Rhetorical employment of the color in fictional film

Muneer Salah Abdulmahdi
University of Baghdad / College of Fine arts
Department of Film and Television
mounir92cinema@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v3i142.3832

Abstract:

The cinema has been in many developments levels since it begins, on both levels the technical and the artistic level, which helped to convert it from being a manufacturing process to art, among all these developments, the color was discovered and its first existing in to the cinema, which use to base on two colors white and black basically, the ability to add the color wasn't exist in the first 3 decades of the cinema age, and according to the color importance to be inside the cinema world was an essential need, and that what motivate the ones who work in cinema starts their experiments to bring this element to the film.

After a while of the color existing in the cinema, quickly the ones who works in this field where aware about how its important and effective on the audience, end up being one of the very important elements in the cinema language, the color stopped being only just a color in the simple meaning of the word inside a frame, but has its own special philosophy which makes it very different than the other image element.

The color works on creating the mane and the specific feeling, reserving the dramatic and the rhetoric meaning, which the work creators want to deliver to the audience inside the cinematic image structure.

Keywords: cinema, art, color element, scenes.

التوظيف البلاغي للون في الفيلم الروائي

الباحث منير صلاح عبد المهدي
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
قسم السينما والتلفزيون

(مُلَخَّصُ البَحث)

مرت السينما منذ اكتشافها الى الان بعدة تطورات جاءت على مستويين التقني والفني، التي ساعدت بشكل فاعل بتحولها من صناعة الى فن، ومن بين تلك التطورات كان اكتشاف اللون ودخوله الى السينما، التي كانت تعتمد على لونين الابيض والاسود بشكل اساسي حيث لم تكن قابلية اضافة اللون متاحة في العقود الثلاثة الاولى من حياتها، ونظراً لما يملكه اللون من اهمية فدخوله الى السينما كان ضرورة لا بد منها، وهذا ما دفع العاملين في هذا المجال الى البدء في محاولاتهم وتجاربهم لإضافة عنصر اللون الى الفيلم.

وبعد فترة وجيزة من دخوله الى السينما. سرعان ما أدرك العاملين في هذا المجال مدى اهمية وتاثيره على المشاهد، حتى أصبح أحد اهم عناصر اللغة السينمائية، فلم يعد مجرد صبغة تملئ الاطار بل أصبحت له فلسفة خاصة تميزه عن غيره من عناصر لغة الصورة. فيعمل اللون على خلق الاحساس العام والخاص، وتقديم المعنى الدرامي والبلاغي الذي يريد صانع العمل ايصاله الى المشاهد داخل بنية الصورة السينمائية.

الكلمات المفتاحية: السينما، الفن، عنصر اللون، المشاهد.

الفصل الاول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه:

ان التطورات التي حصلت في السينما منذ اكتشافها الى الان، جاءت على مستويين التقني والفني من اجل تحسين المستوى التعبيري للصورة، ومن بين تلك الانجازات والتطورات التي حدثت بشكل واضح في السينما جاءت لتعزيز المحتوى الدرامي فضلاً عن بعدها الفكري و الجمالي. فبدأت التطورات في مجال التصوير السينمائي من كاميرا ثابتة الى كاميرا متحركة تتابع الاحداث وتشترك بها احياناً. ثم دخل عنصر الصوت واضاف لفن الفيلم آفاق جديدة في تعزيز المحتوى الدرامي واضفاء المزيد من المتعة على الفيلم السينمائي.

وبما ان الصورة السينمائية تحاول الاقتراب من الواقع، والواقع من حولنا ملون، وعظمة الصورة تكمن عندما تكون اكثر قرباً منه. فاصبح دخول اللون الى السينما حاجة ضرورية

لاكتمال بنية الصورة، وبدخول اللون اضاف الى الصورة بنية جمالية اكثر، واصبح اللون احد عناصر اللغة السينمائية الذي من الصعب التخلي عنه عند البعض.

ولكن المشكلة لم تكتمل في توظيف اللون جمالياً، بل ان للون اهمية اكثر من حيث الاشتغالات البلاغية فاصبحت له دلالات ومعاني مختلفة وتسهم بشكل كبير في تحقيق الغاية او الشعور الذي يطمح صاحب العمل بايصاله، وكل هذا يلجأ اليه المخرج لتعميق الاحساس وجعل اللقطة و المشهد او الفيلم ككل هو عبارة عن قصيدة متناغمة في كل اجزائها. ومن خلال هذا الدور الفعال للون في الفيلم السينمائي، وفي ظل التطورات التي حدثت في السينما على مر السنوات يمكن ان نلخص مشكلة البحث في هذا التساؤل:-

ما الكيفيات التي يوظف بها اللون بلاغياً في الفيلم الروائي؟

ثانيا: اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في دراسة التوظيفات البلاغية للون في الفيلم السينمائي. اما الحاجة لهذه الدراسة فتكمن في كونها محاولة لتضع امام الباحثين والعاملين في مجال السينما رؤية واسعة لمفهوم اللون ومميزاته وتاثيراته وخواصة في الفيلم السينمائي.

ثالثاً: اهداف البحث:

يهدف البحث الى:

الكشف عن الكيفيات التي يوظف بها اللون بلاغياً في الفيلم الروائي .

رابعاً: حدود البحث:

الحد الموضوعي : بلاغة اللون في الفيلم الروائي.

الحد المكاني : السينما الأوروبية.

الحد الزماني : يتحدد الباحث زمانياً بدراسة التوظيف البلاغي للون في الفيلم الروائي 2018.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: نظرية اللون

لقد عرف الأنسان اللون منذ بداية الخليقة، فيرى الالوان بكل شيء يحيط به في الطبيعة، فالجبال والوديان والنباتات والحيوانات، جميعها تملك الوان خاصة بها وتميزها عن غيرها. لعل بداية علاقة الأنسان مع الألوان كانت سطحية لا يدرك مدى اهميتها وتأثيراتها. ولكن كان يتأثر بها بطريقة او بأخرى فعملية انجذابه الى الأشياء كانت تعتمد بشكل كبير على اللون. فيرتبط اللون في الأنسان بعلاقة سايكولوجية مشابهة بارتباطه بالضوء، فشروق الشمس وانتشار الضوء في المكان كان دليل على بداية الحياة فهو يرتبط بالأمان والطمأنينة، وغروب الشمس وحلول الظلام تدل على توقف نشاط الانسان وترتبط بالخوف

والخطر، كما ان حاسة الأدراك البصرية لا يمكن ان تتم بدون عنصر الضوء فالضوء هو العنصر الاساسي والوحيد لإتمام عملية الأبصار وادراك الاشياء المحيطة بنا ومن ضمنها اللون. فكذلك ارتباط الانسان بالألوان الحارة والباردة وطولها الموجي لها تأثير كبير على الحالة السايكولوجية والفسيولوجية للإنسان.

وان تلك التأثيرات السايكولوجية التي يحدثها اللون للإنسان لا تحصى لكثرتها وتشعبها. وبما ان عملية تأثر الأنسان بلون تختلف من شخص الى أخر فهي تعتمد على كيفية ادراك الأنسان لذلك الون. فنجد في بعض الأحيان شخص يسبب له لون معين التوتر والقلق بينما نفس اللون يسبب لشخص أخر الاسترخاء والطمأنينة، فان عملية التأثر ترتبط احياناً بالبيئة التي يستوطنها الشخص واحيانا اخرى ترتبط بالمرجعيات الفكرية والثقافية للإنسان، وهذا ما يجعل صعوبة تحديد تلك التأثيرات وتنسيبها الى لون معين ببساطة لان كل الألوان لا تملك معنى واحد متفق عليه عند الجميع. وهناك عدة تجارب أجريت لتأكيد مدى تأثر الانسان بالوان الأشياء المحيطة به دون وعي لذلك التأثير، ومن هذه التجارب:

مثلاً: "الصناديق المدهونة باللون البني تبدو أثقل وعندما يحاول الرجال رفعها بنفور وتذمر وكراهية واضطرارهم لبذل جهود أكثر لرفعها، بينما نفس الصناديق تبدو اخف وأسهل عند دهانها باللون الاخضر الفاتح وتجنبنا في نفس الوقت التأثير السيء على اعصابهم." (حموده، ١٩٨١، ص٣) (Hamouda, 1981, p3).

هذه التجربة تؤكد مدى تأثر الأنسان بالطاقة التي تبعثها بالوان الأشياء المحيطة به وهذا ما يجعلهم يشعرون بثقل وخفة الصناديق بمجرد تغير لونها. ومن التجارب الأخرى التي تؤكد هذا النظرية.

اما الحالة الفريدة للمؤلف الموسيقى المشهور (فاجنر) "الذي لا يستطيع ان يؤلف اي من أعماله الخالدة ما لم يكن تحت تأثير الضوء الأحمر فيرجع ذلك لأنشراحه المبدع الذي يشبه حالة التهيج الدموي." (حموده، ١٩٨١، ص١٤١)(Hamouda, 1981, p141) . وان هذا المثال خير دليل على إن للوان تأثيرات تختلف من شخص الى أخر وتعتمد على مدى أدراكه وعلاقته بذلك اللون.

وبما إن عمليات التأثير التي تحدثها الألوان تؤثر سلباً او ايجاباً على مزاج او صحة الأنسان، ومن أجل فهم تلك التأثيرات يجب علينا دراسة اللون لمعرفة خواصه ومميزاته والعوامل المكونة له والمؤثرة عليه وطبيعتها، ولنقترب من اللون أكثر ولمعرفة هذه الخواص والمميزات نبدأ بدراسة نظرية اللون ومدى علاقتها بالإنسان.

خصائص اللون:

يتحدد اللون بثلاث خواص نستطيع من خلالها تميز الألوان. حسب تصنيف مونسيل للألوان وهي: (مرقس، ٢٠٠٩، ص٤٣-٤٨)(Marks, 2009, p43-48) .

١ – **أصل اللون (كنه):** إن الضوء المنبعث عن المصدر اللوني له مدلول ملون واضح ويكون اما أصفر او أخضر، اي إن الصبغة اللونية ذات دلالة واضحة تفرق لون عن أخر.

٢ – **القيمة الضوئية:** هي الصفة التي تجعلنا نطلق على اللون في لغتنا الدارجة اسم لون فاتح او لون غامق، وقد يتفق أصل لونين (الكنة) ولكنهما قد يختلفان في قيمتهما ، فنرى احدهم ساطع لأنه يعكس كمية كبيرة من الأشعة والأخر غامق لأنه يعكس أشعة بكمية أقل، ولذلك إن قيمة اللون تدل على درجة نصوع وأشراق اللون.

٣ – **الشدة اللونية:** هي الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون اي درجة اختلاطه بالألوان المحايدة، وهي كل من (الأبيض و الأسود والرمادي)، اي كل مل تم أضافة او خلط لون محايد مع اللون الأصلي قلت شدته. **وهناك بعض العوامل الأخرى التي تؤثر على طبيعة اللون و هي:**

١ – **الانسجام اللوني:** هو العلاقة بين الالوان المتجاورة قي الدائرة اللونية او بمعنى اخر "هو العلاقات اللونية المنسجمة بين لون ولون مقارب له في موجاتها وذبذباتها الضوئية في دائرة اللون."(عبو، ١٩٨٢، ص١١٣).(Abbou, 1982, p113) ويمكن القول كل ما قلت المسافة الفاصلة بين الالوان المتجاورة في الدائرة اللونية كل ما كان الانسجام أكثر، وكل ما تباعدت المسافة بين الألوان قل الأنسجام وذلك لإن الصفة الاساسية في عملية الأنسجام هي التجاور.

٢ – **التباين اللوني:** يحدث التابين عادتاً بين الالوان الغير متجاورة في الدائرة اللونية، وإن التباين يعني "التضاد بين لونين عند أخذ لونين غير متجاورين في مثلث الألوان وسبب هذا التباين انعدام الصفة المشتركة بينهما حيث إن كل منهما غريب عن الأخر بحكم المسافة التي تفصل بينهما وعند وضعهم متجاورين سنلاحظ عدم التجانس بينهما." (راضي، ٢٠٠٥، ص١٠٨) (Rady, 2005, p108). حيث إن عملية التباين تعتمد على المسافة الفاصلة بين الألوان ويزداد التباين بزيادة تلك المسافة أي إن الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية هي على قدر عالي من التباين، وذلك لأن الصفة الاساسية في التباين هي عدم التجاور في المثلث او الدائرة اللونية.

٣ – **الظل في الالوان:** ويوضح (ليوناردو دافنشي) كيف يتأثر اللون اذا وقع في مناطق الظل وبمساحات كبيرة، فيقول: "كافة الألوان مهما كانت طبيعتها تصبح متداخلة ويصعب تمييزها، اذا ما وقعت في مناطق الظل، وتمت مشاهدتها من مسافة كبيرة والسبب في هذا

يرجع الى إن الاجسام التي لاتستقبل ضوءاً اساسيا لا تستطيع ان ترسل للعين من مسافة بعيدة اشكالها الحقيقية لأنها يجب ان تخترق، اذا صح ذلك بضوئها ضوء الهواء وهذا لان الضوء القوي يهزم الضوء الضعيف."(دافنشي، ٢٠٠٥، ص٣٨٧) (DaVinci, 2005, p387). ومن خلال هذا الطرح يتضح كيفية تأثر أللون في مناطق الظل وكيف يفقد القدرة على أبراز هويته (الكنة) وذلك يعود بسبب فقدان اللون العنصر الاساس لأثبات وجوده وهو الضوء، الذي يعتبر مصدر الابصار الرئيسي.

٤- التوازن أللوني : في بناء لوني هناك نوعان من العلاقات وهي اما ألوان مضادة او تكون منسجمة، "وعليه تتكون العلاقات متوازنة بين أللون والدرجة الضوئية للون ونوعيتها .اي تكون الوحدة أللونية مختلفة ولكنها متوازنة موزعة بتوازن على مجمل مساحة اللوحة. وهذه الموازنة تتكون بشكل خاص يتفق مع تقبلنا النفسي لها، والتي تجذب نظرنا اليها." (عبو، ١٩٨٢، ص١٢١)(Abbou,1982, p112) . اي بمعنى أخر يمكن القول إن التوازن يعتمد على كيفية توزيع الألوان داخل العمل الفني سوى كانت هذه الألوان منسجمة او متضادة، فعملية التوزيع هي التي تحكم التوازن من خلال علاقات يصنعها الفنان بين تلك الالوان.

٥- حركة اللون: وهي عملية تعاقب الألوان المتجاورة مع بعضها البعض وهذه الحركة ترسمها عين المشاهد عند متابعتها للألوان المتدرجة داخل الصورة، و تعتمد بشكل كبير على (الانسجام و التوازن) بين تلك الألوان المتعاقبة. كما تساعدنا هذه الحركة في تقديم اغراضنا الفنية بصورة جمالية اكثر وتساعد المشاهد في قراءة العمل الفني بطريقة تسهل عليه فهم ذلك العمل.

تصنيف الألوان (عجلة اللون):

إن عملية ترتيب الألوان في تسلسل منطقي يسهل علينا فهم ودراسة أللون وفق دوائر او مثلثات او اشكال مجسمة، ومن اهم هذا الترتيبات :

ترتيب أوزولد للألوان يعتبر (أوزولد) احد الأوائل الذين لهم الفضل في ترتيب الألوان حيث وضع مجسمه أللوني وفيه صنف هذا العالم الألوان حسب مركزها وتسلسها في تحليل الطيف الشمسي. "وضع دائرة فيها الألوان الاساسية الاربعة: (الأحمر، الأصفر، الاخضر، الأزرق). ووضع الألوان المركبة بين كل لونين وخصائصها. وشكل بين كل لون ولون ستة حقول متدرجة بين الأربعة الألوان الاساسية. وهكذا كونت هذا الدائرة وحدة متطورة بين الألوان الاساسية الأربعة وبين الألوان العشرين الأخرى في دائرة مغلقة مكملة بعضها بعض. وإن كل لون مجاور للأخر يدخل في عائلة (الألوان المنسجمة) بسبب ذلك التجاور. وكل لونين متقابلين يدخل في عائلة (الألوان المتضادة) بسبب ذلك التقابل وبعد أحدهم عن

الأخر." (عبو، ١٩٨٢، ص١٠٥)(Abbou,1982,p105) . ولقد أعتمد (أوزوالد) البعد الثالث في ترتيب الالوان ، حيث كانت جميع الترتيبات أللونية السابقة تعتمد على تلك الأشكال ذات التنظيم المستوي، وان استخدامه للشكل المخروطي وترتيب الالوان جاءت كالاتي:

"في أعلى او أسفل المجسم (المخروطي) يمثلان الأبيض والاسود و وزعت باقي الالوان الاتية على محيط الدائرة اللونية التي تكون في قاعدة المجسم المخروطي، وكان توزيعها كالاتي: الاصفر والبرتقالي والأحمر والأرجواني والأزرق والاخضر والتركواز واخضر ماء البحر وأخضر زرعي. ولكل منها ثلاث تدرجات لونية وإن هذا الترتيب يكون باتجاه عقرب الساعة." (حمودة، ١٩٨١، ص٢١)(Hamouda, 1981, p21) .

حيث وجد إن: "الألوان المتجاورة والقريبة من بعضها كانت متوافقة ومتجانسة كالأزرق المخضر والأخضر. اما الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية المتعارضة كالأحمر والأخضر المزرق، فكلما ابتعدت المواقع زاد الاختلاف والتباين فلتقابل التام في الدائرة يعني تباين اكبر ويسمى بالتكامل كما (الأحمر و التركواز)." (مرقس، ٢٠٠٩، ص٤٤) (Marks, 2009, p44). وإن هذا النظرية في التجاور والتقابل الألوان في الدائرة اللونية هي وفق لطرح (أوزولد) في فكرة (التجانس والتعارض).

وينظم (أوزوالد) الألوان النقية وعلاقتها بالألوان المحايدة بشكل مثلث (اللون النقي، اللون الأبيض، اللون الأسود) يكون أللون النقي في أحد زوايا المثلث بينما يكون أللون الأبيض في الزاوية الاخرى ويتخذ اللون الأسود مكانه في الزاوية الثالثة. وإن عملية أضافة اللون الأبيض تحدث تاثيراً على شدة اللون النقي و كذلك الحال عند أضافة الأسود، وإن كل ما نراه هو ناتج عن خليط ثلاث (اللون النقي، اللون الأبيض، اللون الأسود). ومن خلال دراسة علاقة الأنسان بالألوان ومدى تأثر بها فسيولوجياً وسايكولوجياً لجئ بعض العلماء الى أستخدام اللون لعلاج الأنسان من بعض الأمراض معتمدين على تأثير ذلك أللون فسيولوجياً من خلال تحسس الجهاج العصبي للون. وان هذه التاثيرات تؤكد لنا مدى اهمية اللون وتاثيره على الانسان، حيث لم يقتصر على التاثير السايكولوجي فقط كما متعارف عليه عند البعض، لا بل تم ثبات تاثيراته على مستوى الفسيولوجي ايضاً.

المبحث الثاني

بلاغة اللون في الفيلم الروائي

إن السينما في بداياتها كانت تعتمد على لونين الأبيض والأسود بشكل أساسي حيث لم تكن قابلية أضافة اللون متاحة آن ذاك، وبما إن الحياة من حولنا ملونة فلا شك إن وجود

اللون في السينما كان الحلم الذي يراود بعض العاملين في هذا المجال. وهذا ما دفعهم الى البدء في محاولاتهم وتجاربهم لإضافة عنصر اللون الى الفيلم.

ومن بين هذه المحاولات في فيلم (مملكة الجينات) عام ١٩٠٣ عندما "حاول (جورج ميليه) بتلوين فيلمه باليد كادر بواسطة فرشاة رقيقة جداً والنتائج التي حققتها هذه التجربة كانت جيدة في وقتها. ثم تلاه (باتيه) او كما يعرف بنابليون السينما عام ١٩٠٦ بأختراع طريقة تلوين جديدة بشكل آلي حيث تمر فرشات او ريشة لتلوين الصور وتسمح بتطبيق نصف دستة من تدرجات لونية مختلفة وكانت تسمى هذه الطريقة (بالمرسام)." (جيوفري، ٢٠١٠، ص٤٥) (Geoffrey, 2010, p45). رغم ان هذه الطريقة كانت مرضية الى حداً ما في وقتها لكنها لم تكن فعالة وكانت مكلفة جداً وتحتاج الى وقت لتلوين جميع نسخ الفيلم التي يتم توزيعها للعرض، وهذا ما دفع العاملين في هذا المجال الى ايجاد حلول افضل. فاستمرت محاولات أدخال اللون الى السينما لفترة طويلة وحتى الوصول الى أبتكار طريقة حقيقة لإدخال اللون بشكل فعلي الى السينما.

"ففي عام ١٩٣٤، توصلت شركة التكنيكولور الى أبتكار عمليتها ذات الأفلام الثلاثة. وبذلك وصل اللون الى الشاشة بالفعل، وكان أول فيلم يتم تصويره بهذه الطريقة هو فيلم (حاد الظهر) عام ١٩٣٥." (قلج، ١٩٧٥، ص٢٣) (Qalaj, 1975, p23). ومن هنا بدأت الانطلاقة الحقيقة للون في الفيلم السينمائي وبقيت المحاولات مستمرة الى تطوير اللون الى هذه اللحظة. فيقول (أيزنشاتين) عن دخول عنصر اللون الى السينما: " فالفيلم الناطق يصيح طلباً للون، مثلما كان الفيلم الصامت يصيح طلباً للصوت" (ايزنشتاين، ١٩٦٣، ص١٩٣).(Eisenstein, 1963, p 193) وإن رأي (أزنشتاين) يعبر عن مدى ضرورة وأهمية دخول اللون الى السينما بصفة أحد عناصر كمال الفن السينمائي.

ثم يضيف (أيزنشتاين) مؤكداً أهمية اللون بقوله: " ونستطيع أن نقرر بصورة قاطعة، ان الوحدة العضوية الكاملة – أي وحدة الصورة والصوت – لن يمكن تحقيقها والوصول اليها، الا عندما ننتج أفلاماً بالألوان. عند ذاك فقط يصبح في امكاننا أن نجد العناصر البصرية الحصيفة المساوية لأعمق منحنى نغمى في اللحن. عند ذاك فقط يسمو التوزيع البصري الكامل لعناصر الرؤية الى مستوى ثراء التوزيع الآلى في الموسيقى." (ايزنشتاين، ١٩٦٣، ص١٩٧)(Eisenstein, 1963, p 197) . وهذا يوضح لنا إن الصورة أرتقت واتسمت بالكمال عند أدخال عنصر اللون عليها، وأصبح بإمكانها إن تتساوى مع كمال الصوت او الموسيقى في الفيلم، فقبل وصول اللون الى السينما كانت الصورة تفقد جزء من خصوصيتها وحقيقتها مقارنة مع وجود جميع عناصر الصوت في الفيلم، وبكمال هذه العناصر أصبح الفيلم يمتلك وحدة عضوية متكاملة أجزائها السمعية والبصرية.

ويمكن القول إن لكل لون تأثيراً واضح على الحالة النفسية والجسدية لنا جميعاً، فيستطيع اللون في فيلم إن يبني أنسجاماً عاطفياً من خلاله بثه السعادة او الحزن او الطمأنينة او التوتر داخل بنية اللقطة او المشهد. فلكل لون دلالة معينة لدى المشاهد وربما تختلف دلالة اللون الواحد من شخص الى أخر وتعود الى علاقة الشخص بذلك اللون. "آن اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة (دلالة الموت، دلالة الحياة) في الوقت نفسه، فطاقات اللون هائلة غير محدودة، ورمزية الالوان عموما فيها هذه الاشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه" (عبد الحميد، ٢٠٠٨، ص٢٨٢) (Abdel Hamid, 2008, p282). و من هذه الخاصية الرمزية المتعددة للون هي التي تؤسس مدى تأثيره النفسي على المشاهد، وهي التي تجعل بعض الألوان مفضلة عند الأنسان دون غيرها. وهذه الدلالات الرمزية المتعارضة تؤكد مدى أهمية اللون درامياً و بلاغياً اذا ما أرتبط ببقية العناصر لغة الصورة الأخرى ارتباطا وثيقاً. على إن لا يكون ذلك الارتباط يؤثر على أهمية كل عنصر من العناصر اي بمعنى إن لا تكون هيمنة عنصر على أخر في بنية الصورة السينمائية. فيقول (أيزنشاتين): "يجب ان تشترك كل عناصر التعبير السينمائي في صنع الفيلم، على انها عناصر للفعل الدرامي. ومن هنا يكون الشرط الاول لاستخدام اللون في الفيلم، هو ان للون يجب ان يكون اولاً، ولأقصى حد، عاملاً درامياً. واللون في هذا المقام مثل الموسيقى. فالموسيقى في الافلام تتسم بالجودة عندما تكون ضرورية. واللون كذلك يتسم بالجودة عندما يكون ضرورياً." (ايزنشتاين، ١٩٦٣، ص٢٠٢)(Eisenstein, 1963, p 202) . وهذا يعني إن كل عنصر من عناصر الصورة يجب إن يقوم بالفعل الدرامي بأفضل ما يمكن حيث يملك القدرة على التعبير وتفسير ما يمكن ان يحدث على الشاشة في لحظة معينة وهي اللحظة التي يعمل بها ذلك العنصر حتى يصبح هذا العنصر بطل اللحظة الراهنة من خلال سرده للأحداث. وبذلك يستطيع إن يخلق المعاني البلاغية تساعد المشاهد في فهم ما الذي يريد إن يقول له صانع العمل من خلال توظيفه لذلك العنصر دون أخر.

ويعبر عن ذلك المخرج السينمائي (مايكل انطونيوني) قائلا: "ان الالوان اضحت بالنسبة لي ذات أهمية كالممثلين انفسهم.. واصبحت مقتنعا تماما ان كل تأثير درامي يمكن احداثه عن طريق استخدام اللون، فقد اصبح بوسعي ان اضع ممثلا في موقف معين امام لون معين.. ليعرف المشاهد ماذا يدور في نفس هذا الممثل وعقله، دون ان ينطق بكلمة حوار واحده" (شلبي، ١٩٩٠، ص١١٠) (Shalabi,1990, p110). وإن هذا القول يؤكد أهمية اللون في سرد ونقل المعلومات من خلال رمزيته داخل الصورة واشتغالها فنياً لتعزيز المحتوى الدرامي داخل بينة اللقطة او المشهد.

ثم يضع لنا (أيزنشتاين) وجهان لتوظيف اللون دراماتيكياً: "الاول هو التبعية لعنصر اللون في قيام بناء درامي محدد (هو الذي يحدد بناء الفيلم من خلال كل العناصر بما فيها اللون). اما الوجه الثاني فهو ايجاد فهم اوسع للون من خلال العرض الدرامي للعنصر النشيط الموجود بداخله (وهو العنصر الذي يعبر عن حافز الواعي والارادي في الشخص الذي يستخدم اللون ومميزاً حالة الأمر الواقع غير المحددة لأي لون معين في الطبيعة)." (ايزنشتاين، ١٩٦٣، ص٢٠٦) (Eisenstein, 1963, p 206) . وهذا يعني حسب طرح (أيزنشتاين) إن لتوظيف اللون دراماتيكياً يجب إن يمر بمرحلتين حيث وصف المرحلة الأولى هي أنسجام عنصر اللوني مع بقية العناصر بنية الصورة أي تصبح جميع هذه العناصر فعالة في بناء الفيلم ومن ضمنها اللون. اما المرحلة الثانية هي تعتمد على أدراك صانع العمل للون وكيف يمكن توظيفه بلاغياً حتى يعطي بعد أخر الى الصورة، فيمكن ان يلخص صانع العمل الكثير من المعاني من خلال استخدامه لعنصر اللون والذي يمكن إن يضيف الكثير من الدلالات والرموز ويعطي مقدمات عن ما حدث وما يمكن ان يحدث ضمن السياق الدرامي للأحداث.

ويعد مدير التصوير هو المسؤول على ضبط العناصر المرئية داخل بنية اللقطة و خلق العلاقات بينها ذات مضامين درامية وبلاغية. ويقول (استورارو): "المصور مؤلف يستخدم الضوء، الظل، اللون. وهو يوظف تجربته وحساسيته وثقافته وانفعالاته ليطبع اسلوبه الخاص وذاتيته على العمل. عندما تشرع في قراءة السيناريو فانك تبدأ في تصور القصة بصرياً.. لهذا السبب ربما تدعى مصوراً سينمائياً. انك تبحث عن مفتاح الذي يخبرك كيف تستطيع ان تجد الضوء.. الضوء الذي به نحاول ان نعبر عن أنفسنا. الفيلم حساس في ما يتعلق بما يريده التقني.. انها اضاءة ذاتية." (صالح، ٢٠٠٨، ص٤٧) (Saleh, 2008, p47). فمهمة مدير التصوير هي ترجمة الفيلم وتحويله بصرياً بالاعتماد على العناصر المرئية داخل الصورة ومنها اللون، وكيف يستطيع من خلالها نقل احساس الفيلم الى المشاهد بالاعتماد على الحالة السايكولوجية التي تولدها هذا العناصر المتجاورة في اللقطة او المشهد ككل.

نماذج فيلمية عن استخدامات اللون في السينما:

سوف يتناول الباحث بعض النماذج الفيلمية التي تمييز باستخدامها اللون. وسوف يناقش في هذه الافلام (معنى اللون ودلالاته – وكيفية اشتغال اللون وفقاً للدائرة الونية) . كما سيكون تناولها بشكل عشوائي.

١ – فيلم (فندق بودابست الكبير) – سيناريو واخراج (ويس اندرسون) ٢٠١٤.

الاشتغال وفق الدائرة اللونية: (زيادة نسبة التشبع الالوان في الدائرة اللونية).

حيث يمكن ان ينتج هذا التشبع المنخفض للصورة، الوان ناعمة ومحايدة. حيث استخدم هذا الفيلم الالوان (الأحمر، الأصفر، الوردي، البنفسجي، البرتقالي).

معنى الالوان ودلالاتها: ان عملية توظيف هذه الألوان بشكل درامي وبلاغي بحيث تكون الالوان متناغمة وعميقة وناعمة، لطيفة ومتسامحة، تعطي شعور بالراحة والهدوء. حيث لم يستخدم في هذا الفيلم الاصفر بمعنى الخردل، ولا الوردي بقدر الورد، ولا الاحمر بمعنى الدم، لكن استطاع ان يخلق الوان فريدة مريحة للعين، موظفة بدقة بكل التفاصيل، حيث قام المخرج بوضع لون لكل مشهد او لكل حقبة زمنية.

٢ – فيلم (ثلاثية المعيشة) – سيناريو واخراج (روي أندرسون) ٢٠٠٠.

الاشتغال وفق الدائرة اللونية: (تقليل نسبة التشبع الالوان في الدائرة اللونية اكثر – حيث تقترب من الرمادي). حيث يمكن ان ينتج هذا التشبع المنخفض جداً في صورة الى ذهاب الالوان الى اكثر قتامة. والبقاء بعيد عن اللون الأحمر في هذا النوع من الدوائر الألوان.

معنى الألوان ودلالاتها: ان عملية توظيف هذه الألوان بشكل درامي وبلاغي بحيث تكون الالون صامتة، وباردة، توحي بانعدام الحياة، واليائس، والكئابة، استطاع المخرج ان يخلق عالم دوني يحيط بالشخصيات يعبر عن ماساويته بلون ضائل واضاءة دون ظلال، تجعل المشاهد يشعر بأحباط بسبب الالوان الرمادية التي تملأ الكادر طيلة الفيلم.

٣ – فيلم (فيلم قصير عن القتل) – سيناريو واخراج (كرييشتوف كيشلوفسكي) ١٩٨٨.

الاشتغال وفق الدائرة اللونية: (نظام الالوان الاحادية).

حيث يمكن العمل في هذا النوع من الافلام باستخدام لون واحد وتدرجاته في الدائرة الونية، وذلك من خلال تمديد تدرج اللون الاساسي الفردي باستخدام ظلال الالوان. تخفيف الالوان بإضافة الابيض، وظلالها بإضافة الاسود. والاصفر هو السائد في هذا الفيلم.

معنى الالوان ودلالاتها: ان هيمنة اللون الاصفر الفاقع طيلة فترة الفيلم الذي استغرق ساعة وخمسة وعشرون دقيقة، نرى حياة الشاب العبثية ورغبته بالعنف وهو يسير هائماً في الشوارع لا يعرف لماذا ونزعات العدوانية تتضح في جميع سلوكياته التي تبدو غير منطقية لنا ولا نعرف ما الدافع وراء كل هذا العنف، فاللون الاصفر عند كشلوفسكي هو دليل على الموت والكراهية هو لون الحقد والغضب ولون الضياع ايضاً. ودرجات الظل المتغيرة طيلة الفيلم نراها على اطراف محيط الكادر احياناً، واحيان اخرى نراها بجزء من الكادر دون اخر، وفي بعض الاوقات نرى تدرجات الظل قد اتخذت نصف الشاشة. وهي تدل على اجزاء الظلام في حياة الشخصيات وكيف اصبح ذلك الظلام او الظل يغطي اجزاء من حياتهم. او هو

تعبير عن تظليل الاشخاص عن الحقيقة وسلوكهم الطريقة الخاطئ، حيث يعبر هذا الظل عن ضيق حياتهم وخنقتهم المتواصلة.

٤ – فيلم (أميلي) – سيناريو واخراج (جون بيير جونيه) ٢٠٠١.

الاشتغال وفق الدائرة أللونية: (نظام الألوان التكميلية).

حيث يمكن العمل في هذا النوع من الافلام باستخدام الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية، بالاقتران مع بعضها البعض لتشكل لوحات لونية، حيث يعتمد على نسبة التباين العالية بين الألوان. اعتمد هذا الفيلم على لونين بشكل اساس هما (الأخضر والأحمر).

معنى الألوان ودلالاتها: الاستعمال للونين (الأخضر والأحمر) هما لونان متضادان استخدامهما معاً يعطي إحساساً قوياً بالتألّق، والتباين أعطى الصورة إحساساً بالعمق، كما جعل للفيلم غريب ومميز. درجات الألوان الأخرى التي استخدمها الفيلم كانت ألوان باهتة وخفيفة نسبياً، ومريحة للبصر وهذه الالوان جعلت من الفيلم اقرب من اسلوب قصص الاطفال، حيث يشعر المشاهد احياناً ان ما يراه حقيقة واحياناً اخرى ان ما يراه خيال.

٥ – فيلم (العائد) – اخراج (أليخاندرو غونزاليز ايناريتو) ٢٠١٥.

الاشتغال وفق الدائرة اللونية: (نظام الألوان المتماثلة).

حيث يمكن العمل في هذا النوع من الأفلام باستخدام الألوان المتجاورة في الدائرة اللونية، وبشكل عام في هذا النظام يتم اختيار لون واحد لسيطرة، والثاني لدعم، والثالث مرافق مع الأسود والأبيض للتميز، وهو يخلق نوع من الوحدة البصرية.

معنى الألوان ودلالاتها: ان عملية توظيف نظام الألوان المتماثلة التي تخلق تناغم عالي مع شبه انعدام التباين. فأجواء فيلم (العائد)، تنهض على مشاهد شديدة التعبير عن قسوة الطبيعة، حيث تدور معظم الأحداث في فصل الشتاء، ومشاهد الثلوج البيضاء، والبرد الشديد، ، ومشاعر الاكتئاب والفراغ والقسوة، و إيقاع بطيء، فتلك المشاهد قاتمة الألوان نجحت في تكوين حالة قلق وتوتر، رغم سعة المشاهد البصرية الا ان الالوان تبقى ضمن تدرجات بين الابيض والاسود، فاللون الرمادي الداكن تنقل للمشاهد كمية الضياع والتلاشي، كما فقدان الأمل، والوان الثلج البيضاء تعبر عن قساوة البيئة المحيطة، فالصراع في الفيلم يبتدئ مع تلك البيئة القاسية وينتهي بصراع الأنسان.

٧ – فيلم (الإمبراطور الأخير) – سيناريو واخراج (برناردو برتولوتشي) ١٩٨٧.

الاشتغال وفق الدائرة اللونية : (نظام الألوان الثلاثية).

حيث يمكن العمل في هذا النوع من الافلام باستخدام ثلاث ألوان موزعة في التساوي في دائرة الألوان التكميلية (الأحمر، الأزرق، الأصفر)، وفي هذا الفيلم يكون لون واحد مهيمن والأثنين البقية مكملات له، وتكون هذه الأنظمة ممتعة وفعالة.

معنى الألوان ودلالاتها : ان عملية توظيف نظام الالوان الثلاثية تخلق نوع من المتعة ويكون التباين فيها واضح. فأجواء تعبر عن الحياة الغير مستقرة (للإمبراطور)، الالوان في هذا الفيلم تكون الهيمنة للون الأصفر على الصورة وياتي بالمرتبة الثانية الأحمر اما الأزرق فهو قليل التواجد على الشاشة استخدمه المخرج ومدير التصوير لخلق نوع من التابين بين الأحمر والأصفر. فالمساحات الواسعة التي يغطيها اللون الأصفر ملازمة لشخصية الإمبراطور الصغير حاولت ان تصف صعوبة الحياة والمستقبل القاسي والمرير الذي يواجه الإمبراطور.

٨ – فيلم (مدينة الخطيئة) – اخراج (كوينتن تارانتينو، فرانك ميلر، روبرت رودريغيز).

الأشتغال وفق الدائرة أللونية : (نظام الألوان المفقود او المختلف).

ويكون في هذا النظام كل ألوان الفيلم (أسود وأبيض بستثناء لون واحد) يكون بارز وذات تشبع عالي. وبخلق هذا الخلاف يمكننا أنشاء رمز واضح. وهو أكثر طرق استخدام اللون غرابة، وهو اقرب الى التصميم الكرافيكي. حيث يكون مختلف عن جميع الأنظمة اللونية المذكورة أعلاه.

معنى الألوان ودلالاتها: ان عملية توظيف هذا نظام يمكن ان يؤدي استخدامنا المتعارض للألوان الى مساعدة الشخصية او التفاصيل او لحظة معينة تبرز وتتميز عن بقية الفيلم. وفي هذا الطريقة يخلق الصراع والدراما بعدم تطابق الوان قليلة في أماكن معينة. وان التصوير الأبيض والاسود يعكس واقع مشاهد الليلية في المدينة، واضافة الالوان في بعض الاجزاء المختارة، مثل: اللون الأحمر للدم او شفاه امرأة او فستان. واللون الأزرق والأخضر للعينين. والاشقر لشعر امرأة. والبرتقالي للنار. والاصفر للمجرم المغتصب. ويعتبر هذا الانظام الأكثر رمزية باستخدامه الألوان واكثر وضوحاً على الشاشة بالنسبة للمشاهد.

ومن خلال النماذج الفلمية المذكورة اعلاه نرى مدى اهمية وقيمة اللون البلاغية في الفيلم الروائي وكيف في كل مره يأخذ اللون معنى خاص في الفيلم تختلف عن الفيلم الاخر، ويأتي هذا المعنى من خلال التوظيف الجيد للون ومدى تفاعله مع عناصر الصورة الاخرى.

مؤشرات الاطار النظري

أسفر الإطار النظري عن جملة من المؤشرات كخلاصة للطروحات النظرية السابقة الذكر وهي:

١. يعد اللون عنصر من عناصر البناء الدرامي عندما يكون وجوده ضروري داخل بنية الصورة.
٢. إن التوظيف المناسب للألوان من قبل صانع العمل هو الذي يمنح الألوان معناها داخل الصورة.

٣. عندما يوظف أللون كدلالة رمزية يصبح عنصر أساسي من عناصرالسرد الصوري.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث : اعتمدت الباحث المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في إنجاز هذا البحث والذي يُعرف بإنه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (ابو طالب، ١٩٩١، ص ٩٤) (Abu Talib, 1991, p94). لأن هذا المنهج يتلاءم وطبيعة البحث.

ثانياً: عينة البحث : اختار الباحث اختياراً قصديا فيلم (المنزل الذي بناه جاك) للمخرج (لارس فون تريـر) سنة ٢٠١٨. إما سبب اختيار الباحث لهذه العينة، مجموعة من الاعتبارات الآتية:

١. ان هذا الفيلم ينسجم مع متطلبات و موضوعة البحث واهدافه.

٢. ان مخرج هذا الفيلم هو احد المخرجين المعروفين والمتميزين في السينما الاوروبية.

٣. يعد هذا الفيلم من الافلام التي تميزت بالجودة الفنية والتقنية العالية.

٤ . لقد حصل هذا الفيلم على استحسان النقاد، كما رشحت للعديد من جوائز العالمية وفازت ببعض منها.

ثالثاً: أداة البحث : أعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري، وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها، والأدوات هي على النحو الآتي:

١- يعد اللون عنصر من عناصر البناء الدرامي عندما يكون وجوده ضروري داخل بنية الصورة.

٢- إن التوظيف المناسب للألوان من قبل صانع العمل هو الذي يمنح الالوان معناها داخل الصورة.

٣- عندما يوظف اللون كدلالة رمزية يصبح عنصر اساسي من عناصر السرد الصوري.

رابعاً: وحدة التحليل : تفترض عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم، لذا يعتمد البحث المشهد كوحدة تحليل رئيسية للعينة.

الفصل الرابع : تحليل العينات ومناقشة النتائج

اسم الفيلم : (المنزل الذي بناه جاك)

انتاج: ألمانيا ٢٠١٨

سيناريو واخراج: لارس فون تريير

مدير التصوير: مانويل البرتو كلارو

الموسيقى: كريستيان إيدنس أندرسون، ميكيل ملثا، ليزلي مينغ.

الأدوار: مات ديلون (جاك)، برونو جانز (فيرج)، أوما ثورمان (سيدة ١)، سيوبهان فالون هوجان (سيدة ٢)، صوفي غروبول (سيدة ٣)، رايلي كيو (سيدة ٤).

ملخص الفيلم:

يروي جاك (مات ديلون) القاتل متسلسل، لفيرج (برونو جانز). جرائم القتل المدبرة بشكل متقن – كل منها، كما يراها، عمل فني شاق – يعرف مهنته على انه مهندس معماري، يصحب (جاك فيرج) ويصحبنا عبر تاريخه ويقص قصته المقسمة إلى خمسة فصول يروي في كل منها جريمة من جرائمه وفلسفته الخاصة وتطوره الإبداعي في القتل. جاك على قناعة بأنه فنان وفيلسوف، وأن جرائمه ليست مجرد إراقة للدماء بل هي أعمال فنية كاملة، يؤكد في حديثه مع فيرج على أن جرائمه ترقى إلى مستوى قصائد الشاعر البريطاني (وليام بليك) أو إلى عزف (غلين غولد). يأخذنا جاك في حديثه مع فيرج إلى أدلة على إبداعه وفلسفته في رحلة في عالم الفن والشعر والموسيقى والسينما، إلى الحديث عن مبدعي القتل في العالم، ومن بينهم هتلر وموسوليني وستالين. من جحيم دانتي إلى ملاحم فيرجل، إلى فن انتقاء المواد الملائمة لكل طراز من طرز المعمار، تتشعب رحلة (جاك) مع فيرج... يعرب جاك عن افتتانه بالتعامل مع جرائم القتل الخمسة التي سردها بشكل عشوائي (لفيرج) يبحث جاك في أحد إبداعاته الدامية عن جريمة يقتل فيها أكبر عدد ممكن من الضحايا برصاصة واحدة. نرى تمثيل جاك بالجثث وتقطيعه لها إرباً ليصنع منها إبداعات فنية.... وفي النهاية يقود (فيرج) (جاك) برحلة طويلة لتجاوز الحجيم الا وهي المرور من اسفله ليصلوا الى خط النهاية لجسر محطم وهو الذي يقود الى خارج جحيم، فيحاول (جاك) العبور بالتسلق والالتفاف الى الجانب الاخر. فيخبر (فيرج) ان جميع من حاولوا فشلوا في النهاية. ويودعه ويذهب، يحاول جاك التسلق لكنه يهوى ويسقط في قعر الجحيم.

تحليل الفيلم :

المؤشر الأول: يعتبر اللون عنصر من عناصر البناء الدرامي عندما يكون وجوده ضروري داخل بنية الصورة.

في المؤشر الأول القصد من ضرورة تواجد اللون في اللقطة او المشهد تجعله جزء من إجزاء البناء الدرامي، وهي اذا وظف صانع العمل اللون بطريقة تجعله عنصر تتوقف عليه احداث لاحقة في الفيلم. كما في المشاهد الاتية:

مشهد ٩٤ / بعد ان يصالح (جاك) حبيبته (**سيدة ٤**) التي كانت مستائة منه كثيراً بسبب اهماله لها، يدور بينهم حديث عن الفرق بين المهندس المعماري ومهندس البناء، فيطلب منها جاك ان تجلب له قلماً واحمر او اسود، تقوم تتجه صوب الدولاب الذي يبعد عنها خمس خطوات، تفتح المجر الاول وتخرج قلم بلون احمر وتعود وتعطيه (لجاك) وتجلس

جنبه على الاريكة، بعد ان يأخذ القلم يقوم جاك بخلع قميص حبيبته ويبدأ بالتخطيط على صدرها، ويحدده بدوائر متساوية الحجم بالقلم الاحمر، وعندما تدرك بأنه يتصرف بغرابة تفزع هاربة من الشقة.

من أجل خلق البناء الدرامي الأفضل لأحداث الفيلم وبما ان الدراما هي البنية الأساسية لأي عمل كان فيلجأ صانع العمل الى استخدام جميع عناصر الصورة لتحقيق ذلك الغرض ومن بينها اللون حيث يعتبر اللون أحد العناصر البالغة التأثير بالصورة وذلك بما يمتلك من قدرات تؤثر سايكولوجياً وفسيولوجياً على المشاهد ، بحكم كونه من العناصر التي يمكن تغيرها بالاستمرار على امتداد احداث الفيلم ووفق الحالة السايكولوجية والدرامية للمشهد، حيث يمكن توظيف اللون في مشهد وتبنى على اساسه الاحداث ويصبح هذا التوظيف احد عناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي و التشويق . فيبقى هنا المشاهد ينتظر الدور الدرامي للون الذي وظف بأن يحقق غايته في المشهد. فأن عملية الرسم باللون الاحمر على ثدي (السيدة ٤) ليست عملية اعتباطية من قاتل متسلسل مهووس في القتل وخصوصاً انه يعتبر جرائمه هي اعمال فنية تضاهي اعمال الشاعر (وليام بليك) أو العازف (غلين غولد). وان (جاك) قد طلب هذا اللون تحديداً من الضحية الذي يرتبط بشخصيته ارتباط وثيق اصبح يشكل هاجس قلق وتساؤلات لدى المشاهد. لكن الدور الدرامي لهذا اللون لم ينتهي في هذا المشهد فبقيه هذا التوظيف يؤدي وظيفته الدرامية الى ان يحقق جاك غايته من هذا التخطيط باللون الاحمر.

المؤشر الثاني: ان التوظيف المناسب للالوان من قبل صانع العمل هو الذي يمنح الالوان معناها داخل الصورة.

يؤكد المؤشر الثاني على ان الالوان في الحقيقة ليس لها معنى متفق عليه عند الجميع ولكن من خلال التوظيف المناسب هو الذي يخلق لها معاني لدى المشاهد. كما في المشاهد الاتية:

مشهد ٩٧/ يخرج جاك بعد قطعه لثدي (السيدة ٤). يسير في الشارع الخالي من المارة و السيارات مصطفة على جانبي الطريق، مناطق الظلام تغطي الجزء الاكبر من الشارع، اما الجزء المضاء يغطيه الضوء الاخضر، الاماكن التي يمر فيها جاك تملأها النفايات، حتى وصوله الى سيارة الشرطة، فيضع ثدي (السيدة ٤) تحت ممسحة الزجاج الامامي لسيارة الشرطة. ينسج الفنان المبدع بالنظر إلى فيلمه كوسط شعري متوحدة أجزاءه. وهذا التوحّد ليس فقط على صعيد التوظيف أو الاستخدام التقني للألوان والإضاءة وحركات الكاميرا وحجم وزوايا اللقطات، إنما يتم التوحّد أيضاً على صعيد الرموز، حضور العناصر، تداخل الماضي والحاضر، التحام الهمّ الخاص بالعام، البحث في معنى الخلق للأشياء من خلال

علاقتها بذاتها وبما جاورها. من ضمن هذه التوحيدات والتوظيفات هو خلق معنى لكل شيء مرئي في الصورة ومن ضمنها اللون حتى يكسب معنى خاص به في الصورة لدعم المعنى العام او الغاية للمشهد او الفيلم.

ويعد توظيف اللون الاخضر هنا وبحكم جغرافية المكان وزمن المشهد والاحداث، ووجود النفايات، و الظل المهيمن على الضوء، وتدرجات الضوء الاخضر الخافتة. جعلت معنى الالوان دليل على البؤس و الموت والخطيئة. وان توظيف المناسب لهذا اللون خلق شعور ان هذه المدنية بأنها مهجورة و فاقدة الأمان وجميع من فيها هم ضحايا سهلة لأي عمليات اجرامية. وهذا ما نقصد به بالتوظيف المناسب من قبل صانع، جعل من هذا اللون بحكم درجة تشبعه المنخفضة وعلاقته بزمان ومكان الاحداث هو من اعطى لهذا اللون هذه الدلالة وهذا التأثير لدى المشاهد.

فاللون الاصفر كما متعارف عليه لا يمثل الجنة وليس بالضرورة انه مسر للعين ويبعث طاقة ايجابية ويكون ساحر بهذا الشكل. ولكن التوظيف المناسب والحرفية العالية والخيال الخصب لصانع العمل هو من اعطى للون الاصفر هذه الدلالة.

ومن خلال المشهدين المذكورين ان الالوان في الواقع لا تملك معنى محدد يمكن اعتماده وتطبيقه على جميع الحالات، انما يكسب اللون معناه من عملية توظيفه ومن تواجده مع بقية عناصر الصورة ومدى تفاعله وانسجامه معها. وهذا يعني ان الالوان لا تملك معنى محدد انما نحن من نعطيها ذلك المعنى. بالاعتماد على وضعنا ايها في الزمان والمكان والطريقة توظيفنا له، من أجل تحقيق الغاية التي نسعى اليها في بنية اللقطة او المشهد او الفيلم ككل.

المؤشر الثالث: عندما يوظف اللون كدلالة رمزية يصبح عنصر اساسي من عناصر السرد الصوري.

يؤكد المؤشر الثالث على كيفيات اشتغال الالوان كرمز في هذه المشاهد وظف المخرج (لارس فون تريير) اللون الاحمر كرمز للقتل او الموت ومن خلال هذا التوظيف يقوم اللون الاحمر بفعل سرد الاحداث بحيث يجعل المشاهد يتنبأ الاحداث القادمة. كما في المشاهد الاتية:

مشهد ١/ (جاك) يقود سيارته الحمراء بطريق تحيط به الاشجار من الجانبين، تستعرض طريقة امرأة (سيدة ١) و حاملة معها رافعة السيارة (جك) أحمر اللون، وتطلب منه المساعدة لأن احد عجلات سيارتها متضررة تحتاج الى تغير ورافعتها ايضاً قد تضررت، لكن (جاك) لم يحمل معه رافعة فيضطر لاصطحابها لورشة (سوني) لتصليح رافعتها، وفي طريقهم الى الورشة يقتلها.

المشهد ٢٥ / (جاك) جالس في سيارته ويراقب (سيدة ٢) وهي تسير في الشارع وساحبة خلفها حقيبة حمراء حتى تصل الى منزلها. وفي المشهد الذي يليه يقتلها.

المشهد ٧١ / جاك حين ألبس جميع افراد عائلته قبعات حمراء، عندما كانوا ذاهبين في نزهة ورحلة صيد، ثم يقتلهم واحد تلوا الاخر بسلاح الصيد، ويصداد معهم مجموعة من الغربان ويخلق منهم لوحة فنية.

المشهد ١١٧ / عندما يذهب (جاك) لمنزل صديقة (بي سي) ليطلب منه علبة الرصاص المعدنية الكاملة لكي ينفذ جريمته الخامسة، عندما يدخل الى منزل (بي سي) ونرى مرتدي (روب نوم) احمر، فيأسر جاك ويبلغ الشرطة، ثم يستدرجه جاك في الحوار الى ان يقتله، ويرتدي (روب النوم) وعندما يصل رجل الشرطة يقتله ايضاً ويهرب.

في جميع هذه المشاهد استطاع المخرج (لارس فون ترايير) ان يوضف اللون الاحمر كدلالة رمزية للضحايا التي سوف يقتلها جاك. فكل ما نشاهد اللون الاحمر يظهر مع الشخصية في الفيلم نرى في نفس المشهد او المشهد الذي يليه قتل جاك لتلك الشخصية.

في **المشهد (١)** عندما شاهدنا (سيدة ١)حاملة معها الرافعة الحمراء، قام جاك بقتلها وبنفس الرافعة التي كانت معها، ربما المشاهد هنا لازال لم يدرك اشتغالات اللون الاحمر كرمز بصفة ان الجريمة الاولى يراها، فلم تتوضح لديه تفاصيل القصة بعد.

اما في الجريمة الثانية، في **المشهد (٢٥)** عندما نشاهد الحقيبة الحمراء بحوزة المرأة (سيدة ٢) ربما اتضح لدى البعض انها هي الضحية الثانية ولكن الى الان رغم توظيف اللون لهذا الغرض لازلت دلالته غير واضحة بشكل كامل لدى المشاهد، لان تجربة مع اللون الاحمر لاتزال محدودة في هذا الفيلم. لكن هذا لا يعني ان المشاهد لم يدرك اللون الاحمر في كلإ المشهدين.

ولكن في الجريمة الثالثة، في **المشهد (٧١)** يعطي (جاك) لزوجته واطفالة قبعات بلون الاحمر، فالمشاهد ادرك في الحال انه سوف يقتل عائلته، فهنا اللون الاحمر اصبح واضح المعالم وان تجربة المشاهد مع هذا اللون في الفيلم اصبحت اقوى، رغم ان من الصعب على المشهد ان يتكهن بشخص اما سوف يقتل زوجته واطفاله بهذه البشاعة، فادراك المشاهد في هذا المشهد بأن (جاك) سوف يقتل افراد عائلته كان للون فضل كبير في هذا الادراك، و لانه معالم السردية للون هنا بدأت واضحة واكثر تاثيراً على الشاهد. فاللون الاحمر هنا اصبح اكثر ثقلاً واكثر اشتغالاً وعملية سرده للأحداث باتت واضحة تماماً لدى المشاهد.

اما في **المشهد (١١٧)** اصبح اللون الاحمر هنا في قمة الاشتغال السردي للأحداث، فعند دخول (جاك) الى منزل صديقه (بي سي) وشاهدناه مرتدي (روب النوم) الاحمر جميعنا اصبح على دراية بأن (جاك) سوف يقتله على رغم لم يكن في نية جاك قتل صديقه،

ولم يشك المشاهد ولو للحظة ان جاك سوف يفشل في هذه الجريمة رغم ان سيطرة (بي سي) كانت اكبر على جاك. وفي اللحظة التي قتل فيها (جاك) صديقة (بي سي) ورتدأ (روب النوم) الاحمر ككمين لقتل ضابط الشرطة (روب)، وبعد قتله للضابط وهروبه دون ان يخلع (روب النوم) ، هنا قام اللون بفعل الاخبار لدى المشاهد ان جاك سوف يموت، واوشك على نهاية، ويستمر اللون في فعل سرد وتأكيد موت جاك للمشاهد الطويلة والكثير التالية التي شاهدنا فيها موت جاك.

لا يلجأ (لارس) هنا إلى السرد القصصي التقليدي والحبكة المألوفة والتتابع أو الترابط المنطقي، إنما يعتمد على قدرة الصور حيث تتدفق ضمن نسيج فني معبر عن ذاته مستخدماً اللون فيه كدلالة رمزية للموت. فيلم مفتوح امام المشاهد، مشابه للأحلام. الماضي والحاضر يتداخلان فيه، مع الصور التي يقصها (جاك) عن كل انطباعاته، الخاصة والعامة، الذي تتعدّد فيها طبقات أدراكه للجريمة والموت معتمدة على قراءاته الشعرية والأدبية، لوحات تشكيلية، والتصاميم المعمارية ووصولاً الى الموسيقى.

فيمكن القول من خلال المشاهد المذكورة اعلاه ان اللون استطاع ان يكون عنصر اساسي في سرد الاحداث صورياً ومن خلال التوظيف المناسب بدأ اللون يخبرنا من الذي سوف يقتل وكيف، حتى في لحظة التحول في سير احداث القصة اخبرنا اللون بأن (جاك) القاتل المتسلسل اصبحت نهايته قريبة. وانه سوف يلقى حتفه.

الفصل الخامس: النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج: بعد تحليل العينات المختارة قصدياً، تم التوصل إلى عدد من النتائج هي:

١- ان ضرورة تواجد اللون داخل الصورة وتوظيفه بطريقة تبنى عليها الاحداث في المشهد او الفيلم ككل، هي التي تجعل منه عنصراً مهماً من عناصر البناء الدرامي. كما ظهر في فيلم عينة البحث.

٢- الالوان في الحقيقة ليس لها معنى متفق عليه عند الجميع ولكن التوظيف المناسب لها من قبل صانع العمل هو الذي يمنح الالوان معناها داخل الصورة. كما ظهر في فيلم عينة البحث.

٣- تملك الالوان القدرة على القيام بفعل سرد عند توظيفها كدلالة رمزية للأحداث او الشخصيات داخل الفيلم، بحيث تساعد المشاهد على فهم مجريات القصة والتنبئي بما هو قادم. كما ظهر في فيلم عينة البحث.

ثانياً: الاستنتاجات

١- إن التشبع العالي للالوان الى درجة الحدة تجعل المشاهد يشعر بالقلق والاضطراب، حيث تكون اكثر قسوة على العين واكثر تأثير.

٢ – إن تشبع الالوان المنخفظة جداً يفقد الالوان حيويتها فتصبح اكثر بؤساً وتدل على انعدام الحياة.

٣ –تمتلك الالوان القدرة على ان تخترق الشخصيات وتعبر عن ما يدور في داخلها من اضطرابات وصراعات عندما تكون رمز للشخصية.

٤ – معنى الالوان لا يأتي من ذاتيتها في العمل الفني، انما تتاثر بالعناصر الاخرى المجاورة لها داخل بنية الصورة.

رابعاً: المصادر

١ - ايزنشتاين، سيرجي ، مذكرات مخرج سينمائي ، ترجمة: أنور المشري، وزارة الثقافة والاثار القومي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣ .

٢- نوويل سميث، جيوفري، موسوعة تاريخ السينما في العالم (السينما الصامته)، ج١ ،ترجمة: هاشم النحاس و مجاهد عبدالمنعم مجاهد، ط١ ٢٠١٠.

٣ - حموده، يحيى، نظرية اللون ،دار التراث للنشر بيوت، ١٩٨١ .

٤ - دافنشي، ليوناردو ، نظرية التصوير ، ترجمة: عادل السيوي، الهسئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة، ٢٠٠٥.

٥ - راضي، ماهر، فن الضوء، منشورات وزارة الثقافة _مؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، ٢٠٠٥.

٦ - شلبي ،كرم ، الأنتاج التلفزيوني وفنون الاخراج، دار ومكتبة الهلال. بيروت، ١٩٩٠.

٧ - صالح ، امين، الكتابة بالضوء (في السينما اتجاهات،قضايا وافلام)، صدارات الدورة الاولى من مسابقة (افلام السعودية)، ٢٠٠٨.

٨ - عبدالحميد، شاكر، الفنون البصرية وعبقرية الادراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الاسرة، ٢٠٠٨.

٩ - عبو، فرج، علم عناصر الفن، ج١، دار دلفين للنشر ميلانو-ايطاليا، ١٩٨٢.

١٠ - قلج، سعد عبدالرحمن، جماليات اللون في السينما ،الهيئة المصرية العامة للكتب، المكتبة العربية، ١٩٧٥.

١١ - مرقس، وسام، عناصر الفن، مكتبة الاصالة، ٢٠٠٩.

١٢ - ابو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، ج١، ١٩٩٠.

:English references

١ - Ray zone , Writer of light : the cinematography of Vittorio Storaro , ASC , AIC , 2001.

Films references:

1- The Last Emperor, Director: Bernardo Bertolucci, Produced: Italy, 1987.

2- Amélie, Director: Jean-Pierre Jounieh, Producer: France, 2001.

3- The Living Trio, Director: Roy Anderson, Production: Sweden, 2000.

4- The Revenant, Director: Alejandro Gonzalez Iñárritu, Production: United States, 2015.

5- The Grand Budapest Hotel, Director: Wes Anderson, Production: America - Germany, 2014.

6- A short film about killing, Director: Krishtof Kischlovsky, Production: Poland, 1988.

7- Sin City, Director: Quentin Tarantino, Frank Miller, Robert Rodriguez, Production: United States, 2005.

8 - One from the Heart, Director: Francis Ford Coppola, Production: United States, 1981.