اللغة البصرية للأعمال الدرامية المعبرة عن الواقع النفسى والجوانب الشعورية
The visual language for dramas expressing psychological reality and the emotional Aspects

ا.د/ صفوت عبد الحليم على
أستاذ ورئيس قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون سابقاً- كلية الفنون التطبيقية –جامعة حلوان

Prof. Safwat Abdulhaliem Ali
Prof. of photography, Cinema and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University

ا.د/ وائل محمد عنانى
أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون- كلية الفنون التطبيقية –جامعة حلوان

Prof. Wael Mohammed Anany
Prof. of Photography, Cinema and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University

م.م/ إيمان ابوالعزم عبد المجيد القلشى
مدرس مساعد بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون- كلية الفنون التطبيقية –جامعة حلوان

Assist. Dr. Eman Abo Elazm Abd Elmged Elkalshy
Assistant Lecturer of photography, Cinema and Television Dept., Faculty of Applied Arts, Helwan University
Emanaboelazm2017@gmail.com

ملخص البحث Abstract:

أنتجت الأعمال الدرامية لغة بصرية خاصة بها، لها مفردتها وقواعدها وأساليبها، استطاعت من خلالها تخطى حاجز اللغات المحلية فالتكوين، الإضاءة والظلال، اللون، الحركة داخل اللقطة، العدسات، أحجام اللقطات، وحركة وزاويا الكاميرا هى مفردات لغة الشاشة للدراما النفسية، التى تكون اللقطة التى تعتبر هى الوحدة الأولية أو الصغرى للمشهد، ومن تراكب لقطة مع أخرى من خلال المونتاج، تتكون المشاهد، وجمال اللقطة وانسيابها أو تصادمها مع اللقطة التالية وطولها أو قصرها ومدى السرعة أو البطء والمشاعر المتضادة التى تتضمنها هذه اللقطات تنتج معنى ما يُشرك مديرى التصوير والمشاهد معه فى استنتاج هذا المعنى فيصبح دوره إيجابياً فى عملية التلقى وتشكل فى الوقت نفسه قنوات الاتصال بينه وبين المشاهد عبر السمع والبصر معاً.

مدير التصوير هو المسئول عن بناء المنهج البصرى الذى يشكل من خلاله العمل الدرامى، وهو الذى يقوم بالتعبير عن النفس البشرية والجوانب الشعورية وعرضها من خلال لغته البصرية ليضيف اليها معان وأفكار وعلاقات وابعاد نفسية وأنسانية ذات دلالات ورموز تفسر العمل الدرامى وتضيف له. فالاعمال المعبرة عن الواقع النفسى والجوانب الشعورية ترتكز في كينونتها على الإنسان بكل ما يحمل من مشاعر وأحاسيس، فرحاً وقلقاً وحزناً وأى شكل من أشكال المشاعر الإنسانية. والحالة النفسية (المزاجية) لمدير التصوير لها دور كبير في اكتمال العمل الدرامى على أكمل وجه.

مشكلة البحث Research problem: إن التعبير باللغة البصرية عن حالات الاضطراب النفسي، أو الأمراض النفسية والعصبية، أو الظواهر النفسية، أو الحالات الشعورية المسيطرة على السلوك، والناتجة عن الأحاسيس المكبوتة، أو العواطف الجياشة، أو الأفكار المتسلطة، أو المشاعر الجارفة، التي تتحول في ذهن المرء للحظات إلى رؤى، وأشكال

لا يستطيع سوى الفنان أن يعبر عنها من خلال فكر وفلسفة يوظف من خلالهما أدواته التعبيرية للغة البصرية، لإنتاج النصوص البصرية التي تعبير عن الواقع النفسي والجوانب الشعورية، ويمكن تلخيص مشكلة البحث في: كيف يمكن توصيف الظاهرة النفسية باللغة البصرية لتوظيفها فى الأعمال الدرامية؟

منهج البحث Methodology: تسلك الباحثة المنهج الوصفى التحليلى.

هدف البحث Objective: أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال، فصل التأثير المتبادل بين علم النفس والفن الدرامي، كما لا يمكن فصل ما تقدمه الدراما من أعمال عن خلق المفاهيم، لأن الأعمال الدرامية المعبرة عن الواقع النفسى والجوانب الشعورية تعبر بإستخدام الدلالات البصرية من خلال لغة الشاشة عما هو مهمّش في النفس الإنسانية، وفقاً لرؤيا استبطانية تمزج بين عناصر الشعور واللاشعور في الصياغة الرؤيوية للمشكلات الإنسانية. وأنه على الرغم من اتساع مجالات الأمكانيات الخلاقة لما يسمى باللغة البصرية – مثل عناصر: التصوير، الصوت، اللون، الموسيقى، السيناريو، الإخراج ... إلى أن توظيف استخدام هذه الأمكانيات، نسبى من مدير تصوير إلى آخر، وبالتالى فليس هناك مرجعية ثابتة تستطيع أن نزعم أن جميع مشاهدى العمل الدرامى الواحد يتأثرون (نفسياً)، بتأثير واحد.

الكلمات المفتاحية: اللغة البصرية – الدراما – الواقع النفسى- الجوانب الشعورية

Abstract:

The drama produced its own visual language, with its vocabulary, rules and methods, through which it managed to transcend the local language barrier. The combination of lighting, lighting, shadows, color, motion within the shot, lenses, sizes of shots, motion and angles of the camera is the vocabulary of screen language for drama. Is the primary or secondary unit of the scene, From a shot overlapping with another through the montage, the scenes are composed, the beauty of the shot and its flow or collision with the next shot and the length of the shot or shortness and limit how fast or slow the opposing emotions contained in these stills produces the meaning of what involves the directors of photography and scenes with him in the conclusion of this effect becomes his role positively in the receiving process and form at the same time, communication between him and the viewer channels through hearing and sight together.

Director of Photography is responsible for the construction of the visual method through which drama works, and expresses the human soul and the emotional aspects and presents it through his visual language, to add to it meanings, ideas and relationships and the dimensions of psychological and humanity with semotics and symbols that explain the dramatic work and add to it. Dramatic works that express the psychological reality and the emotionaL Aspects, are based on the human being with all his feelings and emotions such as joy, anxiety, sadness and any form of human feelings. Psychological state (mood) to the director of photography has a great role in the dramatic work perfectly completed.

Research problem: The expression is in visual language of cases of psychological disorder, or mental and neurological diseases, or psychological phenomena, or the emotionaL Aspects phenomena that control behavior, Resulting from repressed sensations, passionate emotions, dominant thoughts, or overwhelming feelings, which in one's mind briefly turn into Visions and forms that only the artist can express through thought and philosophy through which he employs his expressive tools for visual language, for the production of visual texts that express the psychological reality and emotional aspects.

The research problem can be summarized in: How can the psychological phenomenon be described in visual language to be used in dramas?

Research Methodology: Descriptive analytical approach.

Research objective: It cannot in any way, separation of the mutual influence between psychology and dramatic art, It is also not possible to separate what drama offers from works on creating concepts, because dramatic works that express the psychological reality and the emotional Aspects express using visual connotations through screen language about what is marginalized in the human soul, in accordance with a vision of introspection (deductive) combining the elements of feeling and the unconscious in visionary drafting of human problems. and that despite the wide range of creative possibilities of the so-called visual language - such as elements: Photography, sound, color, music, script, directing ...However, the employment of the use of these possibilities, different from the director of photography to another, and therefore there is no fixed reference, we can claim that all viewers of the drama work are affected (psychologically), with one effect.

Keywords: visual language - drama - psychological reality - the emotionaL Aspects.

مقدمة Introduction:

الصورة لغة دالة وموحية ولها تأثير سيكولوجى وهي مستوى فني وتقني، كما أنها أسلوب للتخاطب، قدّمت علوم الدلالة واللغة والأسلوب.. أدوات متعددة لتحديد الإطار الدلالي الحقيقي، بدراسة وتحليل دلالة المحصلة الفكرية للعمل ككل. بمعنى أن الكلمة توظّف لشرح المعاني التي تظهرها الصورة؛ أي أن عملية التعبير الفكري والفني من خلال الصورة المتحرّكة والكلمة، هي عملية مزج بين مستويين من المفاهيم، المستوى الأول يرتبط بالواقع المادي المصور؛ والمستوى الثاني هو عملية مزج للمفهوم الحسّي والتعبيري اللغوي للشيء نفسه. ويتوقف المعنى المادي وما يرمز إليه من فكر وهدف على كيفية توجيه الدالّ وما يحتويه من كلمات فهي التي تحدد مفهوم الصورة الفيلمية وما تحتويه من أفكار تؤكدها الكلمة. إن البرامج التلفزيونية المختلفة والمسلسلات الدرامية والفيلم الروائي أيضا ... هي صيغ من الفكر الاجتماعي مكونة من وحدات صغيرة؛ قوامها اللقطة أو الكادر تؤكد الكلمة المنطوقة معناها! فاللقطة في إطار المشهد وما تحتويه من صور مرئية تشكل مع غيرها من اللقطات الأفكار والمعاني ودلالة فكرية تعبر عن اتجاه فكري وموقف خاص محدد. (1، ص14-15)

1-1 اللغة البصرية النفسية في الأعمال الدرامية

فرضت لغة السينما والتليفزيون نوعا جديدا من الأدب وهو أدب الصورة الفيلمية المرئية المسموعة المتحركة، كل أشكال اللغة للصورة المتحركة مباحة وجائزة فنيا، فيما عدا استخدام هذه الوسيلة لمجرد التلاعب الأجوف بالأشكال، يعتبر «دولوز» أن «قيمة الصورة تتمثل في الأفكار المتولدة عنها». (2، ص4-17)

لقد قال المخرج التسجيلى" روبرت فلاهرتى Robert J. Flaherty ": "لا يمكنك أن تقول فى السينما كل مايمكنك أن تقوله عن طريق الكتابة، ولكن يمكنك هنا ان تقول ما تقوله بدرجة عالية من الاقناع". (3، ص11)

فاللغة السينمائية كما ذكرها **ميتز Metz** هي مجموعة رسائل مادتها التعبيرية تتكون من خمسة مسارات وهي (4، ص37)

1- الصورة الفوتوغرافية المتحركة moving photographic image
2- الصوت المنطوق المسجل recorded phonetic sound
3- الضوضاء المسجلة recorded noises

4-الصوت الموسيقى المسجل recorded musical sound
5- الكتابة writing (أسماء المشاركون فى العمل، العناوبين الداخلية، المواد المكتوبة فى اللقطة).

ويتوقف نجاح الأعمال الدرامية النفسية وتأثيرها على كيفية إستخدام رموز ومفردات لغة الشاشة وتوظيفها للتعبير عن الواقع الحسي والمادى الملموس والتأثير النفسى وذلك التأثير يحتوي على عملية ذهنية متطورة ومتكاملة يتم من خلالها خلق متعة الاستنباط والاستدلال واستخراج القيم الدلالية والسيكولوجية والحركية والجمالية واللونية والضوئية والتشكلية لتصل بالمشاهد إلى درجة من الانفعال والاندماج تعمل على تشكيل وعى ووجدان وأفكار وانطباعات وآفاق وذوق المشاهد.

1-1-1 التكوين سيكولوجياً

التكوين Composition هو تلك الخطوط والمساحات والكتل والظلال التى اندمجت وامتزجت فى محتواها لتشكل عملاً فنياً متميزاً جدير بالاهتمام من خلال التنسيق المرتب بعناية داخل إطار الصورة (5، ص224). وهو أساس أى عمل فني مرئى يستخدم فيه فنان الصورة كل طاقته وإبداعاته ليرسل رسالة إلى عين المتلقى يخاطب من خلالها عقله لتوصيل إدراك أو مفهوم معين من خلال رؤية فنية متكاملة (6، ص10:15). لذا فهو من أهم العناصر التى تدخل فى نطاق التأثير الدرامى للصورة. يتعلق التكوين بترتيب العناصر المرئية داخل الكادر ويعمل التكوين الجيد على مستويين:

أولاً: يسمح بأن يتفاعل الموضوع الذي يتم تصويره مع البيئة المحيطة به في إطار السرد القصصى.

ثانيا: يستطيع توصيل رسالة بصورة مستقلة عن الفعل في القصة، وذلك من طريقة وضع الموضوع الذي يتم تصويره داخل الكادر، ويعمل مؤثرا بطريقة غير ملحوظة فى المشاهد. ومن خلال هذا تظهر القدرة الفنية الحقيقية لمدير التصوير، وليس من الضرورى ان يكون ذلك ممكنا في كل لقطة. أن الصورة ذات التكوين الجديد هي الصورة التي تترك لدي المشاهد انطباعاً أقوي بموضوعها. وذلك بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي عنها.

1-1-1-1 الاستعارة والرمز سيكولوجياً

يتكوَّن الرمز في العمل الدرامى بشكل عام بابدال شيء أو حركة أو حادثة بالعلامة الدالة عليه.

- الرمز يكمن في تكوين الصورة نفسه، كما في التآلف بين الشخصية والديكور خلفها الذي يظهر في فيلم "القاهرة 30" مدير التصوير وحيد فريد، ومن علامات نجاح الفيلم شخصية محجوب عبد الدائم التي أصبحت أيقونة في تراث السينما المصرية للشخصية الانتهازية الدياثة التي تشير في الوعي الشعبي إلى القوادة والتفريط في الشرف، كما بشكل (1) من أشهر المشاهد الرمزية في تاريخ السينما.

شكل (1) مشهد محجوب في مكتبه وفوق رأسه "قرنين"، في إشارة إلى الوصف الشعبي لشخصيته.

والاستعارة هي تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المشاهد، التي هدفها تعميق التصور الذي يريد مدير التصوير والمخرج التعبير عنه بالعمل الدرامى.

- الاستعارات درامية، تلعب دورًا في الحدث بإدخالها عنصرا مساعدًا على فهم الرواية، كما في فيلم "أكتوبر October 1928" نجد لقطات لكيرنسكي وهو يخطب على المنبر، تتبعها صورة الفنانين يعزفون على القيثارة، وقد كان آيزنشتين يعني بذلك ان خطب الحاكم البورجوازي لا هدف لها إلا تنويم اليقظة الثورية.

- وهناك استعارات ايديولوجية، الغرض منها هو توليد الفكرة في الوعي عند المشاهد ليتجاوز مداها الحدث تجاوزا بعيدًا، وتتضمن مفهوما كاملا للعالم، كما في افتتاحية فيلم "الأزمنة الحديثة Modern Times" إذ تَظهر الصورة قطيع من الغنم ثم جمهور من الناس خارج من فوهة المترو الأرضي.

- وهناك الرموز الأيديولوجية، وتلك الرموز تستخدم في التعبير عن أفكار تتجاوز حدود الحكاية التي ترتبط بها، وأنها تعكس موقف مدير التصوير والمخرج إزاء أهم المشاكل الإنسانية. كما في فيلم "سارقوا الدراجات Ladri di biciclette" يكون العامل ريتشي عندما تسرق دراجته، منشغلا بلصق اعلان حائطي يمثل الفنانة ريتا هيوراث، فنجد الإعلان الحائطي هو رمز أمواج الصور التافهة والمسمومة التي تغمر بها هوليود شاشات العالم، تلك الصور التي لا نظير لما فيها من أبهة وافتعال سوى البؤس المادي والمعنوي لعدد كبير من المخلوقات البشرية.

2-1-1-1 الإطار والتكوين سيكولوجياً

فى الصور المتحركة، فإن مدير التصوير محكوم بإطار ذو نسب ثابتة تمثل أبعاد الكادر فى العمل الدرامى (7، ص217)، ويمثل **الإطار** عنصرًا اساسيًا بشكل مطلق، إذا اراد الفنان عرض الصفات الجماليّة في الصورة، فاختيار المادة الفيلمية هو الميدان الأول في العمل الخلاق للسينما والتلفزيون، والنقطة الثانية هي تنظيم محتوى الإطار. **والأمثلة التالية تكشف عن بعض إمكانيات الإطار التعبيرية السيكولوجية:**

* في الفيلم السوفيتى "الأم Mother 1926" يكتفي "بودوفوكين" بأن يرينا – في منظر كبير- حذائيّ رجل الشرطة، كدلالة على الطابع الصامت للاضطهاد العسكري القيصري.

* وعندما يقرر القاتل في فيلم "ظل من الشك A Shadow of a doub" قتل ابنة أخيه، يعبر كادر مائل عن فزع الرجل الذي يجد نفسه مضطرًا إلى إضافة جريمة جديدة إلى جرائمه السابقة لإخفاء هذه الشاهدة المزعجة.

* واستخدم المخرج كارول ريد Carol Reed الكادرات المائلة بطريقة منهجية وبشكل مخفف لكي يخلق الاحساس بالحيرة التي تنتاب الكاتب المُضطرب وقلقه، نتيجة للشهادات المُتعارضة عن موت صديقه "هاري لايم" في فيلم "الرجل الثالث".

ومن هذه الأمثلة القليلة نرى تنوع الإيحاء الذي يستطيع به صانع العمل الدرامى أن يكوِّن صورة بطريقة تعبر إما عن وجهة نظر، او إحساس، أو عاطفة، أوفكرة..، يقول بييرسورلان "لا تكشف الشاشة العالم كما هو، بل كما يتم تجزيئه، وفهمه في مرحلة معينة"(8،ص33)، وفي هذا الإطار يأتي دور الكاميرا التي تلتقط ما هو مهم وتستبعد ما هو ثانوي، مما يجعلنا نعتبر أن الكاميرا غير محايدة، فهي تصنع المرئي حسب نسق وآفاق تخضع لتصور واتجاه معين للفضاء المرئي، كذلك أنها غير ثابتة ولا تتحرك لوحدها، بل موجهة من طرف عين واعية بمجمل الفضاء المقصود. "فمجمل حركات الكاميرا هي امتداد لرؤية/عين مدير التصوير والمخرج، التي تقسم المجال إلى ما يصطلح عليه ب(le champ و hors champ الحقل وخارج الحقل)، وهو بالضبط ما يتم تحديده داخل الإطار le cadre والتأطير"، أي أننا من خلال آلة الكاميرا ورؤية المخرج نحدد ما هو قابل للرؤية وللعرض وما لا يمكن أن يمثل داخل حقل الرؤية، إنها المقاربة التي تتحكم في السينما من خلال وظيفة الإخراج التي تتحكم في كل الأدوار الأخرى المساهمة في إنجاح العرض السينمائي(9،ص30).

ومن هنا نجد أن فنان الصورة قد استغل طبيعة المساحة التى يوفرها الإطار ليوحى بأفكار سيكولوجية رمزية ودلالية معينة، فكل جزء من أجزاء الإطار (الوسط، الحافة، أسفل الإطار أو أعلاه) يوحى بمعان وأهداف رمزية معينة:

- الجزء الأوسط من الإطار توضع فيه أكثر العناصر المرئية أهمية حيث أن هذه المساحة تمثل مركز الاهتمام.

- المساحة أعلى الإطار ترمز للقوة والسيطرة والطموح والعنصر الموجود بها يظهر وكأنه يسيطر على كل العناصر الأخرى خاصة إذا كانت العناصر الأخرى تماثله أو أصغر منه فى الحجم كما أنها ترمز الى الخطر إذا تم وضع شخصية مخيفة أو غير جذابة فى هذه المساحة بحيث تكون متفوقة على الأشخاص الآخرين ضمن الإطار. إلا أن أعلى الإطار لا يستخدم دائما بشكل رمزى فمثلا فى اللقطات المتوسطة تكون هذه المساحة هى الأكثر منطقية لرأس الشخصية حيث تكون قرب قمة الشاشة وهذه اللقطات لا يقصد من التأطير فيها أى معنى رمزى.

- وبشكل عكسى ترمز المساحة السفلى من الإطار إلى الخوف والضعف وأن الشخصية الموجودة بها تتعرض لنوع من أخطر أنواع الخطر أو الضغط حتى فى حالة عدم وجود شىء فى الجزء العلوي من الإطار حيث أن مثل هذا التكوين يولد لدى المشاهد توقع أن هناك شىء يسيطر على الفراغ.

- الحافة اليمنى أو اليسرى من الإطار توحى بالتفاهة فهى البعد عن المركز ويتم استخدام هذه المساحة لإصباغ بعض المعانى والأفكار الرمزية التى ترتبط بانعدام الضوء (حيث ترتبط هذه المساحة من الظلام المجاور لنهاية الإطار) ومن هذه المعانى الغموض والمجهول والخوف.

"هناك بعض الحالات التى توضع فيها أكثر العناصر الصورية أهمية خارج الإطار تماما عندما تكون الشخصية مرتبطة بشكل خاص بالظلام والغموض أو الموت فهذا الأسلوب يمكن أن يكون كبير التأثير حيث أن المشاهد يكون أكثر خوفاً من الشىء الذي لا يستطيع رؤيته" (10، ص30).

3-1-1-1 التكوين وتحليل الشكل سيكولوجياً

إن مصطلح التشكيل يعنى قابلية الشىء للتشكل بأشكال شتى عندما يقترن بالفيلم يعنى صياغة الشكل او القالب الذي تظهر عليه الصورة، بعد حسن الاختيار وتحديد الهدف، إن كل ما يظهر فى اللقطة - سواء أكان شخصاً أو شيئاً او حركة – يجب أن ينقل للمشاهد معنى محدداً، ويؤكد المضمون الايديولوجى فى هذه اللقطة. هذه هى القاعدة الأساسية التى يجب مراعاتها فى تكوين اللقطة. ومهمة مدير التصوير، تتركز فى التعبير عن شىء محدد وواضح، وهو يلجأ الى الإستعانة بالعلاقة بين اللقطات وترابطها، ليحقق هذه المهمة، حتى يتمكن المشاهد من أن يتنبه دون غموض أو إبهام. وبناء على هذا فإن كل لقطة من لقطات العمل الدرامى، يجب أن تكون محددة وواضحة وبسيطة فى تكوينها، للتعبير عن المفهوم الايديولوجى بسهولة، حتى يستوعبها المشاهد فى يسر وعناء.

ويتضح هذا فى فيلم من أفلام ستروهايم "الدوامة" أو "أرجوحة المرح" عام 1923، حيث يلتقى الأمير بطل الفيلم بالفتاة العاملة التى يحبها ويعتزم الزواج منها رغم معارضة والديه، أنهما يتبادلان نظرات الحب العارم ويتمنيان لو تعانقا وتبادلا القبلات، ولكن يحول دون ذلك حياؤهما الفطرى، ويقوم هو بالعزف على الكمان وتقف هى فى ركن من أركان الغرفة تستمع الى الموسيقى، وتسيطر على كل منهما حالة شديدة من التوتر والتوقع، وفجأة ينقطع أحد أوتار الكمان فتنفجر شحنة التوتر والعاطفة المكبوتة بين الحبيبين ويندفعان ليرتمى كل منهما فى حضن الآخر. إن قطع وتر الكمان يقابل انطلاق العاطفة المكبوتة بين الحبيبين، إنه نوع من التحليل الشكلى، لون من الوصف أو التجسيد المرئى.

ومن غير الممكن التعامل بشكل علمى وفنى مع التكوين كتشكيل جمالى ذو دلالات خاصة إلا من خلال فهم لغة التكوين والإدراك الكامل لعناصرها ومفرداتها، فلغة التكوين لغة عالمية تحظى باستجابات عاطفية متماثلة تقريباً لدى معظم المشاهدين من جميع أنحاء العالم وهى فى مجملها تؤلف لغة قادرة على ترجمة الجو العام والإسلوب والحالة النفسية.

4-1-1-1 مفردات وعناصر وقواعد لغة التكوين سيكولوجياً

التكوين الجيد على حد قول **ماشيللي** (11،ص197) "هو ترتيب العناصر المصورة بحيث تصبح وحدة مُترابطة في كيان كليّ مُتناسق، بقصد الحصول على أفضل تأثير مطلوب لدى جمهور المشاهدين". وفي تعريف آخر التكوين هو "تنظيم أو تصميم أو توزيع مجموعة العناصر داخل الإطار، وإذا ما تم تحقيق التكامل فيما بينها بشكل فني على قدر من الخيال والذكاء والوعي يتم تشكيل لغة سينمائية قادرة على ترجمة الجو العام والأسلوب والحالة النفسية وايضاح الدلالة المطلوبة"(12، ص15).

وأدوات التكوين او لغته التي يستعين بها الفنان للحصول على الأثر السيكولوجى المطلوب هي: الخط، الكتلة، الشكل، الحركة، ولابد أن تأخذ كل حالة ما يناسبها من أوضاع، فالتأثير الناتج عن غلبة الخطوط المُستقيمة في الصورة غير التأثير الناتج من غلبة الخطوط المُقوسة أو المكسورة مثلا. وكذلك الحال بالنسبة للكتلة: خفيفة أو ثقيلة، والشكل سواء متماثل أو غير متماثل، عميق او ضحل، متماسك او منتشر، مركزي او لا مركزي. والحركة عرضيّة مثلا أو رأسية. وإذا كانت عرضيّة فالتأثير الناتج عن إتجاهها إلى اليمين غير التأثير الناتج عن اتجاهها إلى اليسار. وإذا كانت رأسيّة فالتأثير الناتج عن اتجاهها إلى أعلى غير التاثير الناتج عن اتجاهها إلى أسفل.. وهكذا. فالخطوط والمساحات والأشكال والكتل وغيرها من عناصر التكوين تحقق لغة فنية غاية فى البلاغة والصدق الفنى وإذا وظفت فى إطار عناصر الصورة كان لها الأثر البليغ فى تأكيد الغرض الدرامى والقصصى للعمل، لما لها من تأثير نفسي غير مباشر يتجانس مع الاستجابات النفسية للمتلقى.

مفردات التكوين كالخط والشكل والكتلة والفراغ، كلها عناصر تعمل على تنظيم وتنسيق المحتوى التشكيلى للكادر لتحقيق أهداف جمالية وتعبيرية وسيكولوجية ودلالية مختلفة، لكن هناك قواعد للتكوين كالبساطة والتوازن والسيادة والوحدة والعمق أو المنظور والتباين، هذه القواعد ليست مقدسة ولكنها تستخدم كدليل ومرشد للحصول على تكوين ناجح.

اخيراً فإن المِقياس الصحيح لإختبار التكوين الجيد هو استحالة رفع أي شيء من الصورة دون القضاء على فاعليتها، فكل عنصر في الصورة عديم الأهمية في حكي القصة يُنقص جانبًا من انتباه الجمهور بدون مبرر، ومثل هذه العناصر المرئية المُشتتة للإنتباه قد تُفقد المنظر الاحساس بالموضوع الأساسي.

2-1-1 الإضاءة سيكولوجياً

الإضاءة Lighting هي روح الصورة المتحركة وجوهر التعبير عنها، **ومن استخداماتها التعبيرية:**

*** التعبير عن الوقت والزمن:** يُمكن استخدام الأضاءة لتحديد وقت وقوع الأحداث "صباحاً أم ليلاً"، ومن ناحيّة أخرى يمكن للأضاءة أن توحي بالزمن التاريخي كما فعل مدير التصوير عبد العزيز فهمي في فيلم "المومياء"، حيث أستعان بإضاءة غير مباشرة لا ينتج عنها ظلال واضحة على الأجسام، مما يؤدى إلى شعور المشاهد بغرابة الصورة، ومن ثم توحي بالبعد الزمني أو التاريخي الذي يفصل بينها وبين المُشاهد. وفي أفلام أخرى يُعبّر عن العودة إلى الماضى بتصوير المشاهد بصورة أبيض و أسود وأضفاء مسحة من اللون الاصفر أو الرمادي على المشهد كله الذي يأخذ لوناً واحداً.

*** التحكم في شكل الأجسام لابراز تفاصيلها:** كمثال صورة التماثيل في "التفرغ في النحت والتصوير" أخراج منى مجاهد، حيث الأضاءة تجسم وتبرز تجعيدات ومنحنيات التماثيل مما يكشف عن تفاصيلها ويكشف أيضاً عن جمالها. ويمكن ملاحظة جمال بعض الممثلات في بعض الأفلام عن بعضها الاخر، وهذا يرجع بالأساس لاختلاف مدير التصوير، كمثال فيلم "زوجتى والكلب" لعبد العزيز فهمى كمدير تصوير في إضاءة الشخصيات والفنار والصخور والعمدان امام الفنار.

* **التأثير الجمالى للمنظر بوجه عام:** كما فعل عبد العزيز فهمي في فيلم "السيرك" عندما أكتشف أن معظم الأحداث تدور تحت قبة مسرح البالون، فلجأ إلى تغيير مكان وأحجام فتحات الأضاءة من خلال عمل فتحات مختلفة في قماش سقف البالون، حتى ينوع من مسارات الأضاءة الساقطة بين المشاهد وبعضها، منعاً للملل وأضفاء الجمال على المشهد.

* **التعبير الرمزى:** البسيط بالأبيض والأسود (أى الأضاءة الساطعة أو المُعتمة) للدلالة عن الخير والشر، البهجة والاكتئاب، الحياة والموت. وفي فيلم "جميلة بوحريد" أخراج يوسف شاهين، تصوير عبد العزيز فهمي، نرى الإضاءة الواضحة على وجه "جميلة" بينما بقع الظلال تنتشر على أعضاء لجنة المحكمة وخلفيتهم، إضاءة حادة نتيجة سقوط الضوء من أعلى بزاوية 120 درجة، تحدد الخطوط العامة للجسم، وفى المقابل إضاءة ناعمة جداً على وجه "جميلة" فتبدو كالملاك.

* **التعبير عن الحالة النفسيّة (ذاتياً أو موضوعاً):** حيث يمكن بالإضاءة التعبير عن حالات الكآبه والفرحة والخوف والقلق والدفء والتذكر والجريمة والحب. وكمثال التعبير بالاضاءة عن القلق من خلال استخدام الإضاءة المتقطعة التي تسقط على الشخصيتين الرئيستين وهما يختليان معاً تحت سفح هضبة الهرم في الفيلم "الحب فوق هضبة الهرم" تصوير سعيد شيمى اخراج عاطف الطيب، شكل (2). كذلك يمكن استخدام الاضاءة المتقطعة في التعبير عن الجو العام للمشهد وتوضيح الحالة النفسيّة كما في مشهد ارتكاب الجريمة في فيلم "ريا وسكينة"، تصوير وحيد فريد واخراج صلاح أبو سيف.

شكل (2) التعبير النفسى بالاضاءة المتقطعة عن الحالات الشعورية، فيلم "حب فوق هضبة الهرم"

* **التعبير عن البيئة المحيطة:** فيلم "البرئ" تصوير سعيد شيمي اخراج عاطف الطيب، تعمل الأضاءة المختلفة بين بعض المشاهد في التعبير عن وجه الأختلاف في البيئة النفسيّة أو الأجتماعيّة والمكانيّة، يكشف عن ذلك الأضاءة الخافتة الناعمة لمشاهد القريّة الريفيّة في البدايّة يقابلها الأضاءة الساطعة الحادة لمشهد الضابط وهو يشتري الهديّة لأبنته من أحد محلات المدينة، والأضاءة الجارحة المُتقطعة لكشافات المراقبة في السجن الحربي تأكيداً للقهر والظلم وضغط المراقبة والتربّص.

* **التعبير الدرامي:** في فيلم " المستحيل" 1965 عندما أراد مدير التصوير عبد العزيز فهمي ومعه المخرج حسين كمال - أن يعبرا بالأضاءة عن العلاقة المتناقضة بين الزوجة وزوجها. كان الزوج يحمل نحو زوجته شعوراً بالملل وعدم الرضا، بينما كانت الزوجة تحاول ان تسترضيه وتوفر راحة له. تم تصوير الزوج إلي جانب (أباجورة) غير مضاءة، وتأتي الزوجة لتضئ (الأباجورة) المجاورة له. ولما كانت زاويّة التصوير من ناحيّة (الأباجورة) فإن صورة الزوج تتحول (سلويت) اي معتمة. وذلك تعبيراً عن الأثار السيئة للزوجة علي الزوج رغم نيّة الزوجة الطيبة. كذلك عندما تقوم الزوجة في أول النهار بفتح أبواب الشرفة لحجرة النوم التي يستلقي فيها الزوج، أُخِذت اللقطة بزاويّة من الخلف وهي تفتح الباب فيندفع الضوء في العدسة ليملأ الصورة كلها بضوء مبهر فتختفي الزوجة على أثره، تعبيراً عن العلاقة بين الزوج والزوجة (هي تريد الأقتراب منه وهو يريد التخلص منها)، حبات العرق على وجه الزوج، ثرثرة الزوجة والضوء الغامر، ثلاث عوامل أعطت تعبير عن الضيق النفسى الموجود في الصورة والبادىء على الزوج، شكل (3).

شكل (3) فيلم المستحيل لمدير التصوير عبد العزيز فهمي، التعبير الدرامى بالاضاءة

1-1-2-1مفردات لغة الضوء

منهج البناء الضوئى في الفيلم هو الأساس الذي يتم من خلاله بناء المعادل المرئى للعوالم الفيلمية وإعادة صياغتها من خلال كلا من عناصر التشكيل الضوئى، زاوية سقوط الضوء، التباين، درجة النصوع، فهذا المنهج هو الذي يشكل جدلية العلاقة بين الضوء والظل وتطورها الدرامى والنفسى من خلال التعامل بين مدير التصوير وبين كلا من الشخوص والأحداث المتتالية في الدراما والشكل الهندسى للمكان الذي تدور فيه الأحداث، من أهم العوامل القادرة على خلق الانسجام بين أساليب البناء الضوئى للمشاهد المتتالية للعمل الدرامى. (13، ص19)

أولاً: عناصر التشكيل الضوئى كلا من الضوء الرئيسى key light- الضوء المكمل fill light

أ- الضوء الرئيسى key light

عند توزيع الإضاءة من مراعاة وجود مصدر واحد للضوء هو السائد فهو الذى يكون الظلال ويقوم بتجسيم الموضوع المصور ويبرز فيه الاحساس بالعمق الفراغى، وهو الذي يبدأ به مدير التصوير توزيعه الضوئي، ويقوم على أساسه النظام الكلي للإضاءة، والذي تعتمد عليه كل المؤثرات الضوئية التالية، ويعطي الشكل العام للشكل الضوئي في الصورة ويحدد إضاءة المنظر المصور فإذا كانت الصورة المتحركة ذات طبقة عالية high key يكون مصدر الضوء امام الموضوع المصور ليلقى الضوء الاكبر على المساحات المختلفة منه، اما إذا كانت طبقة الإضاءة منخفضة low light فانه يكون موجه الى جوانب أو خلفيات الموضوع المصور وبذلك تزداد نسب المساحات السوداء.الإضاءة الأساسية لابد ان تصدر من مصدر إضاءة مركزة spot light تضيء منطقة معينة ومحددة. ومن خلال تحديد مكان وزاوية مصدر الضوء الرئيسى يتم التعبير عن الاحاسيس النفسية والجمالية لكل عناصر الصورة المتحركة.

كما أن مصدر الضوء الرئيسى هو المسئول عن تحقيق البعد الثالث وتجسيم الصورة من خلال نظرية الإضاءة المثلثية Three point lighting/ Triangle lighting، ويتم تحديد درجة التباين وطبقة الإضاءة ودرجات تشبع الألوان من خلال تفاعل مصادر الإضاءة الثلاثة الرئيسى والمالىء للظلال والخلفى، وتعمل هذه العناصر من خلال منظومة دقيقة يتدخل كل عنصر فيها في كيفية ظهور العنصر الآخر وتأكيده وأنماط تأثيرته النفسية، وهو أيضا بمثابة الموسيقى المرئية التي توجه الادراك البصري والعقلى للمشاهد. والوظيفة الرئيسية للمصدر الرئيسي للاضاءة هى كشف الهيئة الأساسية للشخص ولكن يمكن استخدام أنواع أخري من الاضاءة الاقل قوة للأغراض الرئيسية إذا كان الهدف الحصول على ظلال ليست حادة. ويجب تجنب وضع الضوء الأساسى قريبا من الكاميرا، سيجعل اضاءتك مسطحة وبلا ملامح. وإذا تم وضعه بجانب أو خلف الممثل سيخلق ذلك مزاج درامي غامض وبشكل عام سيبقي الصورة مظلمة.

وغالبا ما يستخدم مدير التصوير إضاءاته في محاكاة التأثيرات المختلفة للمصادر الضوئية الموجودة في المكان، فإذا كان مفتاح الضوء الرئيسى هو إباجورة ذات ارتفاع معين وزاوية سقوط إضاءة محددة، فسوف يضع مدير التصوير ذلك في الاعتبار، ويحاول توظيف زاوية سقوط الضوء الصناعى لمحاكاة تأثير مصدر الضوء الرئيسى في الصورة المتحركة، ألا

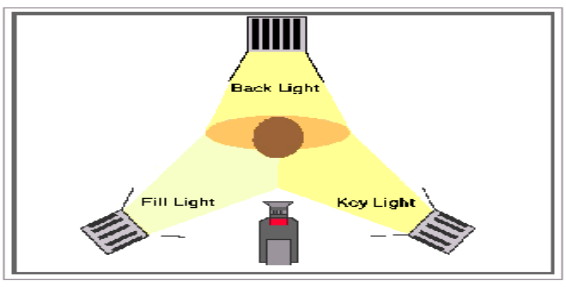
وهى الأباجورة. ففي فيلم "سايكو Psycho" 1998 اخراج Gus Van Sant، تصوير Christopher Doyle، فبعد أن قطعت البطلة Lila Crane ممراً طويلاً مظلماً وجدت أمامها لمبة تتدلى من السقف، قامت بإنارتها لتفاجأ بسيدة تجلس بظهرها وعندما تدير الكرسى، تتفاجأ بموميا أم نورمان بايتس، فتصاب بالهلع والرعب، فتصطدم بأحد يديها بالمصباح، فيتحرك يمياً ويساراً ويتأرجح معه الضوء والظل، يتغير تشبع الآلوان في أرجاء المكان وعلى وجه البطلة، فيزداد الهلع والرعب، كشكل (4). فهتشكوك في الفيلم الأصلى 1960، يدخلك في نفقٍ مظلم ويوجه أحاسيسك المرتجفة من خلال توظيفه لشخصية نورمان بايتس المتقلبة المريضة عبر حوارات هذه الشخصية مع ماريون أو مع (أمه) التي تتغلغل في عقله المريض، بالإضافة لهذا فقد أبدع هتشكوك في توظيف رمزية المنزل المجاور المهجور حيث استفاد منه في إضفاء العمق على مستوى الصورة والحركة.

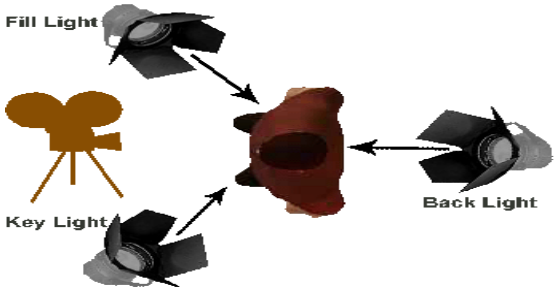
شكل (4) فيلم "سايكو Psycho" 1998 تصوير Christopher Doyle

ب- الضوء المكمل (المالىء للظلال) fill light

وظيفة هذا المصدر تشبه لحد كبير وظيفة ضوء السماء بالنسبة لضوء الشمس فهو يصدر من مصادر إضاءة منتشرة التى يتميز ضوءها بالنعومة وقلة الظلال ومهمتها التقليل من شدة الظلال المتكونة من المصدر الاساسى بمعنى تقليل درجة التباين بين مناطق الإضاءة العالية والظلال الناتجة عنها وبالتالي فهى تقوم بتحديد طبقة الصورة فإذا تقاربت إضاءتها مع درجات إضاءة الضوء الاساسى كانت الصورة ذات طبقة إضاءة عالية high light، والعكس إذا قلت تكون الصورة ذات طبقة إضاءة منخفضة low light ويعتمد عليها فى إظهار التفاصيل فى مناطق الظلال. وعادة ما يوضع على الجانب المغاير للضوء الاساسي وغالبا ما يكون بقوة الضوء الاساسي او بنصف القوة بحسب التأثير المراد.

وهناك قاعدة أساسية وهي: (إنه لا يجب أن يتداخل شعاع لمبة على شعاع لمبة أُخرى؛ وإلا سوف يظهر ظلال للجسم الواحد)، ولذلك فمدير التصوير يجب أن يترك فاصلاً من الظل بين كل شعاع لمبة وأُخرى، ويقوم الضوء المكمل بتخفيف الظلال الفاصلة حتى لا تلاحظها عين المشاهد.





شكل (5) يوضح اللإضاءة الرئيسية والإضاءة المكملة والإضاءة الخلفية

ثانياً: زاوية سقوط الضوء تعريف زاوية سقوط الضوء: (هي الزاوية المحصورة بين الشعاع الساقط على السطح والخط العمودي على هذا السطح عند نقطة السقوط)، وزاوية سقوط الضوء: (هي زاوية سقوط الضوء بالنسبة لآلة التصوير، أي وضع مصدر الضوء بالنسبة للكاميرا وليس للأشخاص). (14، ص67)

يَلعب اتجاه زاوية سقوط الضوء directionدوراً مهماً في خلق صورة بصرية مؤثرة للتأكيد على الحالات النفسية للشخصيات من خلال علاقة الضوء والظل. فالتأثير الناتج عن الإضاءة فوق مستوى الرأس flat overhead lighting، على سبيل المثال، يكون مختلف تماماً عن التأثير الناتج عن الإضاءة الجانبية side light القوية من مستوى الأرضية. والإضاءة الخلفية والإضاءة الأمامية ينتج عنها أيضاً تأثيرات درامية نفسية مختلفة بصورة ملفتة، وهذا يرجع لقدرتها على تغير ملامح الوجه الإنسانى والتأكيد على التعبيرات والانفعالات المختلفة الناتجة عنه.

وتغير زاوية سقوط الضوء يؤدي إلي تغير في مساحات الضوء والظل، حيث تزداد مساحات الظلال في الكادر أو تقل، ويتوقف ذلك علي اتجاه وارتفاع زاوية الضوء، وهذا التغير يستخدمه مدير التصوير في التعبير السيكولوجى، وبالتالي فاختيار الزاوية يتوقف على التأثير الدرامي للموضوع نفسه، ولكى يقوم مدير التصوير بالتعبير عن الحالة النفسية، عليه أن يختار الزوايا المناسبة لكل موقف، حيث إن لكل اتجاه تأثيره الخاص على ملامح الأشخاص وهيئة الأشياء، فكلما زادت الدرجة الانفعالية كلما زاد ميل زاوية سقوط الشعاع الضوئي، مما ينتج عنه زيادة في مساحات الظلال ونقص في مساحات الضوء، وزوايا سقوط الضوء هي : الضوء الأمامي (Front Light)، الضوء الأمامي الجانبي (Front Side Light)، الضوء الجانبي (Side Light)، الضوء الجانبي الخلفي (Back Side Light)، الضوء الخلفي (Back Light)، الضوء العلوي (Top Light)، الضوء المنخفض (Low Angle Light).

2-2-1-1 التأثير السيكولوجى والدلالى للأضاءة

يَرى مديرو التصوير أن الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة البصرية، كما أنه يعتبر من أكثر عناصر التكوين تعقيداً، إذ تستوجب كل حركة لآلة التصوير تغيير أو تعديل العناصر الضوئية. ويجب على مدير التصوير تحديد الشكل العام للإضاءة للعمل الدرامى ككل متكامل، وتحديد تفاصيل هذا الشكل العام المكونة له والمؤثرة فيه في نفس الوقت. وذلك يستلزم من مدير التصوير أن يضع الخطة العامة لتنفيذه، ولما يُمكن أن تَتضمنه من خطط فرعية لتحقيق هذه التفاصيل، مهما بلغت دقتها، وذلك من خلال الاتساق بين هذه الخطط الفرعية، بما يساعد على تحقيق الخطة العامة.

تتدخل الإضاءة في إبراز معالم العمل الدرامى، فالفيلم الخيالي له من أشكال الإضاءة ما تختلف عنه في الفيلم الكوميدي، وأيضًا أفلام الرعب وأفلام الدراما النفسية لها أسلوبها الخاص في الإضاءة، فهي تختلف تمامًا عن فيلم الخيال العلمي، وعلى هذا النحو فإن توصيات المخرج العام والمخرج الفني لمدير التصوير لها من الأهمية قدر يساعد على تحديد هوية الفيلم ونوعيته، ويمكن للإضاءة إلى حد قليل أن تزيد من أهمية بعض الأشخاص، أو قطع الإكسسوار، أو الأشياء، إذ يمكن عرضها في ضوء كامل أو في الظل، وتغيّر الإضاءة يدل على أن بابًا أو نافذة قد فتحت، أو أن مصباحًا قد أضيء، أو أن مصابيح سيارة تقترب، أو أن أشعة كشاف تبحث عن شخص.

الإضاءة لها أهمية كبرى في خلق جو الفيلم، وإن كانت تكشف عن قدر محدود من المعلومات المباشرة في القصة، **لذلك تلعب الإضاءة عدة وظائف هامة بالنسبة للصورة تتلخص في الآتي:**

- إثارة الموضوع إثارة شاملة مع توزيعها توزيعًا مناسبًا.
- تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه، أو لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث، توجيه الانتباه directing attentionعن طريق اختلاف شدة الإضاءة لخلق مركز الاهتمام central of interest.
- إضفاء القوة المعبرة، وإمكانيات التأثير في الموضوع.
- مراعاة الحالة النفسية والصراع الداخلى للشخصيات وارتباطها بأحداث العمل الدرامى.
- إعطاء الجو العام، تحقيق جمال الصورة.

- تحديد الزمان والمكان التي تدور فيه أحداث العمل الدرامى، الإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث إن كان صيفًا أو شتاءً، صباحًا أو مساءً، High light الدرجات اللونية فى الصورة متقاربة فى درجاتها لإعطاء جو المرح والفرحة، Low light الدرجات اللونية فى الصورة شديدة التباعد لإعطاء جو الحزن والقلق والكآبة.

- التجسيم modelingالإيهام بالبعد الثالث أو العمق، أي بُعد الأشياء أو قربها.

- التعبير عن لون القصة، موضوع الفيلم، فإذا كانت تراجيديا مثلاً فإنها تحتاج إلى أنوار وظلال متناقضة تمامًا، وإذا كانت فكاهية فإنها تحتاج إلى أنوار ناعمة بهيجة.

- إن الخروج من نطاق الحرفة إلى آفاق الإبداع يكون من خلال تمكن مدير التصوير من أدواته أولاً ثم قدرته على استغلال القدرة التعبيرية والدلالية الغير محدودة للضوء التى تمكنه من التعبير حتى عن أصعب التأثيرات النفسية السيكولوجية، فالضوء يستخدم بشكل رمزى للتعبير عن معاني لايمكن توصيلها بوسيلة أبلغ من الضوء.

ولا تقتصر وظيفة الإضاءة في العمل الدرامى على مجرد إضاءة المَشاهد ليتم تسجيلها على الفيلم الخام، بل إنها تحمل العديد من الوظائف الجمالية والتعبيرية التي تسمح للمُشاهد بأن يستوعب مضمون العمل ورسالته مع الاستمتاع بالتكوينات الجمالية التي يحققها توزيع الإضاءة كما تعمل على إلغاء الإحساس البصري بتَسطُح شاشة العرض ذات البعدين من خلال إضفاء البعد الثالث وهو العمق على الصورة. فقد ذكر المصور السينمائي سعيد الشيمي: " يجب أن ينظر مدير التصوير السينمائي إلى الضوء على أنه كائن حي، يستطيع أن يلاحظ فرحته وألمه، شحوبه ونعومته، ويستشف استقامته وحيوده. الضوء له ربيع وله شتاء، له قسوة في شمسه القوية وخفوت في ظله، وهو يسيل في اللقطة مشكلاً معاني لا حصر لها، وبالرغم من أهمية اللون والتكوين والحركة في السينما، إلا أن الضوء سيبقى دائماً الأهم بالنسبة لي.... ولأي مدير تصوير عاقلاً في هذا العالم." (15‘ص16)

يمكن استخدام تقنيات الضوء المختلفة لابتكار مجموعة من الاختلافات تظهر في: (6، ص168)

تَدرُجات اللون tonal differences / الحدود الخارجية out line / الشكل shape / اللون color / الملمس texture / أنماط اللون patterns of color.

كما يمكن للضوء أن يُنتج ويَخلق داخل اللقطة: (6، ص168)

علاقات تكوينية compositional relationships / توازن balance / إيقاع harmony / تباينcontrast / طابع mood / جو عام atmosphere / تتابع بصري Visual continuity.

يحدد مصطلحا طبقة الإضاءة المنخفضة low-key lighting وطبقة الإضاءة المرتفعة high-key lighting الشدة المختلفة للإضاءة. بحيث تجعل طبقة الإضاءة المنخفضة low-key lighting أغلب التصوير في الظل، فتعنى إضاءة حادة فى بعض أجزاء الكادر، ذات تباين شديد وبها أجزاء بارزة من الضوء ويتحدد الموضوع بالقليل من الإضاءات الساطعة. وهذا النوع من الإضاءة يدعم التشوق ويخلق طابعاً كئيباً، ولذلك يتم استخدامه في أفلام الغموض والرعب والدراما النفسية والأفلام التراجيدية والميلودرامية. أما طبقة الإضاءة ال مرتفعةhigh-key lighting، فهي بالعكس، تكون نتيجتها المزيد من مساحات الضوء أكثر من الظلال، وتتم رؤية الموضوعات بالألوان متوسطة الرمادية والإضاءات الساطعة فى كل الكادر، إضاءة ناعمة ومنتشرة، مع تباين أقل بكثير. وتعتبر طبقة الإضاءة المرتفعة مناسبة للانطباعات الكوميدية والخفيفة، مثل الأفلام الموسيقية، كما تستخدم نفسياً فى التعبير عن الاحلام والاوهام والهلاوس البصرية، كما استخدمها مدير التصوير Zbigniew Rybczynski فى مسلسل "سقوط حر 2016". وبشكل عام، فإن

المَشاهد ذات التباين المُرتفع، مع نطاق واسع من الاختلاف بين مناطق الضوء والظل، تخلق صوراً أكثر قوة وأكثر درامية من المشاهد التي تتم إضاءتها بشكل متعادل.

وهناك الإضاءة المتدرجة، وهي التى تعتمد على إضاءة المنظر كله بالتساوى، إضاءة ناعمة غير مباشرة، وتكون الظلال ضعيفة على أن تؤدى هذه الإضاءة إلى ظهور التدرجات.

يصبح اختيار مدير التصوير لوحدة اضاءة ما ليس فقط لمجرد انها تؤدي غرض اضاءة مكان التصوير فقط، بل سيختار فيما بين وحدات الاضاءة، من حيث قدرتها على نقل المعنى سيكولوجياً. كما تتيح سيكولوجية الإضاءة لمدير التصوير منهج للمحافظة على طبقة الإضاءة داخل المشهد ككل – وللتعامل مع إضاءة الفيلم ليس فقط على مستوى اللقطة بل المشهد والتتابع والفيلم ككل متكامل. فاذا أدرك مدير التصوير هذه العلاقات ادراكا تاما، بجانب مهاراته التقنية ستكون الاضاءة بالنسبة له مرحلة ابداعية تدخل في كل مراحل انتاج الفيلم وتحمل دلالات نفسية تعبر عن مضمون الفيلم وتدعمه.

فالإضاءة كما أكد السيميولوجيون هي أحد اهم الشفرات البصرية، بدأ من التعريض واختيار كثافة الضوء حاد أم ناعم، ومستوى التباين، وأخيراً الظلال. وقد درج البعض على وصف الإضاءة العالية بإنها تبعث على البهجة والسعادة والمرح، والعكس صحيح مع الإضاءة المنخفضة. ولكن مؤلفى كتب التكنيك ومنظرى السينما دائما يحذروا من أن هذه الدلالات ليست قواعد ملزمة، إنما فى تقاليد أرساها البعض وقلّدها آخرون، وأن المبهج بالنسبة لشعب ما، قد لا يكون مبهجاً بالنسبة لشعب آخر. ويستخدم التباين بين النور والظلام لتحقيق أهداف نفسية، وبشكل عام فإن الظلام يستخدم للإيحاء بالخوف والشر والمجهول، والنور يستخدم للإيحاء بالأمان والفضيلة والحقيقة. وإن كان فنان كبير مثل هيتشكوك مولع بأن يعكس التقاليد المتعارف عليها ليخلق نوعاً من المفأجاة غير المتوقعة. ففى فيلم "شمال بشمال غرب North by Northwest" جعل بطله يسير فى شيكاجو وسط أجواء من الظلمة التى تتربصه، وعلى حين نشعر نحن المشاهدين بالخوف، فإن هيتشكوك يترك الموقف يمر بسلام وبينما يضع هيتشكوك بطله فى منطقة زراعية معزولة تشرق فيها الشمس وتمتد فيها الرؤية ولا تثير اية مخاوف، ويشعر المشاهد بالاطمئنان الكامل، يقدم لنا هيتشكوك مفاجأته، حيث يظهر فجأة الطائرة الهليكوبتر التى تحاول أن تقتل البطل، وتدور معركة رهيبة بين بطل الفيلم والطائرة، تنتهي بتدميرها.

تستخدم الإضاءة الناعمة سيكولوجياً فى الأفلام ذات الطابع العاطفية التى تخاطب القلب أكثر من العقل، بينما شديدة الحدة تستخدم فى الأفلام التى تعبر عن واقع صادم وفى المشاجرات والمعارك. ولمعرفة إذا كانت الإضاءة منتشرة ناعمة أم شديدة حادة، علينا فحص الظلال داخل اللقطة، فإذا كانت الظلال حادة الأطراف كان الضوء شديداً، والإضاءة تأخذ مظهراً حاد الأطراف، والعكس صحيح فإذا كانت الظلال ليست عميقة ولا واضحة الأطراف، كانت حزمة الضوء غير حادة ومنتشرة وضوؤها ناعم مما يجعل الحدود الخارجية للأشياء تبدو ناعمة.

كما استخدم مدير التصوير"مايك جيولاكيس Mike Gioulakis" كلا من الإضاءة الحادة ذات طبقة الإضاءة المنخفضة low-key lighting كما بالشكل (6) في محاولة فرار كاسي (أنيا تايلور جوي) من محبسها والصورة الثانية للثلاث فتايات والصراع النفسى الرهيب الذى يعيشانه، والخوف من المجهول داخل محبسهما في هذه الغرفة، والإضاءة الناعمة ذات طبقة الإضاءة المرتفعة high-key lighting، كيفين (جيمس ماكافوي) في لقاءاته مع طبيبته النفسية د.فليتشر (بيتي بوكلي)، والصورة الثانية شخصية "هيدويج" شخصية طفولية تتمثل في حالة الهروب ونقطة الالتقاء بين الشخصيات كما بشكل (7)، الفكرة الأساسية التي تناولها فيلم "Split"هي إيذاء النفس بغير حق. تم تناول الفكرة من خلال تطور الحالة المرضية لـ"كيفين"، وفي الجهة الأخرى تطور شخصية "كايسي". وتعتبر شخصيتا "كايسي" و"كيفين" وجهين لعملة واحدة وهي الظلم. فكل منهما مر بظروف نفسية وجسدية سيئة في مراحل حياتهما، أدت إلى اضطراب نفسي وعقلي متعدد الأشكال. لكن الفرق في كيفية التعامل ومواجهة هذا الأذى. "كيفين" قرر الاستسلام للظلم والتخفي

وراء عدة أقنعة، لكن "كايسي" قررت المواجهة. من خلال نظريات عالم النفس الشهير فرويد نتعرف على سيكولوجية النفس وطرق مواجهة الصدمات عبر مراحل عمرية مختلفة؛ من خلال "كيفين" نظرًا لتعرضه لإيذاء جسدي ونفسي منذ الطفولة قرر عقله الباطن حبس تلك الذكريات السيئة وخلق دفاعات نفسية عبر العقل الباطن لتظهر علنًا بهيئة هويات متعددة تستحوذ على الهوية الحقيقية للشخص وتتحكم في مواجهة الأمور، لكن المشكلة أن هذا النوع من الدفاعات لا يمكن التحكم به من قبل الشخص نفسه، بل يتم محو إرادة الشخص وتتبدل بإرادة هويات تم خلقها من قبل العقل لتكون أكثر قوة في مواجهة العالم الخارجي، فمن خلال الكادرات المركزة والزوايا الخاصة لشخصية جيمس ماكافوي تم خلق أجواء مشوقة ومرعبة تجعلك كمشاهد في حالة توتر وإرباك مستمر. فتم تقديم شخصية "كيفين" بصورة مبدعة مليئة بتفاصيل كثيرة تتركك فى حالة إشباع تام لا تستطيع الهروب من مكانك لتصبح سجين أيضًا لهذه الأحداث.

وفى النهاية، لغة الشاشة هي مجموعة رسائل مادتها التعبيرية تتكون من عدة مسارات احداها هو الصورة المتحركة، فالصورة هي العنصر الأساسي الذي يعتمد عليه التعبير الفيلمى، وحتى يمكن إظهار صورة درامية تعبر عن الواقع النفسي والجوانب الشعورية، يراعي الآتي:

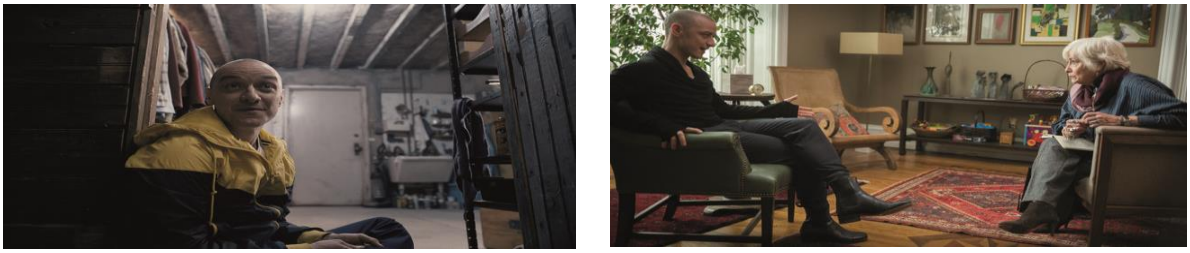
1- احترام مصدر الضوء، ومنها الأضواء الداخلية فى المنظر مثل الأباجورات أو لمبات السقف أو النجف، أو الإضاءة القادمة من النوافذ والأبواب، ليعطى إحساساً بواقعيتها.

2- تحديد الزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث.

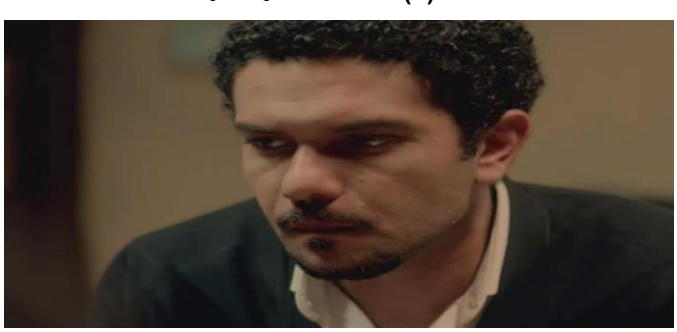
3- مراعاة الحالة النفسية والصراع الداخلى للشخصيات.

4- الجو العام للفيلم.

شكل (6) الاضاء حادة الأطراف، فيلم للمخرج والكاتب "M. Night Shyamala "



شكل (7) الاضاء ناعمة ومنتشرة



شكل (8) حال طارق بعد ١٥ يوم من التجربة النفسية "ازاي تقتل شخص ويفضل عايش ؟" من مسلسل 30 يوم. الإضاءة الناعمة وعلاقتها بالحالة النفسية، الألوان وكاش الإضاءة في شمال الكادر مع اتجاه نظرة عينيه، دلالة على اليأس والفقدان والضياع.

3-1-1 اللون سيكولوجياً

يتدفق اللون على الشاشة من تسلسل مشاهد إلى تسلسل مشاهد آخرى يخلق معان ودلالات سيكولوجية مختلفة. وعندما يكون اللون مناسباً لموضوع الصورة المرئية فإنه يزيد من قوة الحدث، كما أن اللون عنصر من عناصر جذب الانتباه وخلق الإحساس بالأبعاد الثلاثية ويعطي أيضاً انطباعا بالشعور بدرجة الحرارة. واستخدام الألوان يوضح الأحاسيس والشعور والحالات المزاجية النفسية المختلفة. تماما مثل استخدام الإضاءة والظلام للرمز إلى الصراع بين الحياة والموت.

1-3-1-1 علم النفس اللوني Color psychology

قد أثبتت كثيرٌ من الدراسات الحديثة أنّ الألوان تمتلك التأثير الكبير على الخلايا الإنسانيّة؛ حيث إنّ لكلّ لونٍ موجة ضوئيّة خاصّة لها طولٌ مُعيّن يختلف من لونٍ لآخر، ولكلّ موجة أثرها الذي يظهر على الجِهاز العصبي والحالة النفسية، فالأثَر الإيجابي أو السّلبي يعود إلى الكثير من الأسباب منها فسيولوجيّة نفسية، أو البيئيّة الجغرافية والاجتماعيّة، بالإضافة إلى الاختِلاف في الأذواقِ بين الأفراد. وُجدت الكَثيرُ من الاختلافات في وضع قاعدةٍ أساسيّةٍ للمَدلولات النفسيّة للألوان؛ حيثُ ظَهرت بعض التّعارضات في تفسير مَدلولات اللون الواحد بين الفترة الزمنيّة والأخرى، بالإضافةِ إلى اختلافِ الآثار النفسيّة التي تترُكها الألوان عبرَ الحَضارات الإنسانيّة على مرّ العُصور، وكانت هنالك الكَثيرُ من التّصنيفات التي تُفسّر البعد النفسى للون-علم النفس اللوني- تأثير اللون على المشاعر والسلوك البشري؛ فهنالك من قسّم الألوان بشكل عام إلى أربعة ألوانٍ رئيسيّة هي: (الأحمر، والأزرق، والأخضر، والأصفر)؛ حيث عَبّر اللون الأزرق عن العقل، والذهن، والذكاء، والحكمة، واللون الأصفر عن العواطف، والأحاسيس، والإبداع، والثقة، وتقدير الذات، واللون الأحمر عن الأبعاد الجسميّة والقوة والشجاعة والإقدام، واللون الأخضر عن التّفاعل والتّوازن بين جميع الألوان السابقة، والراحة والتجديد، وغيرها الكثير من التّصنيفات والنظريّات. (16، ص7:10)

* تأثير الالوان على نفسية الانسان: التأثير السيكولوجي (color psychological effects)

تقسم التأثيرات السيكولوجية إلى تأثيرات مباشرة وأخري غير مباشرة، أما التأثيرات المباشرة فهي ما تستطيع أن تظهر شيئاً ما أو تظهر تكوينا عاما بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل، كما يمكن أن تشعرنا ببرودته أو سخونته، أما التأثيرات الثانوية أو غير المباشرة فهي تتغير تبعا للمعرفة الذهنية للون عند الأشخاص ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية والانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائيا من تأثير اللون.

أ ـ الإحساس بالسخونة أو البرودة: وهو إحساس سيكولوجي بالسخونة عند رؤية ألوان الأحمر والبرتقالي والأصفر والإحساس بالبرودة عند رؤية الأزرق والأخضر.

ب ـ الإحساس بالمرح أو الحزن: الألوان الغامقة عادة ما تبعث على الملل والحزن عكس الألوان الفاتحة المبهجة الأكثر ديناميكية.

ج ـ لكل لون في الألوان تأثيره على النفس: تأثير الألوان يختلف من لون لآخر فالأزرق والأخضر من الألوان التي تبعث الهدوء أما الأصفر فهو مبهج وجاذب للانتباه والأحمر مثير والأرجواني يعطي الإحساس بالحزن ولا يفضل استخدامه في المسطحات الكبيرة أما البرتقالي فهو دافئ ومثير.

د ــ التأثير الوزني للألوان (الوزن البصري للون): الأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزنا من الألوان الساخنة والقائمة.

هـ ـ التأثير المكاني للألوان: الألوان الباردة تظهر وكأنها ترتد مما يعطي الإحساس باتساع الحيز في حين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم وتعطي تأثيرا بقصر المسافة وبالتالي الإحساس بضيق الحيز.

يظهر تأثير اللون في السرد الدرامي للفيلم أو المسلسل، حيث لعب اللون كعنصر مساعد ومدلل على أشياء حسية وسيكولوجية وانطباعية وفسيولوجية ورمزية في المشهد الدرامى، تستخدم هذه الدلالات بطريقة لا شعورية تساعد الدراما المرئية، ومع نمو وتطور صناعة الصورة المتحركة، تأكد الدور التعبيرى للون وأصبح له مدلولاته الخاصة التى تتباين حسب توظيفها داخل تكوين اللقطة وأيضاً على حسب علاقتها مع الاحداث والمواقف، فاللون مدلول بلاغى يحمل دلالة رمزية بالإضافة الى مدلول درامى ونفسى، يعمل على إثراء قيمة الرسالة المرسلة الى المشاهد، فاللون الأحمر يشير في دلالته في الموضوعات العاطفية بالحب لأنه رمز مأخوذ من القلب والورود التي تعبر عن الحب، بينما أنه في حالة الحرب يعني الدماء، كما تتغير دلالة اللون وفقا لثقافة الشعوب فاللون الأبيض يعد لون الفرح في دول معينة بينما يعد لون الحداد في دول أخرى، ومن ثم فمن يحلل خطاب الصورة لابد له أن يدرك أولا ثقافة الشعوب الصادرة عنها هذه الصورة وموضوع الصورة فاللون الواحد يحمل هالة من المعاني.

وقد فسر فرويد الألوان ومعانيها من خلال الاسقاطات النفسية المرتبطة به والتى لا تبتعد كثيراً عن التفسيرات الكلاسيكية لتفسيرات الألوان، فالأحمر لون الغضب والأزرق لون البرودة.. هكذا، وربط بين اللون والجنس. بينما ربط يونج بين اللون واللبيدو (الطاقة النفسية وقيمتها النفسية المرتبطة بالذات) وتكون ألوانه محملة بمعانى وافكارورموز وصور لا شعورية قابعة فى النفس البشرية، وأكد يونج على التركيب النفسى الموروث واللاشعور الجمعى فى استحضار المعانى والأفكارالمتعلقة باللون. (17، ص25:28)

2-3-1-1 الدور التعبيرى للآلوان في الاعمال الدرامية

يعتبر اللون من عناصر التعبير المهمة في الصورة، وهو يمتلك سلطة التأثير على شعور المشاهد، كما أن له القدرة على وصف الأشياء أو تجسيد ظاهرة طبيعية، فاللون هو أحد العناصر المرئية التي يستخدمها الفنان في تكوين مجموعة من العلاقات تحمل مضامين تعبر عن أفكاره والألوان بصفتها خبرة مرئية تظل ثابتة في عقولنا عن أي خبرات أكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى ولذلك فأن اللون له خاصية التأثير النفسي المباشر وله دلالاته عند الإنسان، فمثلا اللون الأزرق يشير الى السماء بمعنى أنه مقدس، الأخضر يشير الى الطبيعة أو الألوان التي تم الاتفاق عليها دون أتفاق مثل الأحمر وهو رمز الثورة والدم والحب والأصفر لون الغيرة والأبيض لون الطهارة والعفة وهكذا باقي الألوان ومن خلال هذه الألوان يمكن التمييز بين الشخصيات، على أن ترتبط الألوان بعلاقات سببية، فإن الدلالة النفسية للألوان ناشئة عن تناغمات سببية وليست مكنونة في الألوان (بذاتها) ونسبة الأحمر الى الغضب والأزرق الى الحنان والأصفر الى الخيانة، واللون كعنصر منصهر في الإضاءة يمتلك التعبير في حد ذاته كما يمكن أن تكون أداة تعبير، لكونه يمتلك مدلولات نفسية واجتماعية بحد ذاته فلبس الأسود يدل على الحزن والمصيبة ومثله الأبيض يدل على الفرح، فعلى اللون بكل الأحوال أن يكون له علاقة مع مضمون، شأنه شأن كل العناصر الدالة في العمل الدرامى. يقول إيزنشتين Eisnestein "عندما نتناول مشكلة اللون في العمل الدرامى، نفكر قبل كل شيء في المعنى المرتبط باللون المستخدم"، لأن للون معنيين الأول يرتبط بنا سيكولوجيا يؤدي الى الارتياح أو العكس والثاني هو المعنى الذي ينطوي عليه عندما يتلبس الشيء ويؤدي الى انفعال جمالي نتيجة توظيفه التوظيف الصحيح في العمل الدرامي. (18، ص 110:120)

أما الشق الثاني، فهو دراسة اللون وخصائص علاقته بالإضاءة والديكور وبالطبيعة لأنها جميعا تسهم في أبعاده الحسية فالتعامل مع اللون يقودنا باتجاهين جمالي ودرامي، فإذا كان المشهد داخلي أي يرتبط اللون بالإضاءة والديكور فمعناه أن هذا المشهد يحوي على كم هائل من الإكسسوار والأثاث وألوان الجدران، لذلك يجب أن يتدرج اللون هنا بحيث يعطي إحساساً بالارتياح إلا إذا كان مقصوداً العكس، ففي المشاهد الرومانسية مثلا يبرز الأزرق الهادئ ليضفي مسحة شاعرية

على طبيعة المشهد في المشاهد الدرامية لا يتناغم استخدام اللون الساطع ووتيرة الضرورة الفنية لاستخدام اللون ومدى تأثيره في المشهد"، أما إذا كان المشهد خارجياً فيتم اختيار أوقات مناسبة للتصوير بحيث يكون اللون ذا تأثير، مثل أوقات الغروب أو الشروق في المناطق المفتوحة ومثلها في المدن لكشف المكان بغرض خدمة الحدث الدرامي" فالطبيعة تتميز بتركيبها بين التباين والتناقض والتناسق لابد اذن من استثمار الاختلاف التركيبي على نحو من التشكيل الذي يخدم اللون كوسيلة تعبير وذلك من خلال استثمار المناظر العامة للتعريف بجمال المدن والطبيعة التي يجري فيها تصوير المشاهد عبر أحداث العمل الدرامى. ليس هذا فحسب بل أن للون وظائف تسهم في البناء الدرامي، فقد يكون رمزا يفسر حالة نفسية أو يوحي بها، فتضارب الألوان كخلفية للممثل تعكس حالته النفسية دون اللجوء الى أي تعبير جسماني، فاللون في هذه الحالة أيضا وسيلة لتطوير التعبير وبذلك يصبح جزءاً من الحدث أو الفعل الدرامى، فقد تكون النار المتوهجة داخل موقد في ليلة زفاف تعبير كاف لمعنى تلك الليلة من مشاعر متوهجة، أو لنفس النار المتوهجة تعبير آخر في حادث قتل لأخذ الثار، وفي الأخير فان النار جماليا هي أحد عناصر التكوين.

كما أن اللون والإضاءة يعملان على أعطاء قيم تعبيرية للمشهد من خلال علاقاته اللونية بمفردات المكان والشخصيات وكل ما تقع عليه الإضاءة، حيث تساعد الاستخدامات المتاحة للضوء واللون أيضا في جذب العين الى الشيء الأهم فالمساحات المتباينة جدا للنور والظلمة تخلق مراكز طبيعية للاهتمام البؤري وفي العموم هناك أساليب مستخدمة في الإضاءة، تختلف من مخرج ومدير تصوير الى مخرج ومدير تصوير آخر، كما ترتبط بنوع وجو الفيلم "نظرا الى أن العمل الفني ليس نتاجا آليا، فلا سبيل الى تقييده بقاعدة " لذلك فهناك عدة أساليب يتم فيها كشف دور الإضاءة ودورها حتى أصبحت ميزة لهذا الفيلم عن غيره، لكن هذا لا يخفي أن هناك مجموعة من الاشتراطات موجودة في أغلب الأفلام" والأسلوب عادة يرتبط تماما بالموضوع وجو الفيلم.

يمكن لكل مدير تصوير أن يستخدم اللون كما يشاء، فكل الألوان لها معانٍ مختلفة لدى البشر، كلٌ بحسب وجهة نظره وتأثره النفسي وشعوره باللون وحالته المزاجية عند رؤيته، فلا يوجد هناك فهرس أو قوائم تقول بأن عليك أن تستخدم اللون المُعين عندك التعبير عن الشعور المُعين.

- **اللون الأحمر:** لون النار والدم فهو يسبب الإحساس بالحرارة، يزيد من الانفعال ولهذا فإنه يسبب ضغطا دمويا وتنفسا أعمق فهو لون الحيوية والحركة وله تأثير قوي على طباع ومزاج الإنسان. تتفاوت المعاني التي يحملها اللون الأحمر، لكن لا يمكن الانكار أنه أحد أقوى الألوان المستخدمة في الشاشة. يستخدم هذا اللون في إظهار العدوان، العنف، والغضب.

- **اللون البنفسجى:** لون لطيف مهدىء يسمو بالوجدان والمشاعر والحزن ويعتبر دليل الغموض والغرابة والتردد في اتخاذ القرارات ولقد اتخذه العشاق رمزا لهم يثير خيالهم ويدعو إلى العاطفة الرقيقة، يرمز للوهن والضعف والهدوء والتعاطف.

- **اللون الأزرق:** لون السماء وهو منعش شفاف، ويزداد شفافية عندما يحاط بمساحة سوداء، يعطي الشعور بالعمق واللون الأزرق عادة يمثل التقوى والتدين والصلاة والشحوب والتأمل والأزرق يعكس الثقة والبراءة وهو لون مناسب للهدوء وبرود الليل وإن اجتمع مع الأخضر يمثل أقصى درجات البرودة.

- **اللون الأخضر:** يتخذ دائما رمزا للسلام، يرتبط بشكل مباشر برموز الحياة كما يرتبط ارتباطا وثيقا برموز الفناء والموت، وعندما يميل نحو الأصفر يكتسب حيوية ويتسم بالفرح والحياة، وعندما يميل للأزرق يصبح أكثر رصانة. ولهذا اللون أيضاً القدرة على بثّ الحياة لدى الشخصية والجمهور، والدرجة الفاتحة منه تعطي احساساً بالبداية الجديدة والنجاة.

- **اللون الأصفر:** لون مميز وطاغ بحد ذاته، لون متعارض، فهو يتحرك من الفسق والخيانة إلى الإجلال والتقديس، فتكوين مشهد كامل من هذا اللون يكون دائماً بيانا صريحاً من المخرج ومدير التصوير، وفك رموز هذا البيان يرجع للمشاهد.

- **اللون البرتقالى:** هو اللون الحلو والمر، فالدفء فى البرتقالى حياة والموت فى البرتقالى سام، فعند الحياة يكون البرتقالى بسيطا رومانسيا طبيعياً وعند الموت يكون دخيلاً على الصورة، فطبيعية البرتقالى هى التي تمنحه الحياة، وصناعية البرتقالى هى التى تجعل منه لونا غير مريح. ولكل لون مدلول ورمز يختلف باختلاف طبيعة المجتمع، فاللونين الأصفر والبرتقالي في المجتمعات العربية لهما دلالات لها علاقة بالكآبة والحزن، وهو ما أراد كلا من "حسام على مخرج مسلسل الرحلة، وكريم أشرف مدير التصوير" إظهاره ليعيش المشاهد حالة واحدة مرتبطة بما يعايشه أبطال العمل. من خلال إضفاء اللون الأصفر ذى الثقل في نسبته والبرتقالى، "فالأصفر" هو دلالة على الاضطراب النفسي الواضح لشخصيات العمل ولأن الآلوان تحمل دلالات معينة فيحمل معنى معين في كل دولة، فمثلاً في الصين يشير إلى الأشياء المقدسة أما في مصر فهو رمز للحزن والحداد كما يتضح ويبدو على أبطال الرحلة، واللون الأصفر والبرتقالى أيضًا هنا يحمل دلالة هامة تحمل صفاته لدى كل شخصية كالخيانة الممثلة في شخصية مي سليم "سارة" والتسرع كالذي تحمله تصرفات زوجها وليد فواز "الكاتب آدم منصور"، والاضطراب العقلي والعصبي ممثلًا في شخصية باسل خياط "أسامة"، والانكسار والتبعية كما لدى زوجته ريهام عبد الغفور "رانيا"، والمرض ممثلًا في شخصية حنان مطاوع " كريمة"، كل هذه الدلالات النفسية وضعت المشاهد بشكل غير مباشر في إطار التأزمات والصراعات التي يوضع فيها أبطاله. كما يظهر بشكل (9).

- **اللون الوردى:** فرح وسرور، عواطف جياشة، أحلام وردية، استرخاء وهدوء للأعصاب، برآءة وسعادة، خيال واسع، شعور مرهف واحساس مفعم بالحيوية.

- **اللون الرمادي:** غامض سلبي متقلب عديم الشخصية منافق طفيلي متلون، يقف في الخلفيات، يعتبره يونج لون معبر عن الإكتئاب وسيطرة الحزن والكأبة.

- **اللون الأبيض:** يوحي بالنقاء والوضوح عندما يكون لامعا، ويصبح مزعجا عندما يكون وحيدا، يمكن استعماله كلون خلفي؛ وذلك لأنه أرضية الألوان الأخرى، له تأثيرٌ فعّال في عمليّة استرخاء الأعصاب وتهدِئتها؛ حيث أثبت فاعليّته في السجون والمَصحّات النفسيّة في علاج وتهدئة النوبات العصبية المفرطة.

- **اللون الأسود:** لون الصمت حاسم بلا أمل في المستقبل، ويستعمل بكميات قليلة، إذ إنه لون حزين لكنه مفيد جدا من حيث استعماله لتوليد تناقضات ويرتبط الأسود بالموت والخوف والحزن وفقد البصر والوقار أحيانا.

شكل (9) مسلسل الرحلة مى سليم ووليد فواز، باسل الخياط وريهام عبد الغفور تصوير كريم أشرف

يريد مدير التصوير والمخرج دائمًا أن يقول شيئًا عبر الصورة. هذا ما فعله المخرج "جريفيث" في فيلم (1916 Intolerance). يتحدث الفيلم عن معاناة الحب عبر الزمن في حقب مختلفة من التاريخ، لكن لم يعبّر جريفيث عن كل حقبة بكتابة تاريخها عليها فحسب، بل أنه استخدم ألونًا مختلفة لكل حقبة ليفرق بينها وبين الحقب الأخرى باستخدام

color grading. هذا ايضًا ما فعله "بينجامين كريستينسن" في فيلمه (Haxan) أو (Witches) الذي صدر عام 1922، الفيلم بالأساس يتحدث عن تأثير الخرافات على العقل، والتي يمكن أن تؤدي بالشخص إلى الأصابة بالأمراض العقلية مثل الهيستيريا وغيرها. وعلى الرغم من أن هذا الفيلم من المفترض أن يكون وثائقيًا، إلا أن كريستنسن أضاف بعد المشاهد التمثيلية لتعزيز فكرة الفيلم، الذي تم تقسيمه إلى أربعة أجزاء (فصول)، كل جزء أعطي لونًا مختلفًا عن الأجزاء الأخرى بحسب ما يريد أن يرويه المشهد. يمكن اعتبار هذه الأفلام إرهاصات أولية لاستخدام الألوان في التعبير عن اختلاف الزمان والمكان بين المشاهد. وفى عام 1939، بدأ ظهور الالوان في السينما بوضوح في الأفلام، عندما استخدم "فيكتور فليمنج" الألوان في جميع مشاهد فيلمه (The Wizard of Oz) و(Gone with wind). ومنذ ذلك الوقت، عرف مديرى التصوير والمخرجون قيمة استخدام الألوان في ايصال المشاعر للمشاهدين والتأثير على حالتهم المزاجية.

4-1-1 الحركة سيكولوجياً

يقول **مارسيل مارتن** فى كتابه اللغة السينمائية" إن الحركة هي الحقيقة الجمالية الأولى فى الصورة المتحركة" ومع ذلك فإن من متطلبات تذوق الصورة المتحركة أن نعود إدراكنا البصري على رؤية الحركة بما يجاوز مضمونها الواقعي، أى أن نراها أيضا من منظور تجريدي أو تشكيلي. ولتحقيق هذا المطلب فإنه ينبغي علينا أن ندرس الأمور الجمالية المتعلقة بالحركة داخل إطار الصورة من حيث نوعياتها وتكويناتها وأشكالها. وفيما يتعلق بنوعية الحركة فإننا ننظر إليها من خلال ثلاث نوعيات رئيسية (19،ص215:222)

1- **الحركة الفعلية Actual motion** ويقصد بها حركة الأشخاص (الممثلين) وكل العناصر الأخرى التي تملك ذاتية الحركة أو تتحرك ميكانيكياً.

2- حركة الكاميرا Camera motion والمقصود بها حركة الكاميرا فى كافة صورها، وتسمى علمياً بالحركة النسبية Relative motion ويستند هذا الأسم إلى أن الحركة الفعلية للكاميرا إنما تتم أثناء التصوير، وحيث أن المشاهد يرى ناتج هذه الحركة وهو ثابت فى مكانه وفى غياب أى حركة فعلية تماثل حركة الكاميرا فى مكان التصوير، فإن ما يعرض عليه يمكن رصده كحركة نسبية أيضاً. لو كانت الكاميرا قد تحركت نحو شيء ثابت (حركة فى العمق)، فإلى جانب إدراكنا (العقلي) بأن الكاميرا تتحرك نحو هذا الشيء فإنه يمكن أيضاً على مستوى الإدراك البصري البحت أن نرى هذا الشيء وكأنه يتحرك نحونا من حيث أن حجمه سوف يزداد تدريجياً منتشراً فى اتجاه حدود الصورة الأربعة (مفهوم تسطح الصورة). أما إذا تحركت الكاميرا فى حركة متابعة لشيء يتحرك فإن تأثير الحركة النسبية ينتج مما قد يتواجد فالصورة حول الشيء المتحرك من أجسام أو تفاصيل ثابتة، مثلما فى حالة متابعة حركة الكاميرا لشخص يتحرك من اليمين إلى اليسار مثلاً بينما يظهر فى أمامية الصورة عدد من الأعمدة أو الأشجار أو قطع الأثاث ... فمع رصد حركة الشخص كحركة فعلية فإن الثوابت والتفاصيل الثابتة فى مجال الرؤية تبدو فى نفس الوقت وهى فى حالة حركة نسبية عكس اتجاه حركة الكاميرا. **وعلى مستوى الإدراك العقلى لحركة الكاميرا ينظر مارسيل مارتن فى كتابة اللغة السينمائية إلى استخدماتها من خلال قطاعيين رئيسين:** (19، ص222:228)

أ: يضم القطاع الأول منهما ما يسميه بحركات الكاميرا الوصفية، ويقصد بها تلك الحركات التى تنحصر وظيفتها فى دور وصفى من تفاصيل بيئة التصوير أو أبعاد المكان وجغرافيته أو الجو العام الذي يدور فيه حدث ما. ولعله أشهر الاستخدامات فى هذا الخصوص يتمثل فى حركة الكاميرا البانورامية Pan Movement لتقديم مكان ما. أو حركة الكاميرا الرأسية Tilt Movement التى تكشف عن بناء شاهق أو تحدد جزء منه سيدور فيه حدث مقبل، أو تلك التي تتابع حركة شخصية ما فى دخولها إلى مكان ما أو عند التحرك فيه حركة عادية .

ب: أما القطاع الثاني من حركات الكاميرا فيكسبه مارتن أهمية أكبر من القطاع الأول، حيث أن **حركة الكاميرا تلعب فيه دوراً خلاقاً**، ومن ثم فإنه ينظر إليها كحركة تعبيرية أو ذات دلالة درامية أو جمالية. ولعل أشهر استخدامات هذه النوعية من الحركة يتمثل فى حركة الكاميرا التي تتجه نحو شخصية ما فى لحظة تأزمها لتضع المشاهد فى حالة من التعاطف معها أو بهدف تجسيد مدلول درامي معين، أو تلك التى تتجه نحو تفصيلة ما لتكشف عن سر معين أو يراد لها أن تكون بمثابة تمهيد لفعل هام سيرتبط بها ... وكذلك حركات الكاميرا التى تبدو كباحثة عن شىء ما أو متلصصة على أمر يدور فى الخفاء، أو تكشف للمتفرج وحده عن مكمن خطر ما لا تعلم به الشخصية (مفارقة درامية).

3- الحركة الناتجة عن المونتاج Editorial Motion ويقصد بها نوعية من التأثير الحركي المضمر الذي يحدث نتيجة للقطع من لقطة إلى أخرى، أى عند نقطة اتصال نهاية لقطة ببداية اللقطة التي تليها. فمع كل قطع يحدث ما بين طرفين تغير ما بدرجة أو بأخرى وذلك فى أى من العناصر التشكيلية أو بعضها أو كلها. كما قد يحدث تغير فى موقع نقطة (مركز) الانتباه من حيث مكانه داخل إطار الصورة ما بين نهاية اللقطة الأولى وبداية الثانية، كأن يكون التركيز فى أولاهما فى يمين الصورة بينما يتحول مع الثانية فى أقصى اليسار. فمثل هذه التغيرات تجبر العين دائماً على إعادة تكييف الإدراك البصرى فى لحظة الانتقال بين اللقطتين. ويعتبر إعادة التكييف هذا بمثابة حركة مضمرة تدركها العين، بصرف النظر عن عدم رصدها لشكل حركى صريح يمكن التعرف عليه ... من ناحية أخرى فإن الحركة الناتجة عن المونتاج قد تعمل كجسر بصري يربط بين أشكال حركية صريحة سواء بالتوافق أو بالتضاد، وذلك عندما يتم القطع بين حركتين تتحركان فى نفس الاتجاه (توافق)، أو حركتين متضادتين مما يخلق حساً أقرب إلى التصادم.

والحركة فى تكوينها قد تكون **حركة بسيطة** عندما تتكون من موضوع واحد، أو **حركة مركبة** عندما تتكون من عنصرين أو أكثر، وقد تكون **حركة بسيطة-مركبة** عندما تكون من أكثر من عنصر إلا أى عناصرها تتحرك فى نفس الاتجاه وبنفس الإيقاع. **أما من حيث الشكل** فالحركة قد تكون **مستقيمة** ومباشرة أو تكون انسيابية عندما تأخذ مساراً منحياً أو شبه دائري. وقد تكون **حادة** عندما تتغير بسرعة بشكل زاوية أو بشكل زجزاجى، أو تكون **رتيبة** عندما تتكرر بشكل واحد مثلما حركة البندول أو المرجيحة. كما تكون الحركة **معقدة** إذ اتخذت شكلاً متعرجاً بلا نموذج محدد أو عندما تتكون من عنصرين أو أكثر فى شكل حركات متعارضة أو متنافرة. وبشكل عام فإن مدير التصوير والمخرج يعطى أهمية خاصة للحركة الفعلية بحيث تحقق له هدفين رئيسين، أن تدعم أو تجسد أو تفسر الدلالات الدرامية من ناحية. وأن تضفى على الصورة حساً جمالياً مؤثراً. ولتحقيق هذا الهدف الأخير فإنه ينبغي الاهتمام بأن تبدو الحركة منطقية ومبررة وليس لمجرد تحريك الأشخاص أو الأشياء - فالحركة للحركة ذاتها تؤدى إلى إصابة الإيقاع بالتعثر والاهتزاز كما أنها قد تشتت الانتباه.

وخلاصة ما سبق، تنبع الحركة في لقطات الاعمال الدرامية التي تعبر عن الواقع النفسى من ثلاثة مصادر محددة هي:

1- حركة الكاميرا (سواء بتحريك رأس الكاميرا أو بتحريك الكاميرا ذاتها).

2 - حركة المرئيات (الأشخاص والأشياء).

3 - الحركة النابعة من توالي اللقطات.

فالحركة المصورة التي نراها على الشاشة، ليست مجرد مرئيات أو كائنات تمشي أو تتحرك، بل هي جزء أو عنصر من عناصر الأداء الفني، يتكامل مع عناصر أخرى (الحوار والموسيقى والتعليق والديكور والتتابع) للتعبير عن المضمون.

- الحركة البطيئة تعني الهدوء والتأني ... أو الكسل.. وقد ترمز إلى الثبات والحزم والثقة أو الإمعان.

- الحركة المعتدلة، فإنها تعني الاعتدال وتبعث على الاطمئنان وتعكس المظهر العادي المألوف لطبيعة الأشياء.

- الحركة السريعة تولد الإحساس بالنشاط الذي يبلغ حد الحماس، ومن ثم فهي تدل على العنف أو الحدة أو الشذوذ، كما قد تعكس الإحساس بالإقدام والمرح، أو الانقضاض، أو الفرار والهروب، وإذا زاد معدلها زيادة كبيرة فإنها قد تؤدي إلى الشعور بالذعر.

الحركة لا تُستخدم فحسب في إعلام المشاهدين بالاحداث التي تكوِّن القصة فقط، وانما ايضا معبرة الى درجة عاليّة، حينما نرى مثلا: أم تضع طفلها في السرير، لا نفهم ما يجري فحسب بل نعلم ايضا من حركات الأم الهادئة او المتسرعة، المطمئنة او المرتبكة، النشيطة او الخاملة، الواثقة او المترددة، اي نوع من الاشخاص هي، وكيف تشعر في هذه اللحظة خاصة وما علاقتها بطفلها!

تسهم الحركة ايضا في تحديد الشخصيات المُتعددة في تشابهاتها واختلافاتها، وهذا أكثر ما يكون صدقا بالنسبة للفيلم عنه بالنسبة للمسرح، حيث تظهر الاشياء في الفيلم أقرب وأكثر دقة في تفاصيلها وزواياها، وحيث يتحدَّد اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الإطار المستطيل للصورة.

وعندما يرى المشاهد جسمًا متحركًا فإن اول ما يفترضه ان الجسم هو الذي يتحرك وليس حركة الكاميرا نفسها. وفيما يتعلق بالابعاد المكانيّة فان اول فكرة تخطر له دائمًا هي ان ما يظهر في الجزء العلوي من الشاشة كان ايضًا اعلى المكان الذي جرى التصوير فيه، ولن يخطر له احتمال ان الكاميرا كانت مائلة بزاويّة أثناء التصوير أو حتى مقلوبة. ولا يخفي على القاريء امكانيّة الافادة من هذه الحالات في الحصول على تأثيرات مختلفة مثل: قلب وضع الاشياء، والايهام بحركتها، او العكس "عندما تسير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع الذي تصوره"

- **تستخدم حركة الكاميرا في التعبير عن الحالة النفسيّة او التوتر النفسي**، وتنقسم هذه الوظفيّة الى تعبير ذاتي وتعبير موضوعي.

التعبير الذاتي: حينما تاخذ الكاميرا وجهة النظر للشخصيّة الموجودة على الشاشة، مثال/ عند تصوير شخص مخمور يسير في الطريق ونرى الكاميرا تقوم بالتصوير بشكل يصعد ويهبط ويتأرجح لتعبر عما يراه الشخص المخمور أمامه.

التعبير الموضوعي: في حالة الشخص المخمور تصور الكاميرا جسده كاملا وهو يترنح ويقوم ويسقط.

وتتميز الحركة بخصائص نفسية وجمالية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات الشعورية والشكلية:

- إذ تعبر الحركة الرأسية الصاعدة "Tilt up" عن الأمل والسمو والنمو والتحرر من الوزن والمادة، كما في حالة تصاعد دخان الشمعة او انطلاق صاروخ او صعود جبل، ويمكن استخدامها في التعبير عن الموضوعات الدينية.

وتعبر الحركة الرأسية الهابطة "Tilt down" عن الثقل والخطورة والقوة الساحقة كما تتمثل في حركة المطرقة او مساقط المياه، ويمكن ان توحي بالاخفاق والفشل او الدمار واقتراب الأجل.

- الحركة الاستعراضية panning مثل كل اللقطات المتحركة، فهي تزود المنظر بوجهات نظر متعددة في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج. كما أنها لا تعرض التغيير الدرامي في المنظور كما في " - حركة التتبع Trackingوحركة الرافعة Crane، وتقدم توضيحاً للعلاقات بين الموضوعات، عند حركة الكاميرا من نقطة إلى أخرى أو من موضوع إلى آخر. وذلك لأنها توجه العين أفقياً أو رأسياً وعلى ذلك فإنها تحدد كلاً من الاتجاه والموضوع بالنسبة لرؤية المُشاهد.

وهناك الحركة الجانبية 360 درجة الأفقية، وهي حركة ذات تأثير خاص عندما يكون الموقف يدعو إلى مشهد بانورامي شامل لمشهد طبيعي كامل.

مثال :فيلم (Blow Out 1981) حيث تظهر لقطة بـ 360 درجة في استوديو الصوت الخاص بجاك تيري (جون ترافولتا).

شكل (10) فيلم (Blow Out 1981) لقطة 360 درجة

- وتعتبر الحركة المائلة أكثر درامية لأنها اقوى من غيرها، اذ توحي بالقوى المعارضة والقدرة والاعتصار وتخطي العقبات، لذلك تستخدم في المعارك للدلالة على قوة التحمل.

- وتوحي الحركات الدائرية أو المقوسة Arc movement بالخوف كما تتمثل في الثعبان المقوس، يتم فيها تحريك الكاميرا حول الممثل أو العنصر المراد تصويره بطريقة دائرية، وهي طريقة مفضلة لكل من برايان دي بالما ومايكل باي.

مثال :لقطة من فيلم (Carrie 1976) حيث كاري وايت (سيسي سباسيك) وتومي روس (وليام كات) يرقصان في حفلة المدرسة الموسيقية. تمثل حركة الكاميرا الدوامة بالنسبة للمشاهد، كما لو أنّ كاري تعيش حالةً من النشوة والابتهاج.

- وتؤدي الحركة البندولية إلى الاحساس بالرتابة والملل، والضيق كما في حركة ذهاب الشخص وايابه امام غرفة العمليات، او حركة حيوان محبوس في قفص. وعندما تندفع الحركة بقوة توحي بالنشاط والحيوية والمرح، كما في قفزات الطفل وانحدار المياه. والحركات المنتشرة والمتشعبة من نقطة واحدة توحي بحركة الطرد والانتشار والفيض، كما في إلقاء قطعة من الحجر في بركة مياه. وتوحي ايضا بالنمو الذي يمتد من المركز الى الأطراف.

- الحركة المصاحبة Traveling في هذه الحالة توضع الكاميرا على أي نوع من المركبات مثل سيارة، أو شاحنة، وتستخدم لمتابعة شخص أو "غرض" متحرك لكن تحتفظ به داخل إطار المنظر باستمرار مع تغير الأشياء المحيطة.

- حركة الكاميرا إلى اليمين أو الشمال trackوتستخدم لمتابعة شخص أو هدف يتحرك لكي تحتفظ به داخل إطار الكادر باستمرار مع تغير الأشياء المحيطة به، ويستخدم أيضا لابراز العلاقات البعيدة بين الأشياء وربطها بعناصر المنظر.

- حركة الزووم Zoom يشعر المشاهد كما لو كان الموضوع هو الذي يقترب أو يبتعد عنه. وللزووم البطيء معدل ثابت للاقتراب أو الابتعاد المرئي. فحركة العدسة الزووم البطيئة التي تزحف بهدوء تجاه عينين تملؤهما الدموع يمكن أن توفر إحساساً حميمياً يوحي بالاندماج في المنظر والمشاركة فيه. كما يتيح الزووم السريع ربطاً مرئياً يحدد بالضبط الجسم المختار بوضوح مع استبعاد كل ما يحيط به. وبذلك يمكن التركيز على رد فعل أحد الاشخاص، في حالة صدور صيحة أو صرخة، أو للكشف عن شيء يخفيه في ملابسه، أو عن فوهة بندقية موجهة إلى آلة التصوير، أو عند وجود شاهد صامت في المستوى الخلفي تتقدم نحوه حركة الزووم لتثبت وجوده. ولكن العدسة الزووم يمكنها أن تبدأ ببطء ثم تزيد من سرعتها تدريجياً. ويمكن الحصول على التوقف المفاجئ عندما تتوقف غير أن البداية السريعة مع النهاية ببطء تكون أكثر راحة للعين. كما أنه يمكن الجمع بين حركة الشاريوه tracking والزووم مما يقدم تأثيراً مرئياً مذهلاً إذا تعارضت حركتهما بشكل مناسب. فإذا تحركت آلة التصوير في حركة ابتعاد إلى الوراء بينما تحركت العدسة الزووم للاقتراب، فإننا نحصل على تحريف غريب للمسافات ولأحجام الأشياء.

5-1-1 العدسة سيكولوجياً

أن للعدسة قدرات خاصة للتعبير حيث أن لغتها الخاصة قادرة على تجسيد أغلب الانفعالات النفسية والعاطفية بالإضافة الى قدرتها على ترجمة الكثير من المعانى والأفكار من خلال إحداث بعض المؤثرات المثيرة أو بعض التشوهات في العملية التصويرية. تتجاوب العدسة سيكولوجياً مع الأحداث، فالتشوهات التي تخلقها العدسات بأنواعها المختلفة هي دلالات على معاني وأفكار لا نهائية، لتحقيق معنى او فكرة درامية معينة. (20، ص21)

وهناك اسلوبين لاستخدام العدسات في الأعمال الدرامية:

الأول هو الأسلوب الواقعى: يتم فيه استخدام العدسات العادية متوسطة البعد البؤرى Normal lens للحصول على صورة أقرب ما تكون لما تراه العين البشرية، وللحصول على الحد الأدنى من التشويه.

أما الأسلوب الثانى فهو الأسلوب الانطباعى: يميل فيه مدير التصوير الى استخدام عدسات تغير من الشكل الواقعى للاشياء وتعمل على احداث تشوهات مقصودة وبعض المبالغات المنظورية للتعبير عن أفكار أو جوانب سيكولوجية معينة.

تنقسم العدسات الى مجموعتين:

أولا: العدسات ثابتة البعد البؤرى Prime Lenses يكون طول البعد البؤري فيها ثابت لا يتغير.

ثانيا: العدسات متغيرة البعد البؤري (الزووم) Zoom Lenses تحتوي على أبعاد بؤرية متغيرة الطول.

1-5-1-1 العدسات ثابتة البعد البؤرى Prime Lenses

1- العدسة متوسطة البعد البؤري Normal lense تعطي منظوراً مقاربا للمنظور التى تشاهده العين البشرية، فعمق المجال الخاص بها وقدرتها علي تحليل محتوي الصورة أمام وخلف الموضوع المصور يقترب من خواص الرؤية البشرية.

2- العدسة قصيرة البعد البؤري Wide angle lense تتميز هذه العدسة بأن لها مجال رؤية واسع، تصل مع بعض العدسات ذات البعد البؤري القصير جدا الى تغطية زاوية أوسع كثيراً من التي تعطيها العين البشرية، وهى مناسبة لتحميل الكادر بتفاصيل كثيرة لأنها تحافظ على حدة الوضوح فى كل مستويات اللقطة تقريباً. وتعطي عمق مجال للصورة كبير، وينتج عنها مبالغة في المنظور وزيادة فى نسبة التشوه.

وتسمي العدسة ذات البعد البؤري القصير جداً extreme wide-angle lens (5 مم) بـعدسة عين السمكة fish-eye lens، وتتيح رؤية محرَفة تماماً للصورة حيث تتخذ كل الخطوط شكل منحنيات وتتكور كل الأشكال مع الاحتفاظ بنسبها الطبيعية، ومنظورها وعلاقتها بما حولها، وتشوه علاقات العمق. ويتم استخدامها غالباً لخلق حالات ذاتية غير عادية مثل الأحلام، أو الأوهام، أو السُكْر. وعندما يكون تأثيرها مطلوباً للتعبير عن حالة نفسية، مثل رؤية شخص مضطرب عقلياً أو مدمن مخدرات للعالم من حوله. واستخدمها "عبد العزيز فهمي" في فيلم زوجتى والكلب ليعبر عن وجهة نظر محمود مرسى بصفة ذاتية وهو يتخيل حدث يرفضه نفسياً بكل عنف، يتخيل أنه يفاجيء زوجته سعاد حسنى في أحضان صديقه نور الشريف من خلال تشويه وجهيهما وهما يمارسان الجنس تحت مياه الدش في حمام منزل الزوجية، مما يؤدى الى ثورة مرسى الجنونية، فيقوم بتحطيم كل ما في حجرته، الكلوب المضيء ينطفيء والاثاث يتكسر، الكلب يواجه مصرعه على يدي مرسى، كدلالة على مصير نور إذا ثبتت شكوك مرسى.

جانب كبير من فيلم "زوجتى والكلب" مصور بالعدسة قصيرة البعد البؤرى (wide angle lens)، فيستخدمها "عبد العزيز فهمي" شكل (11) استغلالا لخاصية "المبالغة في المنظور"، وللتعبير النفسى والسيكولوجى عن الفراغ الموحش المصاحب لعزلة الفنار، سواء في خارجه أو من داخله، فبالنسبة إلى الأماكن المتسعة بطبيعتها تؤدى المبالغة في المنظور

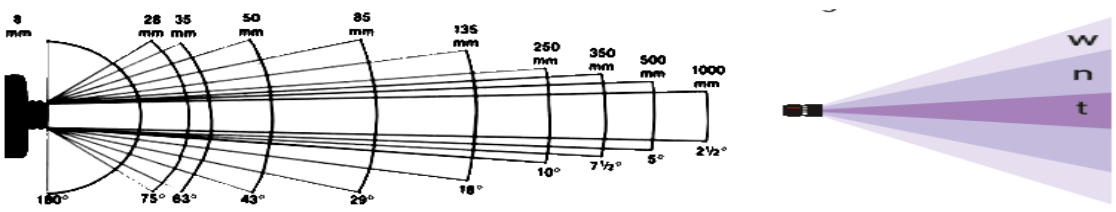
الى المبالغة في تأكيد صفة الفراغ الموحش المراد وصف هذه الأماكن به. فتصوير جميع المناظر العامة الخارجية لمنطقة الفنار البحرى بالعدسة قصيرة البعد البؤرى لتأكيد انعزال الفنار عن بقية العالم وعزلة من فيه أيضاً. أما استخدام العدسة القصيرة البعد البؤرى في غرفة الريس مرسى (محمود مرسى)، فالغرفة تقع داخل الفنار مساحتها ضيقة، لكن عندنا نستخدم تلك العدسة، فانها توحى بالفراغ الموحش المرتبط بالمكان. فالفراغ الذي يعزل مرسى مع الفنار في الخارج، هو في ذاته الفراغ الذي ينعزل داخله في حجرته أيضاً، منطويا على هاجس الشك القوى الذي يترعرع بين ثنايا شخصية مرسى.

شكل (11) استخدام العدسة قصيرة البعد البؤرى للتعبير عن الواقع النفسى في فيلم "زوجتى والكلب"

3- العدسة طويلة البعد البؤري Telephoto lenses في حالة استخدام عدسة طويلة البعد البؤري يحدث عكس حالة التصوير بالعدسات القصيرة البعد البؤري، أى أنه يحدث ما يسمى بتضاغط المنظور بحيث تبدو الأجسام القريبة من العدسة في نفس حجم الأجسام البعيدة عنها تقريبا ويقل الإحساس بالبعد بين الأجسام حيث تقل المسافات البينية بين الاجسام.

استخدم **"عبد العزيز فهمي"** العدسة طويلة البعد البؤرى في فيلم زوجتى والكلب سيكولوجياً شكل (12)، حيث يظهر مرسى من بين القوائم الرأسية التي يتكون منها باب مدخل الفنار عند عودته من إجازة زواجه القصيرة، فيبدو يتحرك ببطء شديد، مما يعبر عن رجل يبغض العودة الى الفنار، وذهنه لا يزال مرتبط بزوجته.

شكل(12) استخدام العدسة طويلة البعد البؤرى للتعبير عن الواقع النفسى في فيلم "زوجتى والكلب"



شكل (13) زاوية الروية للعدسات الثلاثة wide, normal, tele

2-5-1-1 العدسات متغيرة البعد البؤرى (الزووم) Zoom Lenses

تحتوي على مجموعة عدسات ذات بعد بؤرى متعدد ومختلف. عندما يقوم المصور بعمل زووم للأمام Zoom in أو زووم للخلف Zoom outيمكنه التنقل بين مئات الابعاد البؤرية داخل برج العدسات، وأصبحت الآن العدسة الأكثر شيوعا واستخداما في التليفزيون.

وقد تستخدم العدسة الزووم كبديل للكاميرا المتحركة Dolly في الحالات التي يصبح من الصعب أو من المستحيل الحصول على الحركة إلا بتوظيف العدسة الزووم مثل:

- الاتجاه الى تركيز أو تضييق زاوية الرؤية نحو نقطة مرتفعة بشكل ملحوظ كنافذة في دور علوي.
- الاتجاه نحو التركيز على نقطة بعيدة بشكل ملحوظ يتعذر معه استخدام الكاميرا المتحركة Dolly.
- استخدام الحركة السريعة الخاطفة المفاجئة لعدسة الزووم لإعطاء تأثير أشبه بالصدمة أو المفاجأة أو الاكتشاف المفاجئ لمعنى معين وهو توظيف يحمل الكثير من المحازير حتى لا يجلب أثر سلبي على المشاهد. والحركة هنا تمثل حكم ضرورة لا بديل عنه، أما في الحالات التي يمكن الحصول على الحركة عن طريق الكاميرا فلا ينبغي أصلا التفكير في العدسة الزووم وذلك لتحاشي التسطيح وتغير عمق المجال وتغير شكل المنظور الفراغي الناتج عن استخدام حركة الزووم.

هناك اختلافات سيكولوجية محددة توفرها العدسة متغيرة البعد البؤرى تختلف عما تقدمه حركة الكاميرا المحمولة dolly، حيث أنها تميل الى إعطاء المشاهد، إحساس بالدخول والخروج من المنظر، فعناصر اللقطة من أثاث وأشخاص تنساب من حافات الشاشة، فى حين تنفذ آلة التصوير إلى الفضاء ثلاثى الأبعاد. حيث أن حافات الصورة تختفي ببساطة فى جميع جوانبها ويصبح التأثر هو التضخم المفاجىء، فبدل الشعور بدخول المشهد، نشعر بأن جزء منه يندفع باتجاهنا، والعكس فى لقطات الخروج، وقد تظهر هذه الاختلافات إلى حد ما فى اللقطات القصيرة، إلا أنها تظهر بوضوح كبير فى اللقطات الكبيرة. (21، ص25)

واستخدمت العدسة متغيرة البعدد البؤرى في فيلم "زوجتى والكلب" للتعبير عن أحاسيس أو مواقف غير طبيعية أو غير معتادة، ينتج تأثيراً يبدو طبيعياً أو مقبولاً، إذا إنه في -مثل هذه الحركة zoom- مناسباً للموقف، وبخاصة في التعبير عن بعض حالات التخيل التي ترتبط بنواح مزاجية حادة أو متطرفة أو شاذة، وكمثال حركة الزووم السريعة المتوغلة، عندما يتخيل مرسى أنه ينتقم من نور بإلقائه من شرفة الفنار العالية ليلقى مصرعه، وتاتى ايضاً حركة الزووم للتعبير عن نهاية ذات مضمون معين، فيلجا اليها "عبدالعزيز فهمى" في نهاية فيلمه، وذلك تعبيراً عن حالة الضياع الذى يعانيها "مرسى" وهو لا يزال محصوراً بين التأكد من براءة زوجته وإدانتها، فلا يزال أسيراً في بحر الشكوك، منعزل كالفنار. فتجىء حركة الزووم في مشهد نهاية الفيلم للتعبير عن هذا المعنى، فتنتقص المساحة النسبية في صورة شخصية مرسى داخل إطار الكادر، بل أن التأكيد الأكبر هنا في أسلوب تغيير شكل المنظور الفراغى داخل اللقطة الواحدة، مع عدم تغير زاوية التصوير، حيث يبدأ المنظور في الاتساع التدريج مع اتساع زاوية رؤية العدسة، ليشمل المنطقة الشاسعة المحيطة بمرسى بحيث يتحول من كائن بشرى مرئى بحدوده الجسمانية الى واحد من ضمن الأعمدة المنغرسة في أرض المكان كجماد من تحت وطأة الأحاسيس المدمرة، شكل (14).

الطريقة المفضلة لتغير حجم الموضوع (الضيف) هو تحريك الكاميرا في اتجاه هذا الموضوع، أو العكس، لكن يمكن أيضا تغيير الحجم بتغيير البعد البؤري للعدسة، إلا أن هذه الطريقة تؤثر في شكل الصورة من حيث حدة الوضوح وعمق الميدان. وتتحكم العدسة في ثلاث من عناصر التكوين وهما:

ضبط الوضوح Sharpness of Focus، عمق الميدان Depth of Field، عمق المنظور Depth of Perspective.

شكل (14) استخدام حركة الزووم من C. Sالى E.L. S للتعبير عن الصراع النفسى والمكان المقفر

6-1-1 احجام اللقطات سيكولوجياً

يستخدم مديرى التصوير اللقطات في إيصال الدلالات الرمزية والنفسية للمشاهد. يمكن لجميع احجام اللقطات إن تعطي تأثيراً سيكولوجي خاص، بوضعها في مكانها المناسب ضمن السياق، ففي فيلم (مشهد الشارع Street Scene) للمخرج (King Vidor) تصوير (George Barnes) عام1931 حيث تم تصوير منظرا لأحد الأحياء الفقيرة، بمجموعة من اللقطات بحجوم متفرقة لعرض مجموعة من التفاصيل، وجه فتاة بعيون تعبر عن الجوع، حبل غسيل ثياب بالية ترفرف بالرياح، بركة طين، فناء المنزل معلق به نسيج عنكبوت، شجرة يابسة أمام باب منزل، كل هذه الصور تنقل للمشاهد الإحساس بالفقر والقذارة والبؤس والجوع.

يجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل، بل ويمكن أن تحتوي على عناصر ذات دلالات سيكولوجية خاصة، تعطى بعداً أوسع من الفكرة الرئيسية للقطة، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتى بمفردها. لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءاً مهماً وأساسياً من وظيفة مدير التصوير وتنقسم اللقطات من حيث الحجم كالاتى:

اللقطة البعيدة Extreme Long Shot (ELS) / اللقطة العامة Long Shot (LS)

اللقطة العامة المتوسطة Medium Long Shot (MLS) وتسمي باللقطة الأمريكية American Shot

اللقطة المتوسطة Medium Shot (MS) /اللقطة المتوسطة القريبة Medium Close Shot (MCS)

اللقطة القريبة Close Up (CU) / اللقطة القريبة جدا Very Close Up (VCU) / اللقطة شديدة القرب Extreme Close Up (ECU)

ويمكن تعريف اللقطات أيضاً بما تحتوي عليه وبعدد الاشخاص في اللقطة:

لقطة فردية single shot/ لقطة ثنائية Two shot/ لقطة ثلاثية Three shot

ثم تأتي اللقطة الجماعية لتظهر مجموعة من الاشخاص في إطار واحد، فاللقطة الثنائية تتضمن شخصيتين، واللقطة الثلاثية تتضمن ثلاثة أشخاص. واللقطة العكسية هي قاعدة لقطات متبادلة لشخصيات في حديث بحيث تتم رؤية شخص واحد في البداية ثم شخص آخر.

شكل (15) أحجام اللقطات

هناك انطباع نفسي يتكون لدى المشاهد وبشكل عام ينبعث من حجم كل لقطة يحدد مدى التفاعل بين المشاهد والموضوع نابع من المسافة بين الكاميرا والموضوع المصور إذا ما اعتبرنا ان العدسة هي عين المشاهد.

ويمكن توظيف اللقطة البعيدة جدا E.l.s سيكولوجياً لعدة إغراض، كما حددها (مارسيل مارتن)، حيث تعمل اللقطة البعيدة جدا للإيحاء بالعزلة فهنا مثال في فيلم (النسبية) استخدم لقطة بعيدة جدا في نهاية الفيلم حيث وضع البطل على قمة جبل للتعبير عن عزلة الإنسان عن بيئته الطبيعية، لغرض عرض موقف فلسفي بصورة مرئية. كما يمكن ان تعبر اللقطة البعيدة L.S عن التعطل والفراغ والضجر، كما في فيلم (المتعطلون) استعملت هذه اللقطة لتوضح كيف الناس يقتلون الوقت على البلاج. ويمكن استخدامها لتوضح نوع من الذوبان المتلاشي في طبيعة فاسدة، وتعطى إيقاع بطيء ينشأ عنه إحساس بالتطويل كما في بعض مشاهد فيلم (شبكة الصياد) او إندماج الناس في منظر طبيعي، والانغماس في الدناءة في فيلم "بلاج صغير جميل Une Si Jolie Petite Plage" (19، ص205). واللقطة العامة تكون في بداية المشهد لتبين بوضوح المكان الذي سيتم فيه تمثيل المشهد أو القصة وبناء العلاقة بين الشخصيات.

اما اللقطة القريبة فتتميز بايقاع سريع، عصبى، ديناميكى، يسهل ان يكون تراجيدى وتعتمد على الاحاسيس والشعور، اعتبرها اغلب المنظرين بأنها الإضافة الواضحة للصورة المتحركة والتي جعلتها منذ ذلك الحين فناً يستبطن مكونات النفس البشرية. فليس هنالك حاجز بين العمل الفني وبين المشاهد. اننا لا ننظر الى الحياة، اننا نقتحمها. اقتحام يسمح بكل صلة حميمة. كمثال للقطة قريبة Close Upوجه فالكونتي في فيلم (The Passion Of Joan Of Arc 1928) واللقطة القريبة جدًا Extreme Close-UP كمثال فم تشارلز فوستر كين (أورسون ويلز) وهو ينطق الكلمة الشهيرة rose bud في فيلم (Citizen Kane 1941)، شكل (16).

شكل (16) توظيف اللقطة القريبة Close Up / اللقطة القريبة جدًا E.C.S سيكولوجياً

ترتبط اللقطة القريبة عادة باسم المخرج الأمريكي «جريفيث Griffith» وهو أحد الآباء المؤسسين للغة السينمائية رغم أنه لم يكن أول من استخدمها، إذ كان جريفيث هو الذي زود اللقطة القريبة بقوتها التعبيرية وجعل منها تلك النافذة المدهشة المفتوحة على النفس البشرية. فتمكن من توظيفها البارز في فيلم (التعصب Intolerance) حيث كانت اللقطات القريبة التي تظهر لنا يد البطلة وهي تتحرك في الم واضطراب مع اللقطات القريبة التي تظهر لنا وجهها القلق، هذه اللقطات القريبة عبرت عن حالتها النفسية بانتظار حكم المحكمة (22). ان كلا من المخرج ومدير التصوير يلجأ الى اللقطة القريبة ليكشف عن حساسيته إزاء الحياة وتصوره لها. هذا يعني ان ارتباطها السيكولوجي ينبع من رؤيتهم لكل المؤثرات الحياتية التي تحكمها العلاقة بينهم وبين محيطهم الخاص.

7-1-1 زوايا الكاميرا سيكولوجياً

إن اختيار زاوية كاميرا معينة ترتبط بالسيناريو والمعاني والمضامين المراد الوصول اليها، مثل عمق الميدان أوحجم اللقطة أوسرعة التصوير أوحركة الكاميرا. فأي تغير في هذه العناصر يشعر به المشاهد على الشاشة مما يؤدي الى جذب انتباهه إلى الحدث المعروض امامه. فالكاميرا ليست مجرد أداه يستخدمها المصور لنقل الواقع بل هي وسيلة لخلق عالم

يحمل دلالات نفسية ومعان عديدة. يسعى كلا من المخرج ومدير التصوير أولاً وأخيراً إلى عرض العمل الدرامى بأسلوب يؤثر فى وجدان المشاهد ويخلق لديه متعة المتابعة، فإن سبيلهم إلى ذلك يتمثل فى اختيار أوضاع وزوايا للكاميرا بين حين وأخر تمكنهم من خلق بعض المؤثرات الفنية مثل (19، ص207)

1- التشويق والمفاجأة والرمزية : لو بدأ المخرج أحد المشاهد دون التركيز على موضوعه الرئيسي واظهر مدير التصوير إحدى الشخصيات وهى تنظر إلى خارج الصورة باهتمام شديد فإنه سيخلق لدى المشاهد تشوقاً لرؤية ما تنظر إليه.

2- مجال اختيار وضع الكاميرا الذي يمكنه من إحداث تأثير يحمل مفاجأة: يستطيع مدير التصوير أن يحقق ذلك بتقديم صورة ترسخ فى أذهاننا مضموناً محدداً ثم نفاجأ بعد ذلك بما يخالف هذا المضمون. وفى هذا الخصوص قدم "رودلف آرنهايم" مثالاً لأحد أفلام شارلي شابلن القديمة الصامتة بعنوان "المهاجر" والمثال يصور قارباً يحمل مجموعة من الركاب فى جو بحري عاصف، ويبدو الركاب وهم يعانون من اضطراب القارب فى اهتزازات عنيفة، ومن بين هؤلاء نلمح شابلن فى خلفية الصورة عند حافة القارب وقد تدلى نصفه العلوي إلى خارجه بينما تتأرجح ساقاه فى الهواء، وكأنه وهو فى هذا الوضع يفرغ ما فى جوفه إلى مياه البحر. ثم **تحدث المفاجأة** عندما ينتصب شابلن فجأة ويستدير فنراه ممسكاً بسمكة كان منهمكاً باصطيادها، ويؤكد آرنهايم على أن المفاجأة اعتمدت بالدرجة الأولى على ذلك الوضع المختار لوجهة نظر الكاميرا الذي أوهم المشاهد فى البداية أن شابلن كان يعاني مثل الآخرين، إلى أن ينقلب هذا المضمون رأساً على عقب مع مفاجأة الإفصاح عن حقيقة موقفه. ولو أن المصور وضع الكاميرا فى البداية من الناحية الأخرى لنرى شابلن فى محاولته لاصطياد السمكة بشكل صريح لتبدل الأمر تماماً ولما كانت هناك مثل هذه المفاجأة. (23، ص182:187) وفى فيلم " نفوس معقدة Psycho " يقدم مخرجه ألفريد هيتشكوك توظيفاً بارعاً يجمع فيه ما بين التشويق والمفاجأة.

3- **توظيف وضع الكاميرا ليضفى على الصورة معنى رمزي**: يقدم آرنهايم لنا مثالاً من فيلم للمخرج الروسي "بودفكين" بعنوان " نهاية سانت بيترسبورج " يصور لنا موقف أثنين من الفلاحين البسطاء وهما يدخلان إلى المدينة لأول مرة فى شيء من الخوف والإحساس بالاغتراب. ويصف آرنهايم تكوين الصورة التي تمثلت فى وضع الكاميرا فى مكان عالى خلف تمثال للقيصر وهو راكب على حصانه بينما يظهر الفلاحان على بعد سحيق وهما يعبران الميدان، فيبدوان مثل نملتين تزحفان بالقياس إلى ضخامة الجزء من التمثال الذى يشغل معظم الكادر فى حجم ضخم. ويستطرد آرنهايم فى تحليله للكادر فيقرر بأن هذه **الرمزية** التي تم إضفائها على الفلاحين اعتمدت بالدرجة الأولى على هذا الاختيار الذكي لوضع الكاميرا من ناحية، وحقيقة تسطح الصورة بما يتتبع هذا من قصور ينتهى إلى تجسيد هذه المبالغة البصرية فى الأحجام، ما بين مقدمة الكادر وخلفيته. (23، ص199:210)

1-1-7-1 زوايا الكاميرا من حيث التوظيف

تمثل أي لقطة موضوعية objective shotما تراه الكاميرا، وتمثل اللقطة الذاتية subjective shot(الكاميرا الذاتية subjective camera) ما تراه الشخصية. ويتعلق بالكاميرا الذاتية لقطة وجهة النظر Point-of-view. وتمثل هذه اللقطة وجهة نظر الشخصية، أو ما تراه الشخصية. وتستخدم لخلق التشويق من خلال التعبير عن وجهة نظر الضحية أو المهاجم. ويمكن الإمعان في التأثير عن طريق تشويش الصورة التي تعبر عما يراه الشخص، وبما يتناسب مع حالته النفسية والجسدية أيضاً. تذهلنا زاوية الكاميرا الذاتية بنقل أحاسيس ومشاعر المشهد والموضوع، كما لو كنا جزءًا من تلك التجربة، في حين أن زاوية الكاميرا الموضوعية تشجعنا على أن نبقى أكثر بعدًا وحياد مثل مراقب للوضع. ومن المرجح أن تثير الزاوية الذاتية رد فعل نفسيا وعاطفيا خاصا من المشاهد، في حين أن الزاوية الموضوعية أكثر نزاهة.

يذكر أستاذ علم النفس بجامعة رايدر، جون سولير John Suler، كيف أن هذه الزوايا تخلق شعوراً حميماً ومقلقاً. فزوايا الكاميرا يمكن استخدامها للتأثير على الحالة النفسية للمشاهد بالإضافة إلى تغيير التأثير العاطفي للمشهد. توجّه هذه المنظورات الإجبارية المشاهدين إلى كيفية تقييم الشخصيات والتعاطف معها، وقد ثبت أنها تؤثر على مدى تذكرهم للمشهد لاحقًا (24). فاللقطة القريبة في الموضوعات البشرية، يطلق عليها اسم "رد الفعل" لأن الصورة عن قرب تساعد المشاهد على تجربة العواطف وحالة العقل بشكل صحيح كرد فعل للوضع القائم. تعمل اللقطة القريبة Close-Up بشكل جيد في الكشف عن شخصية الموضوعات، أو جوهر جوانب الأشياء كشخصيات.

لقطة تأسيسية فوق الكتف Over-the-shoulder تعرف أيضًا باسم الزاوية الخلفية، والغرض منها هو زيادة شعور المشاهد بالمشاركة في الحدث، دون وضعه في محل الشخصية. ومصممة لجعل المشاهد يشعر بعيدًا جسديًا وعاطفيًا عن الموضوع "لا يمكن للمشاهد رؤية وجه الشخصية - وبدوره لا يمكنه أن يعرف بالضبط كيف من المفترض أن يشعر". ومع ذلك، فهم مرتبطون عاطفياً بالشخصية لأنهم ما زالوا بحاجة إلى تجربة نفس المشهد. وتبنى التعاطف مع تطابق تجربة المشاهد الزمنية مع طبيعة الشخصية على الشاشة: إذا كانت الشخصية تنتقل من جانب في زاوية إلى غرفة جديدة، على سبيل المثال، فإنها تصبح المرة الأولى التي يشاهد فيها المشاهد الغرفة الجديدة أيضًا. يساعد هذا المشاهدين على التعرّف على التجربة، في حالة فيلم Mother!، فهذا يعني أنه إذا كانت الأم على وشك أن تتأثر بشيء جديد، فمن المحتمل أن يتم إزعاج المشاهد أيضًا. بينما اللقطة التأسيسية المعكوسة من فوق الكتف توضع الكاميرا على بعد أمتار قليلة من الضيف المتكلم، يظهر المحاور ويظهر الضيف المتكلم من ظهره فى جزء من الكادر، تمنح هذه اللقطة حس تفاعلياً.

لقطة Point-of-View بفيلم "Mother"، تسمح زاوية الرؤية للمشاهدين برؤية الأشياء من عيني الشخصية وهي هنا الأم، وهذا يعني أننا نأخذ كل الفوضى التي انحدرت إلى منزل الأم بنفس الطريقة التي كانت تفعل بها. يشير سولير إلى أن التجربة في آن واحد هي تجربة ذاتية وموضوعية: فالمشاهدون يُشعرون وكأن هم "اللاعب الذي لا يلاحظه أحد"، ولكن لأنهم لا يستطيعون رؤية البطل، فهم يحكمون على طول اللقطة بالكامل على ما يحدث بالفعل. (24)

شكل (17) اللقطة القريبة ل Jennifer Lawrence، لقطة Over-the-Shoulder لأم جينفر تستكشف منزلها، في فيلم "Mother".

شكل (18) لقطة Point-of-View للام ويظهر فيها Javier Bardem.

اللقطة التأسيسية Established shot هي في الغالب لقطة واسعة الحجم تضع المشاهد فى موقع الحدث، وهي التى توضح علام ستكون القصة الدرامية وكيفية بداية الوحدة الأولى للقصة ومن الممكن أن توضيح فعل او رد فعل. اللقطة

التداخلية Insert shot وهي لتوضيح بعض التفاصيل الخاصة بالحدث او الفعل. لقطة رد الفعل Reaction shot لكل فعل رد فعل فمن المميز لدى المشاهد عندما يرى اى حدث امامه على الشاشة ان يرى بعدها مباشرة رد الفعل الواقع. اللقطة الاعتراضية Cut away shot هى لقطة تحل مشكلة Jump cut، حيث أنها عبارة عن لقطة بأى حجم من الأحجام.

2-7-1-1 زوايا الكاميرا من حيث الموضع

يتم تعريف زوايا الكاميرا أيضاً بموقع الكاميرا بالنسبة للموضوع.

- لقطة زاوية الكاميرا العادية (eye angle shot, The Level Angle (vertical orientation)، تسمى لقطة مستوى النظر، يكون وضع الكاميرا فى مستوى الموضوع وتستخدم بكثرة، لقطة توضيحية حيادية غرضها عرض الموضوع وتفاصيله. في الاغلب لا تحمل معان درامية وتهدف لنقل الواقع دون دلالات أو تدخل أو توجيه. وإذا كان موضوع الصورة إنساناً آخر فهي تعني وجود توازن في القوة بين المصوّر أو المشاهد وبين موضوع الصورة، حيث لا يوجد لأي منهما سلطة على الآخر وكلاهما يتمتع بالمكانة نفسها من الناحية النفسية، نحن نتفق مع الشخص. نحن نشعر بالمساواة والقوة المتساوية معهم، مثل النظير.

- لقطة الزاوية المرتفعةhigh-angle shot، يكون وضع الكاميرا أعلى الموضوع، مما يجعل الموضوع يبدو أصغر من حقيقته ويظهر في موقف الضعيف. تضع المشاهد في موضع قوة، فهو ينظر من زاوية مرتفعة للأشياء أو المخلوقات مما يظهرها منزوعة القوة نسبةً له. وفى فيلم زوجتى والكلب تم استخدامها للإيحاء بالوحدة وتدعيم إحساس الشك والنية على الانتقام، كما بلقطة صعود مرسى ونور سلالم الفنار للاعلى استعداداً للتخلص من نور، كما بالصورة الأولى بشكل (19).

- لقطة الزاوية المنخفضةlow-angle shot، تقوم الكاميرا بتصوير الموضوع من أسفل. فعند وضع الكاميرا تحت مستوى العين، يتم تضخيم حجم وأهمية الموضوع وفيها يتم اظهار الموضوع أكبر من وضعه الطبيعي لإظهار القوة والحجم الكبير. وتنقل شعوراً بالسيطرة، والقوة، والحماية، والرهبة أحياناً وقد تستخدم لتعرض على المُشاهد مشهداً من منظور طفل. فنراها متبعة في الدعايات الانتخابية أو عند تصوير قادة سياسيين أو شخصيات معروفة ومهمة. كما تستخدم في تصوير الإعلانات التجارية أو للتسويق لمدن معينة عن طريق إظهار رهبة وعظمة مبانيها.

كمثال: الزوايا المنخفضة توحي بتفوُّق الشخصية، بينما توحي الزوايا المرتفعة بدونيتها. وقد اشتُهر فيلم "المواطن كين Citizen Kane" بتوظيفه للزوايا المنخفضة في المشاهد التي تصوِّر كين (أورسن ويلز) مملوءًا بالثقة وهو يُطلق إمبراطوريته الصحفية، بينما في الأجزاء التالية من الفيلم، بعد أن انهارت حياته، تنظر إليه الكاميرا لأسفل من نقطة شاهقة. تعكس هذه الأنواع من الزوايا أنماطًا من خارج عالم الفيلم؛ فعندما "ننظر الى أعلى" فيزيقياً، إلى شخص ما (كشخص بالغ ينظر الى طفل)، فإننا بوجه عام نكون في وضع متفوق، والعكس بالعكس، شكل (19) الصورة الثانية.

- الزاوية المائلة Slanted Angle وهي زاوية غير اعتيادية وغير مستخدمة بكثرة، إذ توضع الكاميرا بشكل غير موازي أفقياً لسطح الأرضية، وبذلك تكون الصورة الظاهرة مائلة وليست مستوية. ويهدف التصوير بهذه الزاوية للتعبير عن فقدان التوازن وعدم الاستقرار أو التحوّل والتغيير، وهي زاوية يكثر استخدامها في أفلام الرعب، ومؤخراً في البرامج النقدية الساخرة. وغالبا ما تستخدم لتصوير عدم الارتياح النفسي أو التوتر في الموضوع الذي يجري تصويره وعادة تأخذ هذه اللقطة في مشاهد العنف والارتباك وفي حالات الكوارث وعدم التوازن أو في حالة فقدان التوازن

العاطفي أو حالات اليأس والسكر. واستخدمت بكثرة في مسلسل "الرحلة 2018" للتعبير عن الخلل النفسى بداخل اغلب شخصيات المسلسل.

- "زاوية عين الطائر Eye bird angle, Aerial shot" وهي أن تلتقط صورة من زاوية مرتفعة في الجو لتبّين مشهداً غير اعتيادي لا يمكن للإنسان في حياته اليومية مشاهدته. وهذه الزاوية تبيّن مشهداً واسعاً من الأعلى فيه العديد من العناصر الطبيعية والجامدة والبشرية، وهذا النوع يجعل المشاهد يهمل التفاصيل ويركز في الحركة الكلّية.

شكل (19) لقطتى الزاوية المرتفعة والمنخفضة سيكولوجياً

شكل (20) استخدام الزاوية المائلة وزاوية عين الطائر سيكولوجياً

النتائج Results:

1. مدير التصوير مسئول عن بناء المنهج البصري الذي يشكل من خلاله العمل الدرامى، وهو الذي يقوم بالتعبير عن النفس البشرية والجوانب الشعورية وعرضها من خلال لغته البصرية ليضيف اليها معان وأفكار وعلاقات وابعاد نفسية وأنسانية ذات دلالات ورموز تفسر العمل الدرامى وتضيف له.

2.القدرة على الابتكار إحدى مهام مدير التصوير، وذلك من خلال كماً من الجماليات والإبداعات البصرية الخادمة للدراما، مثل حركة كلا من الكاميرا والممثل، زاوية اللقطة، التكوين، الضوء والإضاءة، حجم اللقطة ومساحتها وارتباطها بإيقاع الحدث والمكان، نوع العدسة المستخدمة، وسيكولوجية اللون.

3.مفردات التكوين كالخط والشكل والكتلة والفراغ، كلها عناصر تعمل على تنظيم وتنسيق المحتوى التشكيلى للكادر لتحقيق أهداف جمالية وسيكولوجية ودلالية مختلفة. واختيار زاوية الضوء المناسبة لكل موقف لها تأثيره الدرامى والسيكولوجى، حيث إن لكل اتجاه تأثيره الخاص على ملامح الأشخاص وهيئة الأشياء، للتعبير عن الحالة النفسية.

4. تستخدم كلا من طبقتى الاضاءة المرتفعة والمنخفضة فى التعبير عن الظاهرة النفسية.

5. فسر فرويد الألوان ومعانيها من خلال الاسقاطات النفسية المرتبطة به، وربط بين اللون والجنس، بينما ربط يونج بين اللون واللبيدو (الطاقة النفسية وقيمتها النفسية المرتبطة بالذات).

6. تتجاوب العدسة سيكولوجياً مع الأحداث. وتخلق تشوهات العدسات دلالات على معاني وأفكار لا نهائية، لتحقيق معنى او فكرة سيكولوجية ودرامية معينة.

7. إن اختيار زاوية كاميرا معينة ترتبط بالسيناريو والمعاني والمضامين المراد الوصول اليها، مثل عمق الميدان أوحجم اللقطة أوسرعة التصوير أو حركة الكاميرا. فأي تغير في هذه العناصر يشعر به المشاهد على الشاشة مما يؤدي الى جذب انتباهه إلى الحدث المعروض امامه، مما يؤثر على اللغة البصرية للعمل الدرامى.

8.يبدأ مدير التصوير عمله بمحاولة امتلاك الرؤية البصرية التشكيلية للسيناريو المكتوب ومناقشته مع المخرج وكاتب السيناريو، محاولاً وضع بنية بصرية للعمل والشخصيات الفنية من خلال رسم الشكل العام للإضاءة في العمل الدرامى ككل ثم في المشاهد كل على حدة وعلاقة كل مشهد بباقى المشاهد، وعلاقته بباقى مفردات العمل الفني كالديكور وطرازه وألوانه والاكسسورات والملابس، وإيقاع المشهد نفسه والإيقاع العام للعمل الدرامى والجوانب النفسية العامة المبنى عليها قصة العمل الدرامى والتعبير النفسى عنها بما يتناسب مع الاضطرابات النفسية للشخصيات داخل العمل الدرامى وتطور تلك الشخصيات.

9.ان الحالة النفسية (المزاجية) للمصور لها دور كبير في اكتمال العمل الفني، وطريقة الابداع الخاصة لكل مصور سواء أكانت ظاهرة ملحوظة أم مستترة في جانب اللاشعور، وسواء كانت هذه الحالة مرتبطة بظروف العمل أم العاملين أم الإنتاج أم ظروف خارجية فإنها تؤثر على إبداع المصور في النهاية.

المراجع References:

[1]. البطريق، نسمة. *دراسة تحت عنوان (المضمون التلفزيوني بين إخبارية الكلمة وإيحاء الصورة: المنهج وإمكانية التطبيق)* - مجلة الإذاعات العربية- اتحاد إذاعات الدول العربية، العدد4/ 2004.

1. albitriq, nasama . *dirasatan taht eunwan (almadmun altilfizyuniu bayn 'iikhbariat alkalimat wa'iiha' alswrt: almunahaj wa'iimkaniat alttbyq)*- majalat al'iidhaeat alearabiat- aitihad 'iidhaeat alduwal alearabiati, aledd4/ 2004 .

[2].مؤلف جماعي. *حوار الفلسفة والسينما*، منشورات عالم التربية،-www.sergecardinal.ca/pdf/deleuze-au cinema.pdf، 2006، 2019/2/2.

2.mualif jamaei. hiwar alfalsfat walsiynama, manshurat ealam altarbit, www.sergecardinal.ca/pdf/deleuze-au-cinema.pdf ،2006 ،2/2/2019.

[3]. أريخون، دانييل .ت: الحضرى، أحمد. *قواعد اللغة السينمائية*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997.

3. 'arikhun, danyil .t: alhudaraa ،'ahmad. qawaeid allughat alsiynimayiyatu, alqahrt: alhayyat almisriat aleamat lilktab,1997.

4. Stam, Robert , Burgoyne, Robert , Flitterman Lewis, Sandy . New Vocabularies in Film Semiotics, London: Routledge press, 1992.

[5]. ج كلارك ، تشارلز. ت: قلج، عبدالرحمن سعد . *التصوير السينمائى للمحترفيين*- الإمارات العربية المتحدة- أبوظبى: وزارة الإعلام والثقافة- 1986.

5. j klark , tsharlz. t: qalj, eibdalrahmin saed . altaswir alsiynamayaa lilmuhtarafiiyna- al'iimarat alearabiat almutahidata-abuzbaa: wizarat al'iielam walthaqafat- 1986.

6. Ward, Peter. Picture Composition for film and television - Second edition - London: Focal Press, 2003.

[7]. فيلان، دومنيك. ت: صادق، شحات. *الكادراج السينمائى* – القاهرة :مركز اللغات والترجمة–أكاديمية الفنون-1998.

7. filana, duminika. ta: sadiqa, shahata. alkadiraj alsiynamayaa - alqahrt: markaz allughat waltarjimata-'akadimiat alfinun-1998.

8. Sorlin, Pierre. Sociologie du cinéma, Aubier, Montaigne, Paris, 1977.

9. ماركس، كارل. ت: أيوب فؤاد . *الإيديولوجية الألمانية* - دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، 1976.

9. markis, karul. ta: 'ayuwb fuad . al'iidyulujiat al'almaniat - damshq: dar dimashq liltabaeat walnashri, t1, 1976.

10. جانيتى دى، لوى. ت: على، جعفر. *فهم السينما*- العراق: دار الرشيد للنشر- الطبعة الثانية- 1981.

10. janyataa daa, lawaa. ta: ealaa, jaefr. fahum alsiynma -alearaq: dar alrashid lilnashr- altabeat althaanyata - 1981.

11. Mascelli V, Joseph. The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques-Silman: James press– ISBN-10: 187950541X-August 3, 2005.

12. بدرخان، علي. *حرفيات الإخراج السينمائي*، آفاق السينما، 2017.

12. bidurkhani, aly. *harfayaat al'iikhraj alsiynamayiy*, afaq alsaynima, 2017.

13. عادل، إبراهيم. *البناء الضوئى عند وحيد حامد*، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى السابع عشر-القاهرة،2005.

13. eadil, ibrahim. albina' alduwyaa eind wahid hamid, matbueat mahrajan alqahrt alsiynamayaa alssabie eishra-alqahrt,2005.

14. مرسى، أحمد. *المعجم السينمائى*- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1973.

14. marsaa، ahmed. almaejam alsiynamayaa- alqahrt: alhayyat almisriat aleamat lilktab,1973.

15. شيمي، سعيد. *تجربتي مع الصورة السينمائية*- الجزء الأول، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004.

15. shimy, saed. tajribati mae alsuwrat alsiynimayiyati- aljuz al awla, alqahirt: alhayyat aleamat liqusur althaqafat, 2004.

16. عبيد، كلود. *الألوان*- الطبعة الأولى، بيروت- لبنان: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع-2013.

16. eubayd, kulud. al'alwana- altabeat al'uwalaa, biuruata- lubnan: almuasasat aljamieiat lilnashr waltiwzie-2013.

17. سويف، مصطفى. *دراسات نفسية فى الإبداع والتلقى*– القاهرة: الدار المصرية اللبنانية،2000.

17. sawifun, mastafaa. dirasat nafsiat fa al'iibdae waltalaqaa- alqahirt: aldaar almisriat allubnaniut,2000.

18. جاكوب، لويس. ت: حمزاوي، أبيه. *الوسيط السينمائي*، سوريا دمشق: منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع، 2006.

18. jakub, luays. t: hamizawi, 'abihu. alwasit alsiynimayiyu, suria dmshq: manshurat wizarat althuqafti-almuasasat aleamat lilsiynama, alfan alsaabie, 2006.

19. مارتن، مارسيل. ت: مكاوى، سعد . *اللغة السينمائية* - القاهرة: أقلام عربية للنشر والتوزيع- ط1- 2017.

19. martan, marsil. t: makawaa, saed . allughat alsiynamayiyat - alqahrt: 'aqlam earabiat lilnashr waltawzie- t1- 2017.

20. Zone, Ray. Writer of Light, California: ASC Press, 2001.

21. Mamer, Bruce . film production technique – second edition- Wadswarth thomson learning- 2002.

22. الأسطاء، فهد، الجريان، حازم. *آزنشتاين رائد سينمائي أنهكته السياسة!*– مقال،2004– جريدة الشرق الأوسط- 2019/9/3.

22. al'asta', fahid, aljaryani, hazim. azanashtayin rayid sinamayiy 'anhakatih alsyas!- mqal,2004- jaridat alshrq alawst-3/9/2019.

23. Arnheim, RudolF. Film as art- Berkeley, Los Angeles, London: university of California press- ISBN: 0-520-24837-6-,1957 .

24. Sloat, Sarah. Camera Psychology Hacks Make 'Mother!' Intensely Disturbing- 15/9/2017 - https://www.inverse.com/article/36499 - 4/12/2018.