المحاضرة الثانية : مكونات الصورة السينمائية

مكونات الصورة السينمائية:

تُعد الصورة السينمائية من الركائز الأساسية في بناء الفيلم، حيث أن السينما ليست مجرد حكاية تُروى بالكلمات، بل هي أكثر من ذلك بكثير، فهي لغة بصرية وصوتية تنقل المشاعر والأفكار إلى الجمهور. فالصورة في السينما لا تقتصر على كونها تجسيدًا بصريًا للمشهد، بل هي عمل فني معقد يتداخل فيه العديد من العناصر التي تؤثر في شكل الفيلم وجوهره. تتضمن هذه المكونات **الإطار، الألوان، الإضاءة، التكوين، وحركة العناصر** داخل المشهد.

إن القدرة على توظيف هذه العناصر بشكل فعّال يمنح المخرج القدرة على نقل الرسائل الدرامية والفكرية بطريقة بصرية مؤثرة. سيتناول هذا الجزء من المحاضرة بالتفصيل كيفية استخدام المخرجين لهذه المكونات لتشكيل القصة والأجواء، مع الاستعانة بأمثلة من الأفلام الشهيرة لتوضيح هذه النقاط[6].

الإطار: تنظيم المساحة البصرية:

الإطار هو ما يحد من مشهد الفيلم، وهو يحدد ما يظهر داخل الصورة وما يُحجب عنها. تتعدد أنواع الإطارات التي يمكن استخدامها في السينما، ومنها:

- **الإطار الضيق** :حيث يقتصر المشهد على جزء صغير من الإطار، مثل اللقطات المقربة التي تركز على التفاصيل الدقيقة (الوجه، اليدين، أو أي عنصر صغير آخر). هذا النوع من الإطار يُستخدم غالبًا لإظهار المشاعر أو الانفعالات الداخلية للشخصية، مثل مشهد من فيلم *The Godfather* (1972) حيث يتم التركيز على عين مارلون براندو في مشهد درامي مكثف.
- **الإطار الواسع** :يُظهر مساحة أكبر، مما يساعد على وضع الشخصيات في سياق البيئة المحيطة بها. يُستخدم الإطار الواسع في تصوير المساحات الشاسعة أو المشاهد التي تتطلب مساحة أكبر لإظهار التفاعل بين الشخصيات أو بين الشخصية والمكان. مثلًا، في فيلم *Lawrence of Arabia* (1962)، تُظهر المشاهد الواسعة المحيط الصحراوي تأثير البيئة القاسية على الشخصية.

إضافة إلى ذلك، يمكن أن يكون **الإطار المائل** أو **الزاوي** أداة قوية لخلق شعور بالاضطراب أو التشويش في المشهد. يستخدم المخرجون هذا النوع من الإطارات لتقديم مشهد غير مستقر أو مشوش، كما في فيلم *The Third Man* (1949)، حيث كانت الكاميرا تميل بشكل متكرر لخلق إحساس باللامبالاة بالقلق

[6] خالد إبراهيم، *التعبير البصري في السينما الحديثة*، الطبعة الأولى، 2019، دمشق: دار الفارابي، ص. 2.

الألوان: التفاعل العاطفي والنفسي:

الألوان في السينما لا تقتصر على كونها مجرد وسيلة لتحسين جمالية الصورة، بل هي عنصر أساسي في خلق الجو العاطفي والنفسي الذي يرغب المخرج في نقله. حيث أن الألوان تؤثر بشكل مباشر على كيفية شعور الجمهور تجاه الشخصيات أو الأحداث. على سبيل المثال:

- **اللون الأحمر** :يرتبط غالبًا بالعاطفة القوية مثل الحب أو الغضب، لكنه يمكن أن يُستخدم أيضًا لتمثيل الخطر. في فيلم (1993) *Schindler's List*، كان اللون الأحمر هو العنصر البصري الوحيد المميز في الفيلم بالأبيض والأسود، حيث كان يُستخدم لتسليط الضوء على الطفلة ذات المعطف الأحمر، مما أضاف بعدًا عاطفيًا دراميًا للمشهد.

- **اللون الأزرق** :يُستخدم غالبًا لتمثيل الحزن أو الوحدة، كما في فيلم (1993) *Blue*للمخرجة **كريس ماركر**، حيث كان اللون الأزرق هو السمة البصرية المهيمنة التي تميز الحزن الداخلي لشخصية البطولة.

- **اللون الأصفر** :يمكن أن يرمز إلى الفرح والدفء، كما في فيلم (1939) *The Wizard of Oz*، حيث يتم استخدام اللون الأصفر في الطريق إلى **إمكانية الخلاص** في الفيلم، مما يعكس بداية رحلة البطل في البحث عن الحلول.

عند استخدام الألوان بطريقة مدروسة، يستطيع المخرج أن يوجه الانتباه، يعزز الأجواء، ويعمق المشاعر في المشهد الواحد. إن استخدام الألوان الفاتحة أو الداكنة له تأثير كبير على كيفية استقبال المشاهدين للأحداث. [7]

الإضاءة: تشكيل الأبعاد والعمق:

تُعد الإضاءة من أهم العناصر التي تُساهم في تشكيل الأبعاد والعمق في الصورة السينمائية. يمكن للإضاءة أن تلعب دورًا محوريًا في تحويل المشهد من شيء عادي إلى شيء يحمل معاني ومشاعر دقيقة. هناك عدة أنواع للإضاءة في السينما، ومنها:

- **الإضاءة الأمامية** :تركز الضوء بشكل مباشر على الشخصية أو العنصر المُراد إبرازها، مما يعطي وضوحًا عاليًا. يتم استخدامها عندما يرغب المخرج في أن تكون الشخصيات أو التفاصيل واضحة تمامًا للمشاهد، مثل المشهد المضيء في فيلم (1994) *The Shawshank Redemption*، حيث تركز الإضاءة الأمامية على شخصيات معينة لإظهار تفاعلاتهم العاطفية.

- **الإضاءة الجانبية** :تخلق الظلال الجانبية التي تساهم في منح الصورة عمقًا. في فيلم *The Godfather*، استخدم المخرج **فرانسيس فورد كوبولا** الإضاءة الجانبية بشكل متكرر لإظهار صراع الشخصيات الداخلية، حيث كانت الظلال تعكس الجانب المظلم لشخصيات مثل **فيتو كورليوني**.

- **الإضاءة الخلفية** :تُستخدم لإضفاء الغموض على الشخصية أو لإظهارها في صورة ظلية، كما في فيلم *Citizen Kane* (1941)للمخرج **أورسون ويلز**، حيث يُستخدم الضوء الخلفي بشكل متكرر لخلق تأثيرات سينمائية غامضة، خاصة في مشاهد الاستجواب أو الصراع النفسي للشخصيات.

مثال للتهميش: ليلى الجابري، *التكوين الضوئي في السينما*، الطبعة الأولى، 2018، عمان: دار الفكر العربي، ص. 72.

حركة العناصر داخل المشهد:

تُعد حركة العناصر في المشهد جزءًا حيويًا من التكوين السينمائي، حيث تؤثر في كيفية تلقي الجمهور للمعلومات البصرية. الحركة لا تقتصر على الحركة الفيزيائية للأشياء داخل المشهد، بل تشمل أيضًا حركة الكاميرا، حركة الشخصيات، وحتى حركة الضوء.

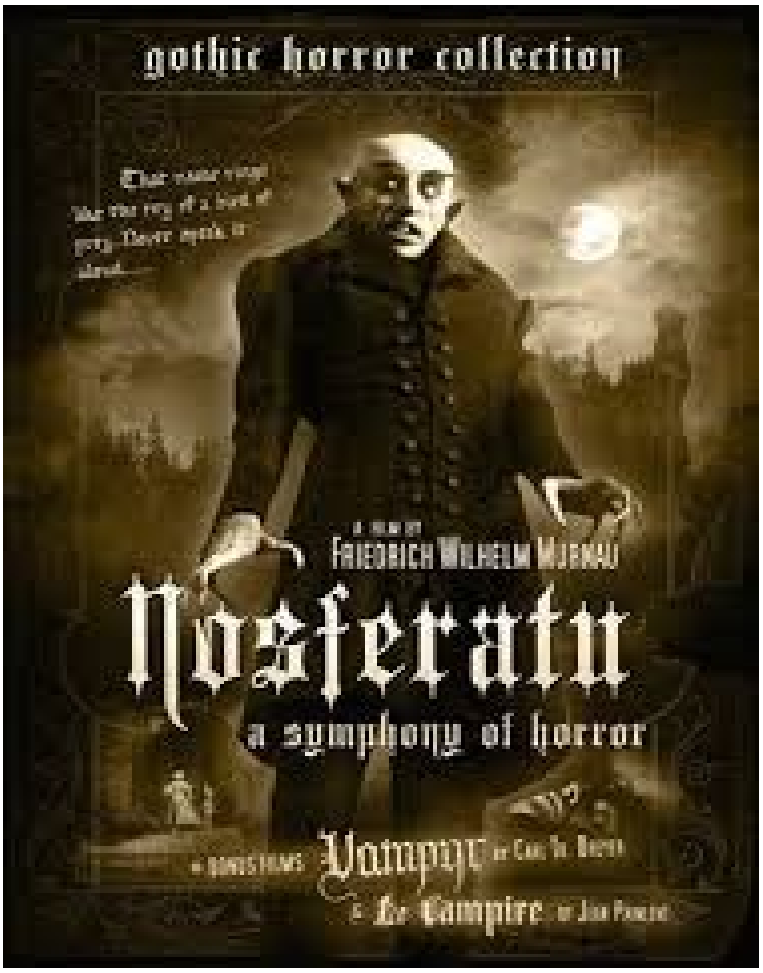
---

[7] فريد سليمان، *الألوان في الأفلام: دراسة في تأثيراتها النفسية*، الطبعة الأولى، 2020، القاهرة: دار المدى، ص. 56.

- **حركة الكاميرا** :قد تكون حركة الكاميرا أفقيًا أو عموديًا، وقد تُستخدم لخلق إحساس بالزمن أو المكان. في فيلم *Vertigo* (1958)للمخرج **ألفريد هيتشكوك**، استخدم هيتشكوك **حركة الكاميرا الأمامية والخلفية** بشكل مبتكر لخلق تأثير **"الدوار "**الذي يعكس القلق النفسي لشخصية البطل.

- **حركة الشخصيات** :تعتبر حركة الشخصيات من العناصر الأساسية التي تضيف ديناميكية للمشهد. في فيلم *Children of Men* (2006)، استخدم المخرج **ألفونسو كوارون** حركة الكاميرا المتواصلة بدون تقطيع في مشهد المطاردة لإبراز الإحساس بالرهبة والسرعة، ما ساعد في زيادة التوتر وإشراك الجمهور بشكل أعمق في الأحداث.

- **حركة الضوء والظل** :لا تقتصر حركة الضوء على استخدامه لإبراز العناصر الثابتة، بل تُستخدم أيضًا في خلق تغييرات في الأجواء. في فيلم (1922) *Nosferatu* للمخرج **فريدريك مورناو**، تُستخدم الظلال بشكل مبتكر لتكوين حركة تُحاكي تحركات الوحش، مما يعزز من جو الرعب والتشويق[8].



إن مكونات الصورة السينمائية - من الإطار إلى الألوان، الإضاءة، وحركة العناصر - هي أدوات رئيسية يُحسن المخرج استخدامها لإيصال المعنى والمشاعر التي يريد التعبير عنها. هذه العناصر ليست مجرد أدوات تقنية، بل هي وسائل فنية تُستخدم بشكل مقصود لإنشاء تجارب بصرية تفاعلية. يمكننا ملاحظة أن المخرجين في أفلام مثل *Citizen Kane*، *Schindler's List*، و *The Godfather*قد حققوا تأثيرات درامية هائلة باستخدام هذه الأدوات.

[8] يوسف كامل، حركة *الكاميرا في السرد السينمائي*، الطبعة الثانية، 2021، بيروت: دار الثقافة، ص. 89.