليفزيون المدفوع :

➢ **و يمكن الإشارة إلى أهم هذه العوامل على النحو التالى:-**

أ- مدى تميز ما تقدمه و قدرتها على الانفراد بمضامين و أحداث و مناسبات يصعب أن تقدمها قنوات أخرى فضائية مفتوحة كانت أو أرضية و مما يفسر ذلك التزايد الملحوظ فى أعداد المشتركين فى "الأوائل"حينما انفردت ببطولة "كأس القارات و كأس العالم".

ب- مدى قدرتها على وضع نظم تسعيرية و طرق اشتراك تتسم بالمرونة،و كذلك توفيرها لأجهزة الديكودر بأسعار تمكنها من تقريب المسافات بينها و بين الفئات المستهدفة.

ج- مدى قدرتها على توفير مستوى خدمة تتسم بالملائمة و يقدمها محترفون يستوعبون مفهوم التليفزيون المدفوع.

د- مدى قدرتها على تقديم أكبر قدر من القنوات المتنوعة و المتوازنة و التى تلبى احتياجات المتلقى مما يجعلها بديلًا مركزًا للقنوات الفضائية و متطلباتها.

هـ-مدى الاتساق و الاستمرارية و تكامل جهودها الترويجية وحملاتها الإعلانية وتكثيفها من خلال ما يسمى بالميزانيات التعاونية المشتركة Multi-Sponsors بهدف رفع الطلب الأولى الكلى على المفهوم.