التصوير التلفزيوني والسينمائي (اوجه التشابه والاختلاف)

ان التصوير السينمائي والتلفزيوني بالأساس هو وليد للتصوير الفوتوغرافي كون ان كل لقطة من لقطات التصوير السينمائي التلفزيوني انما هي بحد ذاتها صورة فوتوغرافية، أي ان كل الشروط التي ينطبق عليها التصوير الفوتوغرافي هي متوافرة في التصوير السينمائي والتلفزيوني من حيث تحديد الفتحة وسرعة الغالق ونوعية العدسة وما الى ذلك ، بالإضافة الى ذلك تدخل الشروط التي تحدد طبيعة الكادر ومكوناته من كتلة وخطوط ولون وظل وضوء في شروط التصوير السينمائي والتلفزيوني باستثناء تصميم حركة الاجزاء التي تتحرك داخل اللقطة السينمائية او التلفزيونية ، حيث ان اللقطة السينمائية والتلفزيونية تتضمن كثير من المكونات المتحركة داخلها ، وكذلك تتحرك آلة التصوير السينمائي والتلفزيوني عند التصوير بشكل متعدد ومتنوع لتحقيق اغراض جمالية ووظيفية .

ولكي نفهم التصوير السينمائي والتلفزيوني بشكل دقيق لا بد من ان نفهم طبيعة التصوير الفوتوغرافي ، حيث كما ذكرنا ان التصوير الفوتوغرافي هو اساس للتصوير السينمائي والتلفزيوني و يختلف مع التصوير الفوتوغرافي فقط من ناحية الحركة ومكونات اللقطة ذاتها عما هو متوافر في مكونات اللقطة الفوتوغرافية، اما النواحي التطبيقية في عمليات اظهار او تصوير اللقطات فهي متشابه تماماً، فالحركة في مكونات اللقطة السينمائية والتلفزيونية .

ويرى المختصون ان الحركة هي التي تعطي بعد سينمائي او تلفزيوني للتصوير كونها تمثل تتابع او تسلسل للمكونات والموجودات في داخل اللقطة وهي التي تعمل على ابتكار الضرورات الجمالية والوظيفية في العمل، وهي التي تعمل على بلورة الادراك الحسي والادراك المعنوي للموضوعات التي نرغبها في تحقيق الفكر

السينمائي او الفكر الدرامي في الاعلام السينمائي والتلفزيوني ، بينما اللقطة الفوتوغرافية تتوقف ابعادها في نفس اللقطة الواحدة رغم انها تحمل ابعاد كثيرة في تفسير الاشياء او الاحداث الجمالية .

كما لا تقتصر الحركة على المكونات داخل اللقطة ، وانما تمتد لشمل حركة اخرى للكاميرا السينمائية والتلفزيونية وبأشكال متعددة ومتنوعة وبأوضاع مختلفة للغاية تسهم في خلق حيوية للموضوعات وحيوية للتفسير وحيوية للجمالية تسعف المتلقي في تمثيل وادراك الموضوعات التي يحققها التصوير السينمائي .

وفي الحقيقة نحن لسنا بصدد الحديث عن مقاربة بين التصوير الفوتوغرافي والتصوير السينمائي والتلفزيوني بقدر ما اردنا اثبات ان للتصوير قواعد ومبادى لا يمكن الخروج عنها سواء كانت الصورة ثابتة او متحركة .

وفي اطار البحث عن اوجه التشابه والاختلاف بين التصوير السينمائي والتلفزيوني الذي طالما كثرة الحديث عنه بين أولئك المهتمين بالمجال الفني والإعلامي، فأن المختصين لا يرون اختلافاً بين التصوير لكلا الحالتين من حيث الزوايا والحركات والمستويات فهي متقاربة جداً من هذه الناحية، الا انهم وضعوا مجموعة اختلافات بينهما وهي :

١- الاشارة الصورية حيث أن التصوير السينمائي يمنح نقاوة وشدة بالوضوح تتفوق على التلفزيون بمرات عديدة، وذلك لان التصوير التلفزيوني يعتمد على تحويل الموجات الضوئية الى موجات كهروضوئية لتتمكن العديد من المراسلات ارسال هذه الاشارة ومن ثم تستقبلها الهوائيات والمستقبلات لتحولها الى اشاره صورية في جهاز التليفزيون .

٢- مقاسات الصورة في عالم السينما تُستخدم كاميرات مختلفة نوعاً ما عن الكاميرات المستخدمة في عالم التلفزيون حيث تستخدم كاميرا تُصور بدقة أعلى ، ما يعني مقاسات عرض أكبر مقارنة بتلك المستخدمة في الأعمال التلفزيونية على سبيل المثال تبلغ أبعاد الصورة في التصوير السينمائي ٢١٦٠ X 3840 بيكسل ،أما كاميرات التصوير التلفزيوني فتلك التي تصور بدقة Full HD أي بأبعاد ١٩٢٠ X 1080بيكسل ، ويعود سبب اختلاف احجام الصورة لاختلاف مكان العرض لكل منهما .

٣- فيما يخص نوع اللقطة ، فنظراً لأبعاد مادة الفيديو السينمائية نرى أن اللقطات الواسعة والمتوسطة تكثر فيها، لأنها قادرة على استيعابها أما بالنسبة للقطات التلفزيونية فبسبب محدودية المساحة نجد أن اللقطات القريبة هي الأكثر تداولاً في المادة التلفزيونية.

٤- من حيث مواقع التصوير نلاحظ في الأعمال التلفزيونية قلة التصوير في الأماكن الخارجية كالحدائق والشوارع وكثرة التصوير داخل أماكن مغلقة كالمنازل أو المحلات .أما في الاعمال السينما (وهنا أيضاً) فلا يمكننا اعتبارها قاعدة رئيسة، لكنها أمر ملاحظ حيث يكون هناك غلبة لكفة الأماكن الخارجية على كفة الأماكن الداخلية .

٥- أيضاً ليست من الثوابت ولكن علينا أخذها بعين الاعتبار، حيث يستخدم كاميرا واحدة في تصوير المشاهد السينمائية ولو أردنا أخذ مشهد من أكثر من زاوية يقوم الممثل بإعادة نفس المشهد بعد أن يتم نقل الكاميرا للزاوية المراد منها أخذ المشهد، أما في حالة التلفزيون فيستخدم أكثر من كاميرا أثناء التصوير المشهد.

٦- تصوير المشهد السينمائي: يتكون من عدد من اللقطات المنفصلة تحدث في مكان وزمان واحد ام تصوير المشهد التلفزيوني فانه يتكون من عدد من اللقطات المتصلة تحدث في مكان وزمان واحد.

٧- وحدة التصوير السينمائي اللقطة في حين وحدة التصوير التلفزيوني المشهد

٨- المحافظة على الاستمرارية في السينما في المشهد الواحد، فتصور جميع اللقطات بنفس مستوى الإضاءة والملابس والديكور الخ بينما الاستمرارية تلقائية في المشهد التلفزيوني يتم تصوير نفس المشهد من عدة كاميرات في وقت واحد في تسلسل طبيعي .

ومن الواجب ذكره ان هذه الفوارق يأخذها المتخصصون بنظر الاعتبار، غير انهم يؤكدون على هذه الاختلافات مع مرور الأيام والتطور التكنولوجي بدأت بالتضاؤل والاختفاء تدريجياً.

مدلول جماليات التصوير والاضاءة

تنطلق جمالية الصورة من مشكلة فكرية اولا ، وتطبيقية ثانيا وهي بالنتيجة الموضوعية مشكلة نقدية، لان مصادر الجمال تتغير بتغير العصر الذي نحيا فيه ، وباختلاف انتماءاتنا إلى الأمم والشعوب المختلفة ، وهكذا الحال بالنسبة الى المفاهيم الجمالية هي الأخرى، التي تختلف بين أمة وأمة أخرى، ففي كل عصر من العصور تتجسد مضامين ودوافع واساليب وتطبيقات وتقنيات فنية تختلف من عصر الى آخر بحسب تطور الإنسان وتقدمه علميا وحضاريا وتقنيا وسلوكيا، وبحسب تغير الأهداف والمقاصد، فالانسان العربي مثلا يتقبل الجمال ويتذوقه بشكل مختلف عن كيفية تقبل الجمال وتذوقه عند الإنسان الأوربي، أو الأفريقي أو الصيني، اذ ان الصفات التي يتسم بها هذا الشعب أو ذاك هي التي تحدد نظرة الإنسان ومفهومه للجمال، وبهذا يكون الجمال نسبي متغير عند الأفراد والشعوب ، وبحسب الجغرافية والبيئة والحضارة والثقافة والتراث الذي ينتمي اليه الفرد او الشعب، وتلك العوامل هي من اهم المنطلقات التي تحدد روح القبول والتذوق الجمالي للفرد، وهي التي تؤسس فيه انجذابه وانحيازه واستحسانه، وتخلق في نفسه الرضا، بما يضمن القبول والفهم والأدراك لتمييز هذا الجمال .

ان النزعة الجمالية امر نسبي قد يرتبط بالتجربة والإدراك والخبرة عند الفرد بل وحتى القيم التي يؤمن بها ويعتمدها في تقييمه وتفسيره لما حوله (فطالما الجمال نسبي عند الشعوب كما انه نسبي عند الافراد حسب بيئتهم وثقافاتهم وتراثهم وحضاراتهم وكل هذه العوامل يجب ان يحسب لها حساب حتى ينجح المصور في إلباس أعماله الفنية روح القبول والرغبة النفسية عند المشاهدين) .

التوظيف الجمالي لأحجام اللقطة في الصورة السينمائية والتلفزيونية

تعرف اللقطة على انها أصغر وحدة في الفيلم، وهي الوحدة التي يتم على أساسها بناء المشهد. وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، وإلا يصبح من المفروض الاستغناء عنها.

وتعني بمسمياتها المختلفة كمية المادة الداخلة ضمن اطار الشاشة غير انه في الممارسات الفعلية هناك اختلافات كبيرة في تسمية احجام اللقطات فما يعتبر لقطة متوسطة من قبل احد المخرجين قد يعتبر لقطة كبيرة من قبل مخرج اخر ، واتفق المختصون في مجال التصوير على ان تحديد مسميات اللقطات عموما يتم على اساس ما يظهر في اللقطة من الجسم الانساني ولا يشترط بالضرورة ان يسمى حجم اللقطة بمقدار المسافة الفاصلة بين آلة التصوير والشيء المصور ، اذ ان بعض العدسات في بعض الحالات المصورة تشوه المسافات مثل العدسة المقربة (tele) مثلا يمكن ان تخرج لنا لقطة كبيرة على الشاشة ومع ذلك فأن آلة التصوير ذاتها في مثل هذه اللقطات تكون بعيدة جداً عن المادة المصورة .

وتشكل عمليات تحديد الحجوم التي تدخل في عملية التصوير عنصرا مهما من عناصر التكوين ولا يبتعد عن الكفاءة والابداع عملية أختيار احجام اللقطات التي تعبر في أنواعها عن دقة وتفصيل لموضوع لإظهار مقطع أو غرض من داخل المكان أو للعناصر التي تدخل في التكوين وكذلك الامر لحوارات الأشخاص ومواقعهم اذا ان حجم اللقطة يساهم

في إدراك وفهم الحدث والإمعان في تفاصيل الفعل ومن هنا نجد ان الجانب التقني لهذا العنصر، لا يجردها من دورها الوظيفي في أتمام جمالية الصورة بكل ما تحتويه وتضمه.

ويرى المختصون كلما زاد ما تشمله اللقطة من مساحة كلما قلت التفاصيل ، وكلما قلت المساحة التي تغطيها اللقطة كلما زاد فقدان العلاقة المكانية للصورة بالنسبة لإطارها الاكبر .

في الواقع ان هناك انواع مختلفة من احجام اللقطات الا ان اغلبها تتدرج تحت ست انواع اساسية وهي (اللقطة البعيدة جداً ، واللقطة البعيدة ، واللقطة الكاملة ، واللقطة المتوسطة ، واللقطة الكبيرة ، واللقطة الكبيرة جداً) . وسنحاول ان نتعرف على مدلولات كل نوع وكيفية توظيفه جمالياً للحصول على صورة مؤثرة .

١- اللقطة البعيدة جداً

تصور من مسافات كبيرة وهي في اغلب الاحيان تكون لقطة خارجية وتظهر كثير من المواقع وتستخدم ايضاً كإطار مكاني لتحديد اللقطات الاكبر وهي لهذا تسمى احياناً (اللقطة التأسيسية)

واذا اشتملت اللقطة البعيدة جدا على اشخاص فأنهم يظهرون عادة كمجرد ذرات على الشاشة ، التوظيف الجمالي المؤثر لهذا الحجم من اللقطات نجده عادة في الافلام الملحمية حيث يلعب الموقع دوراً مهماً ، كما في افلام الغرب الامريكي والافلام الحربية

وافلام الساموراي والافلام التاريخية ، وابرز اساتذة اللقطة البعيدة جداً من المخرجين هم كريفيث وجون فورد .

وهنا نرى المخرجون الواقعيون عموما يميلون الى تفضيل اللقطات البعيدة جداً رغبة منهم في الحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد من اجل اعطاء الاحساس بالأماكن التي تنطبق عليها التفاصيل في الفراغ الاكبر المعروف ، اذ ان هذا الحجم من اللقطة يبقي العلاقة بين الناس وما يحيط بهم ، اما المخرجون الانطباعيون فأنهم يميلون الى تفضيل اللقطات الكبيرة التي تقطع الفضاء الحقيقي الى سلسلة اجزاء تفصيلية للكل .

٢- اللقطة البعيدة

ربما كانت اللقطة البعيدة الاكثر تعقيداً في السينما والمصطلح نفسه هو ايضاً من اكثر المصطلحات بعداً عن الدقة ولكن مديات اللقطة البعيدة عموماً تتطابق على وجه التقريب مع اللقطة العامة التي تشمل بالكاد الجسم الانساني كاملاً اي **اللقطة الكاملة التي تحوي صورة شخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه إلى أعلي رأسه،** فضل شارلي شابلن اللقطة الكاملة لانها كانت الاصلح لفن التمثيل الصامت ، واللقطات البعيدة هي الاقرب ايضاً لدى المخرجين الواقعين وذلك لانها تشتمل على جزء كبير من الموقع اضافة الى الجسم الانساني كاملاً ، هذه المديات تتناسب بصورة مثالية مع السينمائيين الذين يواصلون افكارهم بدرجة رئيسية عن طريق الميزانسين او تنسيق الاشياء

والاشخاص في فضاء موحد ، اما المخرجون الانطباعيون يميلون الى تفضيل تصوير هذه الاشياء والاشخاص في لقطات منفصلة وبهذا يحطمون وحدة الفضاء الفعلية .

٣- اللقطة المتوسطة

تضم الاشخاص من الركبة اذا كانت امريكية او الخصر فصاعداً هي لقطة وظيفية تفيد تصوير المشاهد العرضية الاولية والانتقالات بين اللقطات الكبيرة والبعيدة ، ولإعادة التأسيس بعد لقطة بعيدة او كبيرة ، هناك تنويعات عدة للقطة المتوسطة ، مثلاً اللقطة الثنائية تشتمل على شخصين من الخصر فصاعداً ، اذ انها تستخدم في مشاهد الحوار والمشاهد التي تفيد فيها الحركة الفيزيائية ، اما اللقطة الثلاثية منها تشتمل على ثلاثة اشخاص ، كذلك اللقطة الكتفية او ما يعرف تسميتها (اوفر) وهي تشمل شخصين احدهما يعطي ظهره لآلة التصوير ويشاهد جزئياً والاخر يواجه جزئياً آلة التصوير ، تفيد هذه اللقطة كتبديل للقطة الثنائية القياسية وكطريقة لتوكيد سيطرة شخص على اخر . انها اللقطة التي كثيراً ما يطلق عليها اللقطة التلفزيونية لانها من جهة لا تعزل الشخصية عن المكان والديكور ومن جهة اخرى تكون اقرب الى المتلقي الذي يستطيع فرز الانفعالات من حزن وفرح ومشاعر مختلفة .

٤- اللقطة الكبيرة او القريبة

تظهر القليل جداً من الموقع ان لم نقل لا تظهر شيئاً في اللقطة الكبيرة جداً وتركز على شيء صغير نسبياً ، الوجه الانساني مثلاً ، ولكون اللقطة الكبيرة تضخم الاشياء مئات المرات فأنها تميل الى رفع اهمية الاشياء وتوحي في الغالب بمغزى رمزي ، كونها تقطع الاشياء من سياقها المكاني وتوسعها مرات عديدة على الشاشة الضخمة ، بمعنى ان اللقطة الكبيرة تمثل لحظة كبيرة ضمن الاطار الدرامي ، ، توظف اللقطات الكبيرة غالباً في اللحظات ذات العمق الدرامي الشديد، عندما يكثر توظيف هذه اللقطة في الفيلم يشعر المشاهد غريزياً بأن الموضوع ذو اهمية ، المخرجون الواقعيون يقللون من استخدام هذه اللقطة ، **واللقطة الكبيرة جداً** منها قد تظهر عين الشخص او فمه بدل من وجهه .

*** تعدد الأحجام**

يمكن للتكوين أن يحتوي على أكثر من حجم في نفس الوقت، فمثلا يمكن أن يظهر ممثل في حجم قريب close up، بينما ممثل آخر في نفس اللقطة في حجم كبير Long shot. ويسمح هذا للمتفرج بمتابعة الأحداث في خلفية، ومقدمة الكادر في نفس الوقت.

*** تغير الحجم**

يمكن لحجم الشخص أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك الشخص نفسه، أو بتحريك الاثنين معا. فمثلا إذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة Medium، يمكنه التحرك بعيدا عن الكاميرا، فينتقل إلي لقطة عامة Long shot، أو يتحرك في اتجاه الكاميرا فينتقل إلي لقطة قريبة Close up .

عموما يرى المختصون ان العين بصورة عامة تنتقل من المدى القريب الى المتوسط ثم الى البعيد ، وبالعكس يصح القول ان العين لا تنسجم بالانتقال من البعيدة الى القريبة جداً مباشرةً .

و يؤكد ماشيللي أهمية التغيير والتنويع في عمليات تعاقب المناظر والتكوينات الصورية للمشاهد واللقطات في العمل الدرامي، انه يستند الى المفاجأة والمباغتة في التشكيلات المرئية المتعاقبة للقطات داخل المشهد ، ويشير اليها كوسيلة أمتاع تثير الانفعال والتوتر عند المشاهد، وهو يعدها واحدة من اهم وسائل التشويق والاثارة التي تحول دون الملل أو الرتابة في وقع الصورة وتأثيرها على المشاهد اثناء عملية التلقي ، وفيما قد تخلقه في نفس المشاهد من انجذاب واهتمام بكل ما يجري في تلك الصورة ، وهو ينسب تلك التغييرات والتنويعات ويرجعها الى عمليات التنويع والتلوين في حجوم اللقطات ويؤكد عدم التماثل أو التناسخ والتكرار في مناظر المشاهد أو في تكوينات الصور واللقطات اذ يقول: ((**لا بد للفلم الى جانب محافظته على وحدة الأسلوب بتحقيق التكامل بين عناصره النفسية والجمالية والتكنيكية، وان نفرض في الوقت نفسه تنويعات مختلفة من التكوينات في أحجام اللقطات ، حتى لا ينحصر الممثلون والديكور في انماط محدودة منها تؤدي الى الملل .**

ختاماً ان حجم كل لقطة يجعلها تنفرد بخاصية معينة ، وتؤدي وظيفة خاصة في التعبير والتفسير والتأثير ، اذا ما استخدمت على نحو صحيح في الوضع المناسب والمكان المناسب ، اذ يتحدد الحجم وفق الخيال او الجمالية او الوظيفة فهي غالباً ما ترغم او تقود الى ان يأخذ كادر كل صورة شكلاً خاصاً .

كما ان للشكل الذي يتجسده الجمال ويعبر عن معناه أهمية كبيرة في بث القيم الجمالية للمتلقي، وفي كيفية حكمه على المستوى الجمالي، لان الشكل والمعنى اللذان يشكلان قيمة العمل الفني، يتمم بعضهم البعض من الناحية الجمالية، فلا يمكن للشكل الا التعبير بشكل تام أو جزئي عن مضمون ومعنى ما ، وهذا المضمون يتناسب ويتوافق بشكل أو بآخر مع الشكل، وفي احيان كثر لا يتوافق أو يتماشى مع الشكل بالضرورة، لكنه يتشارك والشكل في منح المادة والنتاج الفني للمادة قيمتها الفنية .

ان موضوع الصورة (أي صورة دون تمييز) ان كانت الصورة تلفزيونية أو سينمائية أو تشكيلية أو فوتوغرافية، ترتبط على نحو ما بالنظام العلامي أو الاشاري الذي تعتمده أو تقدمه ضمنيا كرسالة، اذ ان من التصنيفات المشهورة للعلامات ذلك التصنيف الذي قدمه المفكر والكاتب الامريكي (تشارلز بيرس) ، الذي قسمها على ثلاثة أنواع هي العلامات الايقونية التي ترتبط بأشكال التمثيل البصري كالصور الفوتوغرافية والسينمائية والتلفزيونية والتشكيلية، وترتبط بموضوعها عن طريق التماثل والعلامات المؤشرية التي تشير الى علاقة وجودية بين الدال والمدلول، مثل أعراض المرض (أصفرار الوجه) التي ترتبط بالمرض ، وبصمات الأصابع التي ترتبط بالشخص والصور الفوتوغرافية التي هي أيضا علامات أيقونية (تمثيل للفرد او للشخص) ومؤشريه تشير اليه، ثم هناك أخيرا العلامات الرمزية وأبرزها الرموز اللغوية التي يتفق عليها أصطلاحا أو عرفا داخل هذا المجتمع أو ذاك، وهكذا تكون العلامة الايقونية علامة تماثلية وتكون العلامة المؤشرية علامة وجودية وأيقونية أيضا، وتكون العلامة الرمزية علامة مجردة .

غير ان الصورة التلفزيونية او السينمائية على الرغم من بثها الاشاري او العلامي، الا انها في كليتها ليست على هذا النحو فقط، لان فيها تمثيل وفيها علاقات تعبيرية، وفيها ذلك الانعكاس والتوافق الذي تحققه بينها وبين المشاهد .

وعلى الرغم من ان الصورة التلفزيونية تعتمد في تكوينها على الإنشاء والعناصر التكوينية والتقنية التي تحقق مظهرها وشكلها النهائي عبارة عن وسائل تعبير بصرية مؤلفة من التشكيل والإضاءة والكاميرا ، إلا أنها في ذات الوقت ، منجز مرئي يحتم وجود قيمة جمالية (في مستوى ما)، يرتقي الى ذائقية المشاهد وسسيكولوجيته، وبما يتناسب مع سمات العصر ومستجداته، حتى ولو كانت على حساب القواعد التقنية وهذا ما أشار اليه حسين سلمان : **ليست التقنية فقط هي التي تستطيع أن تحمل التجديد الواقعي للصورة، ان الرغبة في التجديد في الفن تنصب قبل كل شيء على القيم الجمالية وليس على القواعد التقنية البحتة.**

أن الالوان والملمس وما شابهها من موضوعات الحس، هي ايضاً يمكن ان تكون موضوعات جمال في الصورة اذ ان الكثيرين ممن لا علاقة لهم بالكاميرا يساهمون في تركيب وصناعة الصورة التلفزيونية ومناظرها، كالرسامين ومصممي الديكور وعاملي الاضاءة وغيرهم من مهندسي الصوت ، لأن مهندس الديكور مثلا ، هو الذي يقوم بتحديد الأشياء والديكورات والأشكال التي تظهر في الصورة، وعامل الاضاءة هو الذي يقرر نوع الإضاءة والظلال والخطوط التي تفصل المساحات المختلفة وتفصل الأشياء بعضها عن بعض كالأثاث والدعائم والمجسمات والمرئيات عامة، اذ ان عملية تكوين الشكل الصوري هي عملية الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة تشكل توازنا مريحا، بحيث يتمتع المتفرج بإحساس من الراحة يسبب له أعمق المشاعر واقل مشقة.

ان جميع من يعمل في صناعة الصورة اتفقوا على ان الصورة الجميلة هي الصورة التي تكون اكثر تأثير في المشاهد وهذا يتحقق عبر مستويين للجمال وهي:

اولاً : المستوى التقني / يرى المختصون ان المستوى التقني يسهم بشكل كبير في صناعة صورة جميلة لها تأثير في نفوس المشاهد ، ويتجسد هذا المستوى بعملية توظيف كل مما يأتي :

١- الكاميرات بجميع انواعها

٢- عدسات الكاميرات بجميع انواعها

٣- اجهزة الاضاءة ومصادرها الصناعية

٤- الحاسوب وكل برامج التصحيح اللوني للصورة

٥- فلاتر الترشيح

ثانياً : المستوى الفني / يرتبط جمال الصورة بهذا المستوى بعملية ابداعية تبدأ من :

١- التوظيف الجمالي لحجم اللقطة

٢- التوظيف الجمالي لزوايا التصوير

٣- التوظيف الجمالي لحركات الكاميرا

٤- التوظيف الجمالي للدلالات التعبيرية والرمزية

٥- توظيف المعرفة الجمالية في صناعة مركز الاهتمام

٦- التوظيف المعرفي الجمالي لدلالات اللون والاضاءة

٧- التوظيف الجمالي للتكوين (يرتبط ذلك بمعرفة تامة لأوزان الكتل ودلالات الخطوط والشكل وحركة الاجزاء او الاجسام وقواعد التكوين) .

ختاماً ان عملية ادراك الجمال في الصورة التلفزيونية او السينمائية مرتبط بالشكل المادي لها، وهو الشكل الذي نستقبله ونتلقاه كمشاهدين في حصيلته النهائية ، كما انه مرتبط بما تمثله الصورة من مدركات حس مادية تتمثل في مظهر الصورة وشكلها بكل ما تضمه من عناصر التكوين، أو قد يكون الجمال المدرك في الصورة منبثقا من داخل الصورة (من معانيها) من مضمونها فيكون ادراكه عندها من الشعور الوجداني وبتأثير نفسي يجسد هذا الجمال داخل الفرد، وفي كلتا الحالتين يكون الادراك لجمالية الصورة كيفما كانت متعلقا (بالإنشاء) الذي يعتمده الفنان وسيلة لتنظيم عناصر صورته وبما يتلاءم والهدف والفكرة الاساسية التي يريد تضمينها تلك الصورة، لأن الانشاء يعمل في مستويين الأول يتعلق بالتوزيع والتنسيق للروابط التي يوجدها صانع الصورة بين عناصر صورته ، والثاني خاص بالتعبير الجمالي والموضوعي الذي سينتج عن ذلك التوزيع والتنسيق ، وهو القصد الذي يسعى اليه صانع الصورة، وهذا ما اتفق عليه المفكرون والفلاسفة المختصون في مجال الصورة والجمال، (**فهؤلاء يتكلمون عن الجمال الذي في الاشياء أو التعبير في الصورة، وأولئك يتكلمون عن الجمال في الشعور او في المعنى او في الموضوع**) ، وفي جميع الاحوال فأن الشكل والمضمون يعملان في تعالق وتوافق مستمر لا يمكن فصله او عزله، وذلك لابراز قيمة العمل الفني المرئي كوحدة مترابطة متماسكة .