الأسلوب كمدخل لدراسة الرؤية البصرية بين التصوير الزيتي والتصوير السينمائي

(بالتطبيق على فيلم Goya in Bordeaux)

The Style as an approach to examine the optical vision in both painting and cinematography, The case study of Goya in Bordeaux film

سوسن محمد عزت ابراهيم عامر
أستاذ مساعد بكلية الفنون التطبيقية-جامعة 6 أكتوبر، قسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون، جمهورية مصر العربية

ملخص البحث Abstract:

الأعمال الفنية العظيمة لكبار الفنانين التشكيلين تجاوزت المستويات المعرفية والجمالية لعصرها، وعثرت فيها الأفكار على تجسيد لها، ولكل رسام زيتي طابعه الخاص الذي يميز لوحاته أو المدارس الفنية التي انتمى لها خلال مشواره الفني، ومن سمات الطابع الاضاءة واللون، وهما يمثلان ايضا ادوات مدير التصوير السينمائي الأساسية في عمله والتي يتميز بها أسلوب أحدهم عن الاخر. لا يتعامل مدير التصوير السينمائي المبدع مع الأفلام التي تتناول حياة الرسامين بالشكل التقليدي، وعندما يتناولها في افلامه يكون عليه عبئ مضاعف يتكون من شقين الأول تحقيق رؤية سينمائية بصرية تلائم الشخصية الفنية التي تدور حولها الأحداث، والثاني تحقيق رؤيته الإبداعية الخاصة المتعلقة باللغة السينمائية التي يتحدث بها. هناك إغفال للإبداع المرتبط بمدير التصوير السينمائي على المستويين الفني والتقني لتحقيق رؤية سينمائية خاصة تمثل التلاقي بين طابع الرسام وطابع مدير التصوير السينمائي في التعبير عن حياة ذلك الفنان. ويهدف البحث الى إبراز ابداع مدير التصوير السينمائي من خلال الإضاءة واللون في انتاج صورة بصرية محمله بأسلوب الرسام وناجحة في تمثيل حياته وفي نفس الوقت تتميز بأسلوب سينمائي خاص بمدير التصوير. كما يهدف إلى دراسة مدى قدرة أسلوب مدير التصوير السينمائي على ترجمة الطابع الخاص بالرسام بصريا في الفيلم السينمائي. ومن هنا تنبع اهمية البحث في طرح دراسة جديدة حول الترجمة البصرية لحياة "رسامين" سينمائياً. وكان اختيار البحث لستورارو نابع من انه مدير تصوير عالمي تميز بأسلوبه المميز والخاص، حيث يرى ستورارو نفسه باعتباره كاتباً يبدع قصة بالضوء تدعم وتكمل الحكاية الأكبر التي يبدعها كاتب السيناريو والمخرج. كما أن تاريخ ستورارو السينمائي يحتوي فيلمين تناولا حياة رسامين وهما: جويا Goya و كارافاجيو Caravaggio. ويفترض البحث قدرة مدير التصوير على ابداع صورة بصرية توازي الابداع في اللوحات الزيتية. ويتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.

كلمات دالة Keywords:

الأسلوب
Style
الرؤية البصرية
Optical Vision
التصوير الزيتي
Painting
التصوير السينمائي
Cinematography,

Paper received 26th October 2019, Accepted 25th November 2019, Published 1st of January 2020

مقدمة Introduction:

لكل رسام زيتي طابعه الخاص الذي يميز لوحاته أو المدارس الفنية التي انتمى لها خلال مشواره الفني، ومن سمات الطابع الاضاءة واللون، وهما يمثلان ايضا ادوات مدير التصوير السينمائي الأساسية في عمله والتي يتميز بها أسلوب أحدهم عن الاخر. لا يتعامل مدير التصوير السينمائي المبدع مع الأفلام التي تتناول حياة الرسامين بالشكل التقليدي، وعندما يتناولها في افلامه يكون عليه عبئ مضاعف يتكون من شقين الأول تحقيق رؤية سينمائية بصرية تلائم الشخصية الفنية التي تدور حولها الأحداث، والثاني تحقيق رؤيته الإبداعية الخاصة المتعلقة باللغة السينمائية التي يتحدث بها. هناك إغفال للإبداع المرتبط بمدير التصوير السينمائي على المستويين الفني والتقني لتحقيق رؤية سينمائية خاصة تمثل التلاقي بين طابع الرسام وطابع مدير التصوير السينمائي في التعبير عن حياة ذلك الفنان.

هدف البحث Objective:

يهدف البحث الى إبراز ابداع مدير التصوير السينمائي من خلال الإضاءة واللون في انتاج صورة بصرية محمله بأسلوب الرسام وناجحة في تمثيل حياته وفي نفس الوقت تتميز بأسلوب سينمائي خاص بمدير التصوير. كما يهدف إلى دراسة مدى قدرة أسلوب مدير التصوير السينمائي على ترجمة الطابع الخاص بالرسام بصريا في الفيلم السينمائي.

أهمية البحث Significance:

طرح دراسة جديدة حول الترجمة البصرية لحياة "رسامين" سينمائياً. وكان اختيار البحث لستورارو نابع من انه مدير تصوير عالمي تميز بأسلوبه المميز والخاص، حيث يرى ستورارو نفسه باعتباره كاتباً يبدع قصة بالضوء تدعم وتكمل الحكاية الأكبر التي يبدعها كاتب السيناريو والمخرج. كما أن تاريخ ستورارو السينمائي يحتوي فيلمين تناولا حياة رسامين وهما: جويا Goya و كارافاجيو Caravaggio. ويفترض البحث قدرة مدير التصوير على ابداع صورة بصرية توازي الابداع في اللوحات الزيتية.

منهج البحث Methodology :

المنهج الوصفي التحليلي.

الإطار النظري Theoretical Framework

لغتان مختلفتان (التصوير الزيتي/التصوير السينمائي) لكن الناتج واحد، عمل فني ذي قيمة لأنه يؤدي وظيفة التعبير عن العواطف ولأن ادراكه ممتع كما أنه ينقل قيما ثقافية. لكل مجال منهما ادواته الخاصة للتعبير من خلال منتج له طبيعته المختلفة عن الاخر. مصطلح الفن التشكيلي يعني ترجمة للواقع في اعمال فنية بصرية مادية/ملموسة (التصوير-النحت-الخزف-التصميم-مجال النسيج-المعادن...الخ) ظهر ليشمل كل الاعمال المركبة الحديثة حيث الطول والعرض والعمق، ودخول خامات غير الألوان والخامات التقليدية كالزيت والجواش، والألوان المائية والخشب وغيرها. ويشمل بالتأكيد التصوير الزيتي. أما الفن السينمائي فإن له طبيعة خاصة حيث يدخل في انتاجه فريق كبير يبدأ ً من كاتب السيناريو وينتهي بالعرض السينمائي في قاعات السينما، ولكل مرحلة سماتها الخاصة من الإنتاج وتتضافر جميع الجهود في انتاج صورة بصرية متحركة ناجحة، من اهم عناصره التصوير السينمائي، وذلك نتيجة لوظيفته الأولية الاساسية في نقل الصورة إلى الكاميرا، ثم تأتي قيمته الفنية من حيث ابداع صورة معبره عن الحالات والانفعالات. كلا من مدير التصوير السينمائي والرسام الزيتي، يبحثان عن

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

تحقيق أسلوب فني منفرد. قد تبدو اللغتان مختلفتان (التصوير السينمائي/التصوير الزيتي) ولكن في الحقيقة هناك نقاط تلاقي بين عناصرهما وهي اللون والإضاءة والظلال والخيال والتأطير والتكوين وكل ذلك يأتي في سياق الأسلوب. يقدم البحث دراسة لمفهوم الأسلوب لدى مديري التصوير السينمائي من كمدخل لدراسة أسلوبهم في تصوير الأفلام السينمائية التي تتناول حياة رسامين عالمين.

نظر العديد من المخرجين الى جويا (الذي عاش بين عامي 1746 و 1828) بإعجاب شديد مما شكل لهم دافعا لإنتاج أفلام تتناول سيرة حياته. ومن اهم تلك الأفلام فيلم **Goya in Bordeaux** اخراج **سورا Carlos Saura** وتصوير مدير التصوير السينمائي العالمي **ستورارو Storaro**. نحن بصدد فيلم سينمائي عن عملاق من عمالقة الفن التشكيلي قام بتصويره عملاق من عمالقة التصوير السينمائي.

2- أسلوب مدير التصوير السينمائي cinematographic style

ذكر **راؤول كوتارد Raoul Coutard** :" أحب أن أقول أنه إذا لم تكن تعرف الضوء، وإذا لم تكن تحب الضوء، وإذا لم تكن تحب الرسم، وإذا لم تهتز مع الضوء، فإنه لا يمكن مساعدتك". (Russel, 1981, p:67)

يمكن تعريف الأسلوب بأنه طريقة تعبير مميزة لكاتب معين (او لخطيب او متحدث) او لجماعه أدبية او حقبة أدبية، طريقة الكاتب في التعبير من حيث الوضوح والفاعلية والجمال وما الى ذلك. (عناني، ٢٠٠٣) بتعميم التعريف يمكن القول بان الأسلوب هو (طريقة التعبير التي تميز فنان معين، البصمة الفنية التي ينفرد بها الفنان وتميزه، والتي من الممكن استنتاجها بالتحليل لأعماله الفنية وتعبر عن الطابع العام له، ومن الممكن ان يتغير الأسلوب العام للفنان او يتطور خلال اعماله الفنية المختلفة، وقد يصل في بعض الأحيان الى تقديم أسلوب منفرد وجديد يصبح تيارا فنيا مميزا).

في المنهج السيميولوجي يكون الأسلوب عبارة عن الدلالات الإضافية مزودة بـ: مدلولات signifieds، ودلالات signifiers. وهناك مستويان من مستويات انتاج المعنى، المستوى الاول هو مستوى الدلالة الاصلية denotation وهو يمثل المعنى الواضح او البديهي الخاص بإحدى العلامات الناتجة عن اتحاد دال ومدلول ما.

اما المستوى الثاني من مستويات العلامة هو الدلالة الإضافية connotationوالتي تستخدم علامة اصلية (دال ومدلول) كدال لها وهكذا يصبح للعلامة الاصلية مدلولا إضافيا. في المستوى الدلالي الأصلي denotative تظهر الشفرة الأيقونية وتتكون من دال أصلي يشكل مستوى التعبير الشكل fourm. أما على المستوى الدلالي الإضافي connotative فهي تمثل مستوى المضمون أي الجوهر ويشكل مدلول العمل الذي يتكون من دال (دال المدلول الأصلي) ومدلول ويمثل المعنى وربط العمل الفني بالعالم. (Russel, 1981)

يرى الكثير من المصورين السينمائيين أن التصوير السينمائي هو الرسم بالضوء، وهناك الكثير من الكتاب السينمائيين الذين أطلقوا هذا المصطلح على الكتب الخاصة بهم في إشارة إلى التصوير السينمائي ليس فقط كتقنيات مرتبطة بالإضاءة ولكن للدلالة الى العملية الفنية والابداعية في التعامل مع الإضاءة على مستوي اعلي من مجرد اضاءه المشهد، الى عملية الخلق للصور والحالات المزاجية والاحاسيس عندما يتم عرضه على الشاشة.

الفيلم هو الضوء، وتقوم الإضاءة بوظيفة جمالية وتعبيرية تتيح للمتفرج بأن يعي مضمون الفيلم السينمائي ورسالته مع الاستمتاع بالتكوينات الجمالية التي يحققها توزيع الإضاءة كما أنها تضيف البعد الثالث وهو العمق على الصورة السينمائية. وهناك ثلاث وظائف أساسية للضوء وهي: تَشكيل الظل، وخلق مناطق من الضوء والظلال المختلفة، واضافة إضاءة ملئ الظلال. والتي تضفي على الصورة طابعاً mood بان تحدد مدي العمق الذي يمكن رؤيته في مناطق الظلال. هذه هي الثلاث أشياء التي يقوم بها كل المصورون السينمائيون. إنها مثل الألوان الأساسية الثلاث. فكل الرسامون يستخدمون هذه الألوان الأساسية الثلاث، ولكنهم يخلطونها بطرق مختلفة، وهكذا فإن كل المصورون السينمائيون يستخدمون الضوء لإنجاز هذه الوظائف الثلاث الأساسية المذكورة سابقاً. والتي يكمن الإبداع في كيفية استخدامها.

أسلوب المصور السينمائي يظهر في مستوى الدلالات الإضافية التي تتشكل من مدلولات signifieds، ودلالات signifiers، والدلالات تظهر في انتقاء الابعاد البؤرية مثلا للعدسات او في اختيار حساسية الفيلم او زوايا وحركات كاميرا معينة. تلك المدلولات والدلالات هي خاصة بالمستوى الدلالي الأصلي، الذي يمثل دالا لمستوى الدلالة الإضافية. ولان الصورة البصرية في المستوى الدلالي الأصلي، بها الشفرات المرتبطة بإعادة انتاجها، فان الأسلوب الخاص بمير التصوير السينمائي يمكن تتبعه في كل من الدلالات الأصلية denotation والإضافية connotation للصورة لأن التدخل ممكن على كل المستويين من مستويات انتاج المعنى في الفيلم السينمائي. ويمكن توضيح المقصود بكلا من الدلالة الاصلية والاضافية كما يلي:

٢-١ الدلالة الاصلية للإضاءة في الصورة السينمائية

في المستوى الدلالي الأصلي denotative انتقال بصري لم يتعرض للتشفير وليس له تنظيم فطري، وتدخل بشري، ويمثل المعنى الواضح أو البديهي الخاص بإحدى العلامات الناتجة عن اتحاد دال و مدلول ما. ويؤثر فقط على مستوى الدلالة الإضافية. كلها ممكنة وضرورية للفيلم الذي يتألف من العديد من الصور الثابتة (الكادرات).

تظهر الشفرة الايقونية في هذا المستوى وهي تتمثل في الدال الأصلي الاول، الذي يكون في عقل مدير التصوير ولكن لم يُصور بعد وهو ما يشكل فيما بعد طريقة التعبير التي يفهما المُشاهد. في هذه المرحلة يدرك مدير التصوير العلاقة بين الإضاءة وعناصر المشهد المراد إضاءته وذلك في كل كادر. وبذلك فإن الضوء يصبح في حدود تسجيل الضوء على بيكسيلات الوسيط الحساس ويشكل في هذه المرحلة جوهر الدال.

٢-٢ الدلالة الاضافية للإضاءة في الصورة السينمائية

اما المستوى الثاني من مستويات العلامة هو الدلالة الإضافية connotation، فانه يتم استخدام علامة اصلية تتكون من دال ومدلول، لتصبح هذه العلامة الاصلية دال لعلامة إضافية، تلك العلامة الإضافية يصبح لها بالتالي مدلول إضافي. تلك العلامة هي التي تمثل مستوى المضمون الذي يربط ما تم تصويره بالمفهوم الذي يصل الى المتفرج. وهو يمثل المعنى ويظهر على مستوى التتابعات للقطات داخل الفيلم، فتظهر المعاني من علاقة كل لقطة باللقطات الأخرى السابقة واللاحقة لها.

الدال الأصلي هو وحدة الإضاءة، المدلول الأصلي هو ما انتجته هذ الوحدة من شكل اضاءة على الفيلم. الدال الإضافي هو جمع الدال والمدلول الأصلي، والمدلول الإضافي هو جوهر كل ما سبق وهو ما يعرض على الشاشة. وبذلك فان الدلالة الإضافية تمثل التفاعل الذي يحدث عندما تلتقي العلامة والاحساس عند المتفرج الذي يقوم بتقديم تفسيره الشخصي لتلك الشفرة.

اهم ما يميز هذا المستوى أن العناصر البصرية فيه هي ما تخلق الأسلوب او الطابع. إذا اخذنا مثالا لقطة لرجل في غرفة ذات مستوى اضاءة منخفضة فان الإضاءة القاتمة هي مدلول أصلي (شباك يتخلله ضوء ازرق باهت/مصباح معلق بالسقف ضعيف الإضاءة) المدلول في هذه الحالة هو العلاقة التي تتكون بين الضوء والظلال التي تشكل الصورة. أما على المستوى الدلالي الإضافي فإن هذا الشكل من توزيع الإضاءة قد يشير إلى الحزن أو الخوف.

وتبعا لأسلوب كل مدير تصوير يمكن إنتاج هذه الصورة البصرية بأكثر من طريقة، وكل طريقة هي تمثل دلالات اصلية مختلفة وبالتالي دلالات إضافية مختلفة وبالتأكيد مدلولات إضافية مختلفة أيضا. مما يعطي الأسلوب إمكانية تدخله على كافي مستويات

الدلالة في العلامة.
هل اضاءة الفيلم حادة أم ناعمة؟ طبيعية ام صناعية؟ باردة ام دافئة؟ هل مستوى الإضاءة منخفض ام مرتفع؟، جميعها مفردات لها تتعلق بمدى تدخل الإضاءة في *الأسلوب* الذي يتميز به الفيلم. إن الإضاءة بالنسبة لمدير التصوير المتميز تشبه الفرشاة في يد الرسام، لا يمكن رؤية أسلوب فان جوخ في استخدام الفرشاة مثل أسلوب بيكاسو مثلا، فلكلا منهما أسلوبه الخاص، كذلك الإضاءة بالنسبة لمديري التصوير السينمائيين لن نجد أحدهم يماثل الاخر في زاوية الضوء والكثافة والنوعية وباقي عناصر التحكم وتشكيل الضوء. العلاقات بين هذه العناصر يمكن تغيرها بعدد لا نهائي من الطرق والعلاقات لتطرح عدد لا نهائي من الاحتمالات لأشكال الإضاءة.
فمثلا هناك بعض من المصورين السينمائيين الذين يفضلون انتاج افلامهم بأسلوب يبدو طبيعيا مع استخدام اقل عدد ممكن من الإضاءات الصناعية مع احترام مصدر الضوء بحيث يظهر تأثير طبيعي في النهاية لإضاءة الفيلم. واهم ما يميز أسلوب احترام مصدر الإضاءة هو المحافظة دائما على رؤية مصدر الضوء خلال المشهد مثل رؤية شباك او مصباح. ومن مديري التصوير الذين ينتمون لهذا الأسلوب **نستور ألمندروس Nestor Almendros**. من مديري التصوير من ذكر تأثره ب**رمبرانت** في احترامه لمصدر الضوء دائما في لوحاته، وليس ذلك فقط بل استخدام مصدر ضوء أساسي واحد مع اضاءات أخرى ربما تظهر في لوحاته للخلفيات. كما يظهر في التصوير الخارجي بالسينما الفرنسية المعاصرة ميل مديرو التصوير الى التصوير بالإضاءة الطبيعية، واحترام الضوء القادم من الشمس كمصدر للإضاءة. الأسلوب الفرنسي المعاصر يهتم بمحاولة إعادة تقديم صورة بصرية كما تظهر في الواقع، انهم لا يقدمون نسخا للواقع بل هو تقديم له بشكل مبدع لكن مماثل له الشكل. تهتم السينما الفرنسية أيضا بعلاقة مصدر الضوء بالموضوعات الجاري تصويرها، كما تهتم بالمحافظة على نوعية واتجاه الضوء خلال تتابعات المشاهد المتتالية. اما الأسلوب فيمكن تتبعه في الإضاءة الداخلية للمشاهد، حيث تظهر الاختلافات الفردية في أسلوب الإضاءة بشكل أوضح، انهم يحاولون المحافظة على الطابع الواقعي في الإضاءة لكن يميزهم مدى القدرة على الالتزام بهذا الطابع. ففي أعمال **ديكا Decae** و**ريتشارد Richard** مثلا يظهر ميل الى استخدام أكثر من مصدر ضوئي. بينما يميل **كلوكيت Cloquet** إلى استخدام النوافذ كمصادر إضاءة قدر الامكان.
على عكس ذلك نجد ان بعض من المصورين السينمائيين لهم أسلوب مختلف تماما عما سبق فهم يتعمدون السير في أسلوب الإضاءة ضد الطبيعة، يظهر ذلك في اعمال المصور السينمائي **هورا Hora** الذي يميل دائما الى كسر كل ما هو تقليدي او يبدو طبيعي بالنسبة له، فهو يبحث عن ما هو وراء اضاءة المشهد يبحث عن المعنى الرمزي للإضاءة. (Bergery, 2002)
يستقر كل مدير التصوير على أسلوب إضاءة يخصه، قد يتخلى عنه في بعض الاحيان لكن يظل أسلوبه العام هو الغالب على مجمل اعماله، هذا الأسلوب قد يتطور مع الوقت ويزاد وضوحا او قد يندثر او لا يصل اسلوبيا الى الشكل المتكامل من المنتج المطلوب لأنهم يحاولون دائما تغيره. هذا هو ما يدعى بالأسلوب الفردي لمدير التصوير السينمائي. وبذلك تصبح العلاقة بين المصور السينمائي ومصادر الضوء هي أحد أكثر مؤشرات الأسلوب اهمية. فيصبح بالإمكان معرفة مدير التصوير من قبل النقاد او المشاهدين المهتمين حتى بدون قراءة أسم مدير التصوير على تتر العمل السينمائي.

٣-العناصر الاساسية في أسلوب الإضاءة السينمائية عند مديري التصوير السينمائي:

٣-١ كمية الضوء والتعريض

عندما نتحدث عن التعريض فنحن بالضرورة نتحدث عن كمية الضوء الأساسية المطلوبة التي تسمح بتسجيل صورة على الفيلم/الحساس، وإنتاج صورة قابلة للعرض بشكل صحيح. لكن في بعض الأحيان قد يتعمد مدير التصوير التلاعب بالتعريض للحصول على صورة بصرية مختلفة فقد يتعمد زيادته او نقصانه. فالتعريض الزائد أثناء التصوير يزيد من نصوع الألوان color brightness بدون أن يخل بأصل اللون hue . وذلك لكسر نقاء هذه الألوان وصراحتها، أي انها تصبح اقل صفاءً مما يضيف عليها إحساس بالواقعية لان الاوان لا توجد في الواقع بمثل هذا النقاء. فمستوى التعريض المنخفض، المرتفع ينتج عنه طريقة جديدة في تشكيل تلوين الصورة، وطريقة أخرى في تشكيل العواطف على الشاشة، إذ انه أمر مهم جداً. وبهذا فان التعريض يعتبر أحد عناصر الأسلوب التي تحتاج وعي واختيار من مدير التصوير وإدراك تام لإمكانات التعريض والمدى المسموح به في الفيلم، واي خطأ يوقع مدير التصوير في منطقة الكتف او القدم التي تختفي فيها التفاصيل. زيادة او نقص التعريض في الصورة السينمائية يجب ان يرتبط بسبب درامي لما يسببه من تدمير البنية اللونية في المشاهد.

٣-٢ النوعية:

النوعية **quality** تشمل كلا من كثافة الضوء (حاد/ناعم) ومستوى التباين. يقصد بكثافة الضوء نوعية الضوء التي ينتجها مصدر الإضاءة (سواء كان طبيعي/صناعي)، بمعنى هل الضوء الصادر عن ذلك المصدر حاد hard أم ناعمsoft. بالتأكيد يظهر الأسلوب في هذا العنصر من عناصر الضوء بوضوح وقوة، فبعض المصورين يفضلون الضوء الحاد والبعض الاخر يفضل الضوء الناعم. فمثلا يفضل **هورا Hora** استخدام الإضاءة الحادة وذلك يعود إلى ان أسلوبه الذي يميل نحو تجاه الانطباعات التصوير . بينما يفضل **رويزمان Roizman** المزج فيما بين الإضاءة الحادة والناعمة.
أما الإضاءة *الرئيسية المنخفضة والإضاءة الرئيسية المرتفعة فهما مصطلحان يعبران عن* شدة الإضاءة. الإضاءة المنخفضة تكون التفاصيل مضاءة بالقليل من الاضاءات الساطعة. وعادة ما تستخدم هذه الاضاءات في أفلام الرعب والدراما البوليسية، بينما الإضاءة المرتفعة، تظهر فيها مساحات أكثر من الضوء في مقابل الاظلام، ويقل التباين. وهي اضاءة تظهر أكثر في أفلام الكوميديا والأفلام الرومانسية والأفلام الموسيقية. هذه هي الشفرة السائدة في التعامل مع مستويات الإضاءة، ففي السينما الفرنسية يظهر اهتمام باحترام مصادر الضوء واضفاء جو واقعي لإضاءة المشهد (طبيعي)، ولهذا فإن التصوير الداخلي غالبا ما يبدو اكثر ميلا الى استخدام الإضاءة الرئيسية المنخفضة. في حين ان الاتجاه السينمائي لبعض مديري التصوير هو كسر ما هو سائد من ان الإضاءة المرتفعة تعبر عن السعادة والكوميديا وان الإضاءة المنخفضة تعبر عن الغموض وترتبط بالخوف، قد يبدو هذا سائدا في السينما الكلاسيكية، لكنه لم يعد كذلك. هذا ما يجعل مستوى الإضاءة يبتعد عن كونه علامة أسلوب.

٣-٣ عدد مصادر الإضاءة المستخدمة في التصوير:

لابد من تواجد مصدر للضوء الرئيسي الذي يبدأ به مدير التصوير توزيعه الضوئي، وبعد ان يحدد مصدره للضوء الرئيسي يبدأ في وضع الاضاءات الأخرى وهو ما يعطي الشكل النهائي والتوزيع الضوئي العام في المشاهد السينمائية. ولكن لا تخلو الأفلام السينمائية من مشاهد انتجت باستخدام مصدر واحد للإضاءة اثناء التصوير، مما أضاف أسلوبا خاصا بهذه المشاهد، وفي هذه الحالة فهم يستخدمون بعض عناصر الصورة الأخرى لتعمل كعواكس ان ظهر احتياج لإضاءات ملئ. أو قد يستخدموا مصدران فقط لخلق طابع عام مميز للصورة النهائية. لا تعني قلة وحدات الإضاءة عدم القدرة على الابداع في الصورة المقدمة، بل بالعكس قد يكون أحيانا من الخطأ استخدام العديد من وحدات الإضاءة بالمشهد، فهي قد تتسبب في ضياع الطابع العام المطلوب، فاستخدام وحدات اضاءة بشكل مدروس ومنظم هو الأهم مهما كان عدد هذه الوحدات قليل.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

وهذا ما يضع بالتأكد تحديد عدد وحدات الإضاءة المستخدمة ضمن علامات الأسلوب التي تميز مدير تصوير عن الاخر.

٣-٤ اتجاه الضوء

اتجاه الضوءdirection له دور مهم في تشكيل صورة بصرية مؤثرة. استخدام وحدة اضاءة اعلى الرأس ينتج عنه تأثير مختلف تماما عن استخدام وحدات اضاءة سفلية او جانبية، الاضاءات العلوية تضيف ملائكية للشخص في حين ان الإضاءة السفلية تضيف إحساس بقسوة وشراسة الشخصية. لكل اتجاه من اتجاهات الضوء على الشخصية/الشخصيات تأثير بصري مختلف.

ان الظلال في الفيلم السينمائي وسيلة مستخدمه لتقديم الصورة بشكل قريب من توقعاتنا للواقع، والظلال خلال الصورة في حال ظهورها قد تحمل معان ودلالات مثل ظهور ظل مصدره من خارج الاطار فانه يصبح غامض ومحير. دائما ما يرافق الإضاءة وجود ظل فهي علاقة سببية، فاستخدام مصدر اضاءة يحتم وجود ظل بالمشهد، والظلال تمثل تلك المناطق التي لم يصلها الضوء من المصدر المستخدم بسبب وجود جسم ما. كما أن استخدام مصدر الإضاءة باتجاه معين ينتج عنه ظلال تختلف في شكلها باختلاف علاقة الموضوع الجاري تصويره بمصدر الإضاءة المستخدم. في مواقع التصوير يتم التعامل مع الظلال باستخدام اضاءات مكمله من مصادر ضوء ثانوية او استخدام عواكس وهو ما يضيئها بالقدر الذي يرغب به مدير التصوير. وبالتالي تظهر الاختلافات بين مديري التصوير في هذه المرحلة، فمنهم من يفضل القضاء على الظلال تماما، ومنهم من يخفف من وجودها قليلا ومنهم من يحبذ وجودها وخصوصا عند ارتباطها بمعنى درامي معين. فالظلال تضفي حالات نفسية على الشخصية، فمثلا في فيلم **"اللص والكلاب"** ظهرت كثيرا الظلال التي ترسم شكل ظلي لأعمدة السجن، هي ترافق **"سعيد مهران"** في كثير من احداث الفيلم انما تدل على انه مازال حبيسا رغم خروجه من السجن. ويفضل **رابييه Rabier** الضوء الأمامي، الذي لا تظهر معه الظلال بشكل واضح او لا تظهر على الاطلاق، وفي اللقطات المضاءة من الجانب يميل لظهور بعض الظلال الطفيفة. وبشكل عام، إن مصورين سينمائيين أمثال **كلوكيتCloquet و رابييه Rabier و ديكا Decae و ألميندروس Almendros**، أقل اهتماماً بسقوط الظلال وخاصة تلك التي تَسقُط من الموضوع على نفسه من اهتمامهم بنظائرهم الكلاسيكيين. بينما تُلغي الإضاءة الأمامية ظلالاً معينة فإنها تخلق ظلالاً أخرى، خاصة الظلال الساقطة من الشعر، والرموش والملامح الأخرى، على الوجه والجسم. وقليلة هي الأدلة على أية محاولة لتجنب هذه الظلال.

الاظلام يختلف عن الظلال، فالظلال هي نتيجة سببية لحجب جسم للضوء اما الاظلام فانه نتيجة لعدم وجود ضوء من الأساس، سيطرة الإظلام على الشاشة تؤدي إلى حالة من الحصار الخانق، حيث تتكامل القيم الدلالية والرؤية. وهناك الكثير من المصورون يستخدمون الظلام كعنصر فني في أفلامهم مثل **ستورارو** الذي استخدمها بشكل فعال في فيلم **القيامة الآن Apocalypse Now.**

ان علاقة الظلال والضوء من اقوى عناصر الأسلوب لدى مديري التصوير، فهي النتيجة النهائية التي يسعى اليها أي مدير تصوير، فهو يستخدم كل ادواته للحصول على تأثيرات وعلاقات بين الضوء والظلال والظلام ولهذا أطلق مسمى الرسم بالضوء على التصوير.

مستخلص:

الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة السينمائية البصرية، كل مدير تصوير سينمائي يستخدم الإضاءة ليعطي الشكل العام للإضاءة الفيلم كوحدة واحدة، هو من يحدد بالتالي تفاصيل هذا الشكل العام المكونة له والمؤثرة فيه. وهو من يضع الخطة العامة لتنفيذه، ولما تشمله الخطة العامة من خطط فرعية. ويمكن تحديد علامات الأسلوب لدى المصورون السينمائيون من خلال العناصر التالية: كمية الضوء (التعريض) ونوعية الضوء (كثافته)- اتجاه الضوء وتوجيه الظلال والتعامل مع الاظلام. في حين ان استخدام مستوى الإضاءة الرئيسية المنخفضة أو المرتفعة بين المصورين السينمائيين ليس علامة أسلوب.

٤- الأسلوب عند ستورارو

فيتيرو ستورارو Vittorio Storaro هو أحد اهم المصورون السينمائيون ي تاريخ السينما العالمي، أبدع العديد من الأفلام وحائز على العديد من الجوائز، التصوير السينمائي بالنسبة له هو الكتابة بالضوء وهذا ما يفسر انه من المصورين القلائل اللذين يكتبون سيناريو مواز يصف فيه شكل وطبيعة الضوء واللون خلال شريط الفيلم بالكامل. ولهذا يشعر المتفرج فورا بوجود حالة مزاجية عامة على الفيلم أي وبشكل ادق وجود أسلوب. **لستورارو** العديد من الأفلام التي نفذها مع عمل مع مخرجين عالمين مثل **برنـاردو بيرتولوتشي وساورا و كوبولا**. تميز بأسلوبه الخاص في التصوير السينمائي، وتحديدا في أفلام السيرة الذاتية لرسامين عالمين مثل Goyaو Caravaggio انه يبدع تعبيرا سينمائيا خاصا من أجل تقريب حياة هؤلاء الفنانين وانتاجهم الفني بأكبر قدر ممكن للجمهور.

أثبت **ستورارو** قدرته على التحكم والتمكن الشديد من ادواته الفنية، التي انتجت لغته الخاصة في الأفلام التي قام بتصويرها، كما ان لديه قدرة كبيرة على تنفيذ رؤية المخرج مع الحفاظ على اسلوبه الخاص الذي يرتبط في كل أفلامه بتدفق الحركة اللونية خلال المشاهد المعروضة وكذلك تدفق الإضاءة. ليس من السهل تصنيف **ستورارو** ضمن مدرسة فنية محددة مثل الكلاسيكية، او التعبيرية او الواقعية مثلا. فأكثر ما يميز **ستورارو** انه يستخدم رؤيته الخاصة في رؤية الضوء واللون في خلق أسلوب مميز لكل فيلم يقوم بتصويرة. بمعنى اخر اوجد **ستورارو** لنفسه أسلوبا خاصة يرتبط باللون والضوء ويطوع هذا الأسلوب لخدمة الفكرة الرئيسية للفيلم وبالتالي تخرج أفلامه مختلفة التنوع البصري من حيث الإضاءة واللون.

*يقول **ستورارو**:" هناك أساليب styles* متعددة شابها التطور في ثقافة التصوير السينمائي، والتي تُعد من الأشياء الواضحة والجلية عند دراسة أعمال مصورين سينمائيين مختلفين ممن ينتمون لجنسيات مختلفة. أعتقد أن عملي الآن هو خلاصة الثقافة التي أسسها من سبقوني من المصورين السينمائيين. وحتى الأفلام التي حَضرتها حينما كُنت شاباً صغيراً أثناء دراستي كانت جزء من تعليمي وخبرتي. فما شاهدته أصبح جزء من ذاكرة اللاوعي لدي. وبالتالي فإن ما يقوم به المصور السينمائي ما هو إلا أخذ كل تلك المعرفة وإضافتها إلى شخصيته الخاصة أو وجهة نظره. وتعكس جودة العمل الناتج مدى الصدق الذي تعامل به المصور السينمائي مع ما يوكل إليه من مهام." (Zone, 2001, p:6)

التصوير بالنسبة له هو فيض من الاشتباك بين الضوء والظلام، او صراع بين الألوان المتناقضة كالأزرق والبرتقالي او علاقة البرد والدفء. يخلق **ستورارو** بذلك نوع من الحركة والحيوية والنشاط والصراع تدعم مرور الوقت والزمن والاعمار انها حركة الفيلم وحركة الزمن، فالنهار يصبح ليلا والضوء يصبح ظلاما ويعود نهارا مرة أخرى وهكذا حتى ان الحياة تصبح موتا وأحيانا أخرى نتحرك من الميلاد الى الموت ثم الى الحياة كما في فيلم **الامبراطور الأخير**. فتصوير الفيلم السينمائي بالنسبة له هو مثل توثيق لرحلة ما باستخدام الضوء وفق الأسلوب الذي يلاءم تلك الصورة المحددة والمفهوم الذي ورائها. كما استخدم فيه ستوروا فيض من الحركة اللونية خلال تتابع الفيلم كاملا فأصبحت الحركة اللونية خلال الفيلم ذات دلالة ومعني.

يرى **ستورارو Storaro** أن المفهوم الرئيسي بالنسبة له في فيلم **القيامة الآن Apocalypse Now** هو مفهوم وجود حضارة فوق أخرى، فاظهر الصراع بين ما هو إنساني متمثلا في القاعدة العسكرية وما هو طبيعي متمثلا في الغابة. الصراع هو الفكرة الأساسية للفيلم، بين الحضارة التكنولوجية والطبيعة، فاستخدم الإضاءة لتأكيد ذلك وابرازه، فقد تم وضع عناصر اللقطة في إطار

من كشافات الإضاءة الكبيرة بطريقة تتضارب مع ما تتوقع أن تراه العيون في مقابل خلفية الغابة. لم تكن مبهرة، فقد كانت فقط مجرد إشارة، شيء ما يمكنه جذب العين برفق. كان الدور الذي لعبه **مارلون** في الفيلم يمثل الجانب المظلم من الحضارة، وكان لابد من خلق طابع خاص بشخصيته يميزه عن باقي شخصيات الفيلم، هو كالشبح وكان عليه ان يظهر كذلك، فكان دائما ما يقف في المناطق المعتمة من الكادر.

قد استخدم **ستورارو** مصدر ضوء واحد في فيلم **الملتزم The Conformist**، وكان قد استخدم نفس الأسلوب في مشهد شهير بفيلم **زواج بجي سو**، حيث اضاء المشهد بمصدر واحد للإضاءة واستغل ملابس الممثلين كعواكس لإضاءة المليء. في فيلم الملتزم استخدم أيضا مصدر واحد للضوء وكان خارج النافذة، فحصل على ظل كامل للشخصيات المتجهة العمق بالغرفة. وفي المقابل نافذة، عندما تكون هذه النافذة مفتوحة، يدخل ضوء طبيعي، يعمل كإضاءة مليء للظلال، مما يجعلها تختفي. وعندما تُغلق هذه النافذة، يعود المشهد البصري الى الضوء الواحد لتظهر علاقة واحدة مباشرة بين الضوء والممثل والظل.

٥- الأسلوب في التصوير الزيتي

لكل مدرسة فنية طابعها أو اسلوبها الخاص الذي يميزها عن غيرها من المدارس الفنية الاخرى، وكل فنان يظهر أسلوبه في إطار المدرسة الفنية التي ينتمي اليها. أسلوب الرسام يظهر أيضا في مستوى الدلالة الإضافية، حين يلتقي العمل الفني بالمشاهد ويخلق لديه معان ما. يبدأ العمل الفني بدلالة اصلية (المستوى الدلالي الأصلي denotative) في ذهن الرسام من اختيار الألوان وطريقة الإضاءة والظل والنور. وذلك للحصول على تأثيرات فنية وهي ما تمثل المدلول الأصلي في نفس المستوى. ثم يكون المستوى الثاني من مستويات العلامة هو الدلالة الإضافية connotation والتي تستخدم علامة اصلية (دال ومدلول) كدال لها وهكذا يصبح للعلامة الاصلية مدلولا إضافيا. في هذا المستوى يظهر المضمون او الجوهر الذي يسعى اليه الرسام. هنا ترتبط المفاهيم والمضمون بالجمهور المتلقي لهذا العمل الفني. واهم ما يميز هذا المستوى أنه يشكل مدلول للوحة المرسومة، وهنا كل عنصر من عناصر العمل الفني يضيف مدلولا للوحة، ويخلق الأسلوب الخاص بالرسام. واهم ما يميز الأسلوب الخاص بالرسامين هو ضربات الفرشاة، والاضاءة واللون والتكوين.

ظهرت المدرسة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، كانت الكلاسيكية تفرض على الفنان تقاليد معينة في تناوله للموضوعات. فجاءت الرومانسية ثورة على الفن الكلاسيكي، وعلى الاصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان. المدرسة الرومانسية دليل على ظهور الانسان الحديث، بكل ما يحتويه من أفكار متقلبة وتناقضات، فهي تعتبر الحد الفاصل بين بين العالم الكلاسيكي والعالم الحديث. فلا تعرف الرومانسية القواعد المحفوظة او الاساليب الموروثة، او المشاعر الملقنة، وإنما هي تعبر عن انطلاق وجدان الفنان، وتدفق خيالة للتعبير عن الانفعالات النفسية والعاطفية من خلال تعبير فني انساني.

ويمكن ذكر خصائص المدرسة الرومانسية فيما يلي (صغير، ٢٠١٧) :

- تعتمد على العاطفة والخيال والإلهام أكثر من المنطق
- تميل إلى التعبير عن العواطف والأحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة
- تعتمد على اختيار موضوعات غريبة غير مألوفة في الفن
- اشتهرت بالمناظر الطبيعية المؤثرة المليئة بالأحاسيس والعواطف، مما أدى إلى اكتشاف قدرة جديدة لحركات الفرشاة المندمجة في الألوان النابضة بالحياة
- تعتمد إثارة العواطف القومية والوطنية والمبالغة في تصوير المشاهد الدرامية
- يؤمن فنان الرومانسية بأن الحقيقة والجمال في العقل وليس في العين
- لم تهتم بالحياة المألوفة اليومية، بل سعت وراء عوالم بعيدة من الماضي، ووجهت أضواءها على ظلام القرون الوسطى، ونفذت إلى ما وراء أسرار الشرق حيث الخيال والسحر والغموض
- التعبير عن مشاعر الفنان الخاص

٦- الأسلوب عند جويا

فرانشيسكو جويا Francisco de Goya (١٧٤٦- ١٨٢٨) احد اهم وأشهر الرسامين الإسبان، وأحد الأساتذة الأوائل لفن الرسم الحديث، تتسم رسوماته بحركة فرشاة حرة وألوان رائعة ثرية، وهو رسام ينتمي للمدرسة الرومانسية، وصور في لوحاته الكوارث وفظائع الحرب، كما رسم صوراً أخرى مليئة بالخيال والإثارة والرعب. يقول **جويا** "دائما يتحدث الأساتذة عن الخطوط والألوان، ولكني لا أرى في الطبيعة لا خطوطا ولا ألوانَ وإنما أرى أضواءً وظلالا فقط". **(صبحي، ٢٠١٥)**، يمكن ملاحظة السبب الرئيسي وراء اختيار **ستورارو** وجويا كعينة لهذا البحث فكلاهما يعتبر الضوء عنصرا رئيسيا لأسلوبه وابداعه، وكلامهما يتعامل معه كوسيلة رئيسية للتعبير والابداع.

كان الامر صعبا على مؤرخي الفن والنقاد في تصنيف جويا وضمه الى المدرسة الواقعية او التعبيرية او الرومانسية لأنه كان بالفعل واقعيا في بعض لوحاته، وتعبيريا في أخرى. لكن انتمت معظم اعماله للرومانسية حيث غلب عليها الالهام والخيال، والتعبير عن عواطفه واحاسيسه، كما كان يختار موضوعات غير رائجة في الفن.

رغم أن **جويا** كان الفنان الأول في البلاط الملكي، إلا أنه كان يرسم لوحات لأفراد الشعب الكادحين، والتي أتاحت له كما كبيرا من تفاصيل الحياة ليضعها في لوحاته. تعامل جويا مع طبقات مختلفة من الشعب وكذلك الطبقة الارستقراطية، التي كشف عن الانحلال الأخلاقي فيها. وعندما قدم جويا تلك الطبقة في لوحاته ابرز مظاهر الخلاعة بينهم ومثلها في الخدود المنتفخة الوردية. ورغم ما فعله في لوحاته الا انهم كانوا يغدقون عليه العطاء.

في عام 1792 أصيب جويا بمرض شديد ظل يعاني منه لعدة شهور، وبعد ان شفى منه جزئيا، أصيب بالصمم لبقية حياته، مما كان له اثر قوي في أسلوبه التالي الذي انتهجه في لوحاته، فانتج لوحات لها طابع من القتامة والكآبة، وعرفت تلك اللوحات باسم "كابريشوس Capricho" .

مع بدايات القرن التاسع عشر دخلت اسبانيا مرحلة الحروب والعنف والمجاعات، بعد ان غزتها فرنسا عام 1808، إذ نجحت خطط نابليون بونابرت، في الإطاحة بحكم شارل الرابع، وتتويج فرديناند السابع مكان والده، ثم خلعه عن العرش، ليأتي أخيه جوزيف ملكا على إسبانيا. كان جويا في تلك الفترة هو الرسام الاول في البلاط الملكي، وقد كان مرحبا في اول الامر بقوات نابليون وذلك نتيجة لتأثره بمبادئ الثورة الفرنسية.

لكنه سرعان ما عاد لصفوف الشعب بعد ما شاهده من مآسي الحرب وشجاعة الاسبان في دفاعهم عن ارضهم ورفضهم للاحتلال الفرنسي. فانتج اجمل لوحاته التي عبرت عن الحرب ولم تقدمها بشكل يعمل على تجميلها او تقديم مشاهد من البطولة فيها، ومن اشهر لوحاته التي رسمها احتجاجًا على حالة العنف الشديدة، التي صاحبت أحداث 2 مايو 1808، عندما اجتاح نابليون مدينة مدريد واحتلها، ما أدى إلى قتل العديد من أهالي المدينة دفاعا عن مدينتهم. هما لوحتي "الثانى من مايو" و"الثالث من مايو"، فى اللوحة الأولى يصوّر الثورة في المدينة وفي الثانية يصوّر قيام القوات الفرنسية بإعدام الثوار.

٧- تحليل فيلم Goya in Bordeaux

بطاقة الفيلم:

- اخراج: Carlos Saura
- انتاج:Andrés Vicente Gómez ، ١٩٩٩ م

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

- سيناريو:Carlos Saura
- مدير التصوير:Vittorio Storaro

فاز فيلم Goya in Bordeaux بالعديد من الجوائز في مهرجانات اسبانية، منها جائزتين في مهرجان مونتريال وجوائز أخرى في مهرجان الفيلم الأوروبي. وهو يروي قصة حياة الفنان التشكيلي الثوري **فرانشيسكو دي جويا**، الذي ترك اثرا واضحا على الفن في القرن التاسع عشر.

وكان جويا (قام بتجسيد شخصيّته الممثل الشهير **فرانشيسكو رابال** قد تجاوز الثمانين في المرحلة الزمنية التي يتناولها الفيلم، وهي المرحلة التي عانى فيها الصمم بعد مرضه وعانى فيها من الشيخوخة ايضا، عاش فيها منعزلا عن العالم الخارجي مع ابنته في مدينة بوردو الفرنسية، وكانت المدينة تعيش في تلك الفترة احتجاجات حادة، يقودها الليبراليون ضد حكم فرديناند السابع. كان بعيدا عن وطنه وشعبه الاسباني الذي كان يعاني من الفقر والجهل والاستبداد. حيث كان لاجئا فارا من الحكم الاستبدادي الذي ضاق به، وقدم المخرج رؤية بصرية توضح معاناته من الغربة والشيخوخة في تلك المدينة.

تميزت الكثير من اعمال **جويا** بالخيال الجامح، وسينمائيا كان **جويا** في هذه الفترة التي يعالجها الفيلم، يمضي الليل منهمكا بالرسم، وكان يصاحبه ألم دائم برأسه وتعب جراء التقدم بالسن. وكانت لوحاته في هذه الفترة تصور الخيال الجامح الذي كان يعيشه.

أبدع **ستورارو** في تحقيق الرؤية الاخراجية في التعبير عن هذا الجموح، بصريا بالتصوير (اضاءة/لون)، وقدمه بأسلوب جديد دمج فيه في تناسق بين جمالية وسحر التصوير السينمائي وعمق الابداع التشكيلي وغموضه. وقدم ذلك بأكثر من أسلوب:

- الحوائط المرئية الشفافة
- تغيير الإضاءة واللون خلال اللقطة الواحدة او خلال المشاهد المتتابعة
- الانتقال بين المشهد الذي يمثل الحدث وبين لوحات جويا الحية باختيار ألوان تجمع الحدثين بشكل متناسق (نفس حقيقة اللون ودرجاته)
- التعبير عن أحلامه وذكرياته

فكان يتحكم في كمية الضوء الخارج من المصدر وبالتالي شكل ظلاله أثناء التصوير بإتقان، فقد تمكن ستورارو في هذا الفيلم من عمل تغير مرئي مستمر في الشكل من خلال استخدام أداة التحكم في التعتيم الضوئي وشاشات الـ TransLite . وكانت النتيجة هي تدفق مضيء من الصور التي تجمع بين لوحات **جويا** مع مشاهد من حياته ومع شخصيات الفيلم، مقدم بأسلوب يمثل تناظر بصري للأحداث والذكريات الموجودة بذاكرته. وحقق ذلك من خلال استخدام الـ Master Dimmer Control Board، الذي يتيح مقدار كبير من التحكم في كثافة الضوء واتجاهه، فهو نظام إضاءة متصل بلوحة تحكم Iride master dimmer-control board ويستخدم للتحكم بالإضاءة مباشرة خلال تصوير المشهد. صور رقم (١)

صور رقم (١) تظهر الحوائط الشفافة الاجسام من خلفيها لأبطال الفيلم وتظهر حركتهم من خلفها

وعلى الرغم من أن الفيلم هو مزج واحد مستمر في الكثير من مشاهده، إلا أن الشيء الملفت فيه أن الفيلم لم يتم انتاجه بتقنية التعريض المزدوج، بل تم عن طريق التقنيات التي استخدمها وطوعها **ستورارو** للرسم فعليا بالضوء خلال الفيلم، مما أتاح له احدِاِ التغيرات اللونية بالشكل الفني الذي يريده خلال التصوير ومحققا بنجاح أهدافه المطلوبة. صور رقم (٢)

فانتج لوحات بصرية فائقة الابداع والجمال وتعبر تماما عن ذلك الجموح الذي كان واقعا بعقل جويا. ليس ذلك فقط بل أيضا قدمها ضمن إطار المدرسة الفنية التي انتمى لها جويا وضمن رغبة المخرج في تقديم رؤية مسرحية للعمل.

صور رقم (٢) التغير اللوني لضوء الإضاءة خلال نفس اللقطة والمشهد مما يكسر الواقع نحو الخيال يقدم الفيلم وصف ذاتي لشخصية **جويا** التي عاشت وسط المجتمع الأرستقراطي، لكن رغم ذلك جسدت مآسي الإنسان البسيط وخصوصا في الحرب. كما يكشف عن زوايا مختلفة في لوحات جويا وذكرياته التي جسدها في تخطيطاته ولوحاته ذات القيمية التاريخية الكبيرة.

خرجت الشخصيات من لوحات جويا متحركة تتقدم للأمام نحو **جويا**، عالجها **ستورارو** بصريا فخرجت حية من اللوحات دون ان نشعر باي نشوز او اختلاف في الإضاءة او اللون او التكوين وكأنه بالفعل قد دبت فيها الحياة فخرجت متحركة، حقق **ستورارو** ذلك بالمحافظة على نفس الطابع الخاص باللوحة الاصلية للفنان **جوايا** مع بصمته الخاصة في الإضاءة واللون. من خلال تحقيق نفس اللونية ونفس طبقة الإضاءة التي رسمت بها اللوحة. صور رقم (٣)

صور رقم (٣) تحويل احد لوحات جويا المرسومة الى شخوص متحركة بنفس اللونية وطبقة الاضاءة

يحي **ستورارو** أحد لوحات جويا حيث تخرج الشخصية من اللوحة متحرك، استخدم فيها نفس المخطط اللوني المنحدر من أصل لون واحد. واستخدم التباين المتعاقب بين لون البشرة ذات درجة من درجات الأصفر لجويا ثم تلاه بالأزرق في الامرأة التي تخرج من اللوحة، باللقطة التي تليها مباشرة، فيتشبع اللون الأزرق أكثر وظل يقدمه بشكل متعاقب بينهما. صورة رقم (٤)

صور رقم (٤) توضح خروج الشخصية من اللوحة متقدمة للأمام نحو جويا

كذلك نجح **ستورارو** بشكل مبهر في تصوير مشاعر **جويا** الذاتية وأحلامه وحتى هلاوسه الخاصة، مما أضاف هذه أجواء مميزة الى الفيلم، في مضامين مختلفة منها تغير الزمان والمكان، وهو ما ساعد المخرج عل اثراء الفيلم من الناحية البصرية التشكيلية. ترى المدرسة الرومانسية ان الحقيقة والجمال في العقل وليس في العين وقُدم هذا بإبداع من قبل **ستورارو** في لوحاته البصرية التي جسدت الجمال الموجود بعقل **جويا.** كما تخطت ذلك الى اضافة جمال الرؤية بالعين المتحقق من قبل الجمهور. فتحققت في صورة **ستورارو** العنصرين جمال بالعقل والعين. صورة رقم (٥) وصور رقم (٦)

صورة رقم (٥)جويا في غرفته وسط لوحاته على الحائط لم يكن يسمع بسبب الصمم دخول في ذكريات فتقديم خيالي حالم

صور رقم (٦) تعمق المشاعر وتعبر عن مشاعر الفنان الخاصة ويظهر الاهتمام بالألوان

تميزت لوحات **جويا** عن المجتمع الارستقراطي بالبهاء اللوني والتشبع، كذلك جاءت لوحات **ستورارو** البصرية السينمائية مشبعة بالألوان والاضاءات ذات المستوى المرتفع. الاضاءات أكثر حده، ألوان الملابس والديكور فيها ثراء، حركات كاميرا فيها استعراض أكثر، استخدم اللون الأصفر للشمس كناية عن المرح والدفيء، فتظهر ايقونة اضاءة الشمس وقت العصر، واستخدام هذا اللون كلون للإضاءة فقط دون الاستعانة بأي لون دخيل على المشهد، والذي حافظ على الوان الشجر والملابس كما هي، يؤكد تأثير اللون المرتبط بالمرح. صورة رقم (٧ أ وب)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

(أ) المظلة (ب) عائلة كارلوس الرابع لوحة رقم (٧ أ،ب)

المظلة صنعت هذه المجموعة من اللوحات خصيصًا من أجل جدران القصر الملكي في إل باردو في مدريد، إسبانيا، ولوحة عائلة كارلوس الرابع هى صورة جماعية رُسمت عام 1800 تنتمى اللوحة إلى مجموعة خاصة من لوحات القصر الملكى في مدريد

صورة (٨) يظهر استخدام ستورارو لنفس طبقة الإضاءة واللونية المستخدمة في لوحات جويا "المظلة" وعائلة كارلوس الرابع

- تم تقديم الأحداث الدرامية بالفيلم من خلال قصص الذكريات التي يرويها **جويا** لابنته **روزاريو**. فتنتقل بصريا في احداث متعاقبة حينا ومتشابكة حينا اخر، بين مختلف الأزمنة في ذهاب وإياب بين الماضي والحاضر وبين الواقع وأحلام ورؤى الفنان، قد كانت ابنته، رفيقته في منفاه، الخيط الرابط بين تلك الأحداث التي عاشها **جويا**.

حقق **ستورارو** ذلك التنقل بين الحاضر والماضي المتمثل في الذكريات بمعالجة بصرية مبدعه، مثلا، المشهد الذي يتحدث فيه **جويا** الحاضر العجوز و**جويا** الشاب (الماضي) يفصل بينهما لوحات **جويا** التي تعمل كشاشات بينهما لا تعزل الرؤية ولا الضوء. تمت اضاءة **جويا** الحاضر باللون الأزرق في حين جاءت اضاءة **جويا** الماضي باللون الأحمر، الأزرق أقرب للموت والشيخوخة والاحمر للحياة وطاقة الشباب هذا يضعنا امام تساؤل: من منهما في خيال الاخر، هل **جويا** الحاضر هو من يرى **جويا** الماضي في ذكرياته ام ان **جويا** الماضي هو من يعيش تصوراته عن نفسه ويجري حديثا معها في المستقبل. وخصوصا ان هذا المشهد جاء بعد حالة من الحمى إصابة جويا في شبابه. صور رقم (٩)

يظهر التباين المتعاقب بوضوح خلال هذه المشاهد، تتجه العين مباشرة نحو جويا الشاب، الذي يمثل اللون القابل للتغير (وهو يأخذ المساحة الأصغر في الصورة)، اما اللوحة الزرقاء الكبيرة فهي لون غير قابل للتغير لأنه يحتل مساحة أكبر في الكادر. وعند توفر هذا الشرطان وخصوصا مع لونان مكملان فان اللون الأصفر يجذب الانتباه أكثر وذلك لأنه يصبح اكثر تشبعا بسبب طبيعته المتغيرة.

صور رقم (٩) جويا الحاضر في مشهد من الذكريات يجمعه بنفسه

كذلك في مشهد تجوّل **جويا** بأحد الشوارع بعد استيقاظه من النوم في بداية الفيلم، وهو لا يزال تحت تأثير حلم، حيث يبدو المشهد أقرب إلى الحلم منه إلى الحقيقة. يطغى على المشهد بالكامل الضباب الذي يظهر مع مستوى إضاءة منخفض والألوان غير المشبعة، الضباب يجعل الواقع كالخيال، الحقيقة كالحلم، لا يميز بينهما **جويا** فهو يعيش الحالتين كحالة واحدة، وهو يرى في هذا الضباب (الواقع) ما يرسخ في ذاكرته الفنية ليعود معبرا عنه في لوحاته.

بدأت افتتاحية الفيلم بمشهد تطغى عليه الإضاءة الحادة البيضاء الجانبية التي تتسبب بظلال واضحة ناتجة عن التنوءات على الأرض، وسريعا ما يدخل الضوء باللون الأحمر ليضفي لونا احمرا على الأرضية، تتحرك الكاميرا حتى تصل الى رأس ثور مذبوح فيدرك المُشاهد السبب في الإضاءة الحمراء التي ظهرت كبديل للون الأحمر للدماء، الإضاءة الحمراء عملت على تحفيز الخيال بدلا من تقديم الدماء الحمراء على الأرض. هذا الأسلوب من التحفيز مستخدم طوال احداث الفيلم. صور رقم (١٠)

صور رقم (١٠) يقدم ستورارو لوحة فنية بصرية من الإضاءة واللون لعجل مذبوح

- قدمت الرؤية الاخراجية رؤية مسرحية

تبدو الجدران الداخلية للمنزل شفافة (لم يستخدم هذا التكنيك طوال احداث الفيلم)، تم استخدامه فقط ليقول انه عبر الضوء المنعكس (ضوء شمعه تحملها احدى الشخصيات مثلا) فان الحوائط الجامدة والصلبة للمنزل تتحول لتصبح خشبه مسرح. حركة كاميرا غير مسرحية تعكس الروح الرومانسية **لجويا** أكثر الفنانين تعبيرا على الاطلاق.

كانت مهمة ستورارو هي اضاءة المشاهد بشكل يظهر كإعداد مسرحي في حين ان الإعداد المكاني لم يكن مسرحي، وهذا يعني أنه لا يتم إزالة أي جدار رابع كما يحدث في المسرح، ومن الواضح بالطبع أنه سرد سينمائي، وعلى عكس المسرح، تتغير الزوايا ووجهات النظر، وتتحرك الكاميرا كثيرًا. لذلك، على عكس المسرح ، لا تقتصر الإضاءات على تغطية وجهة نظر دائمة والنهج المصمم من قبل ستورارو كان في تبرير مصدر الضوء (الموجود في المشهد)، وهذا يكمل بشكل متناقض منهج **سورا** المسرحي الذي تبناه خلال الفيلم.

- بعد أن وصلت قوات نابوليون الى مدريد، وخلعت الملك فرديناند السابع عام 1808، ووضعت جوزيف بونابرت بمكانه، لم يعد **جويا** يهتم بالنساء، ولا بالحكام ولكنه اصبح يجوب شوارع بلاده، ليرى جيدا ويرسم لوحات مثل "ويلات الحرب" ولوحتين رائعتين تحملان عنوان "الثاني والثالث من مايو 1808" ليعكس في هاتين اللوحتين بشاعة المذابح الفرنسية في شوارع مدريد.

تجسدت لوحات **جويا** المعبرة عن الحرب في شكل شخصيات وصور متحركة في صورة **ستورارو** المتحركة، يظهر فيها الطابع الإخراجي المسرحي. قدم **ستورارو** في هذا التتابع بنهاية الفيلم، تتابعا لونيا مفعم بالحركة، تحركت فيه الألوان من احمر برتقالي يمثل الدمار والتلوث، كما ظهر السيان المائل للأحمر في هذا التتابع، واللونان (الأحمر والسيان المائل للأخضر) هما لونين مكملين. الدلالة انهما لونين على نفس النهج من حيث تمثيل الدمار والوحشية، فالسيان المائل للأخضر يبدو كلون دخيل على المشاهد، وهو لون غير مألوف في الواقع والطبيعة فخرج بالتالي من ذهن المشاهد التأثير السيكولوجي الايجابي للون الأخضر وأضاف جو من القلق والكآبة والدمار على المشاهد. يمكن ملاحظة الضوء الأبيض الذي يومض من حين لأخر عند قتل أي من افراد الشعب فيرتبط الأبيض بالروح والنقاء.

تلا ذلك اللون الأزرق، هو ممثلا للبرودة برودة ما بعد الحرب حيث الموت في كل مكان، الموت والاكتئاب والوحدة هذا ما خلفته الحرب ورائها. يمكن ملاحظة تغير الوان الخلفيات في المشاهد المختلفة، لكن ما يظهر واضحا هو الفصل الذي قام به **ستورارو** بالإضاءة واللون بين الخلفية والحركة والممثلين في الامامية. صور رقم (١١)

كل ذلك يؤكد إحساس المبالغة في تقديم المشاهد الدرامية والتي تعتبر من خصائص المدرسة الرومانسية، ففي تلك التتابعات مثلا، مبالغة بصرية في اللون وتشويه للعمق، وجاءت ألوان الخلفية (السماء) معزولة عن المشهد حتى في الإضاءة لم يقم بتجسيم وتحديد الممثلين بإضاءات حادة تعزلهم عن الخلفية. تم تقديم المشهد بشكل مسرحي بالكامل. الألوان والاضاءة تظهر بشكل واضح مسرحية المشاهد وتتعزز ذلك الإحساس.

صور رقم (١١) مجموعة صور توضح تتابعات مشاهد الحرب بالفيلم ويظهر فيها تتابع حركة اللون خلال المشاهد المختلفة

أبدع **ستورارو** في تحقيق اهم سمات المدرسة الرومانسية، فقد اعتمد على الخيال وحققه بنجاح تام مستخدما الإضاءة لتطويع موقع التصوير للخيال المطلق في الحوائط الشفافة، وكذلك الانتقال بين الحالات النفسية مستخدما لون الإضاءة، والتنقل بين الحاضر وذكريات **جويا** مستخدما لون الإضاءة. كما عبر بقوة عن الحالات النفسية التي يمر بها **جويا** خلال الفيلم مستخدما الإضاءة واللون، نجح في نقل مخاوفه وآلامه ولحظات مرضه وحبه عبر عنها **ستورارو** سينمائيا بنجاح. اختيار هذا الشكل في المعالجة الاخراجية وكذلك البصرية هو اختيار بعيد كل البعد عن الواقع السينمائي المعتاد للأفلام. تقديم تتابع الحرب جاء بشكل درامي مبالغ فيه وكأنه "يقول انظر جيدا أيها المتفرج" واستخدم في ذلك لغته الأهم واسلوبه الاقوى في الحركة اللونية. ولان الحقيقة والجمال في العقل فقد قدم لنا **ستورارو** هلاوس جويا تقديما بصريا منفردا من الإضاءة واللون واستخدام الضباب. ولا يمكن اغفال دور المعالجات اللونية (التصحيح اللوني) الذي ساهم بشكل كبير في تأكيد الفكرة العامة للفيلم.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الخلاصة Conclusion :

- اسلوب **ستورارو** نجح في تحقيق نفس التأثير المرئي لأعمال **جويا**، فقدم رومانسية بصرية مستخدما الإضاءة واللون.
- ظهر بوضوح أسلوب **ستورارو** الإبداعي الخاص به في استخدام الإضاءة واللون تقنيا وفنيا في التعبير عن هلاوس **جويا** وانفعالاته واحلامه وذكرياته.
- حقق **ستورارو** الطابع المسرحي الذي تبناه المخرج، مستخدما تقنيات الإضاءة، فقدم صورة سينمائية مختلفة وجديدة، تدخل في الخيال، حيث ظهرت الحوائط شفافة وظهرت الوانها وزخرفاتها.
- أبدع **ستورارو** في احياء لوحات **جويا** لونيا وضوئيا عندما اضيف اليها عنصر الحركة في الفيلم.
- حققت الصورة البصرية الفيلمية رؤية جديدة لأعمال **جويا** وحياته عمت بالحركة والخيال والجموح الذي اتصفت به شخصية **جويا**.
- ظهر أسلوب **ستورارو** اللوني الخاص بقوة في تتابع مشاهد الحرب (التي تمثل لوحات جويا الشهيرة "الثالث من مايو") حيث ظهر بوضوح تام تدفق الحركة اللونية الخاصة **بستورارو** وهو ما يعتبر أحد اهم علامات الأسلوب لديه.
- يظهر أسلوب التصوير السينمائي سيميولجيا في مستوى الدلالة الإضافية حيث الاختيار من بين علامات الأسلوب لدى المصورون السينمائيون من خلال العناصر التالية: كمية الضوء (التعريض) ونوعية الضوء (كثافته)- اتجاه الضوء وتوجيه الظلال والتعامل مع الاظلام. في حين ان استخدام مستوى الإضاءة الرئيسية المنخفضة أو المرتفعة بين المصورين السينمائيين ليس علامة أسلوب. مع إمكانية تدخل الأسلوب على كافة مستويات الدلالة في العلامة.
- الضوء واللون هما عنصري الأسلوب الرئيسي الذي يجمع بين الرسم والتصوير.

التوصيات Recommendations:

تطبيق عناصر الأسلوب في التصوير السينمائي في تحليل الأفلام السينمائية بالرسائل والأبحاث حيث يتجاهل التحليل الأسلوب الخاص للمصور السينمائي.

المراجع References :

1. عناني، محمد ،٢٠٠٣، **المصطلحات الأدبية الحديثة، مصر،** الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان.
2. صغير. احمد العزي، ٢٠١٧، **الخطاب الإبداعي المعاصر رؤى واتجاهات،** طبعة أولى، المملكة الأردنية الهاشمية، دار المجد للنشر والتوزيع.
3. صبحي ، محمد، (٢٠١٥) ، فرانشكو جويا-سيرة-الدم-والرعب-والجمال، http://www.dotmsr.com/news/204/261104/
4. Bergery, Benjmin, Reflection 'Twenty-One Cinematographers at Work', 2002, ASC Press, Hollywood.
5. M. Boggs, Joseph, The Art of Watching Films, 1996, 4th ed., London, Mayfield Publishing Company.
6. A. Russell, Sharon, 1981, Semiotics and Lighting "A Study of Six Modern French Cameramen ", USA, UMI Research Press, Michigan.
7. Zone, Ray, 2001, Writer of Light, California, , ASC Press.