

2020

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

Sawsan Amer

Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, 6th October University, Department of Photography, Cinema and Television, Egypt, dr.sawsanamer@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design>



Part of the [Art and Design Commons](#)

Recommended Citation

Amer, Sawsan (2020) "The Style as an approach to examine the optical vision in both painting and cinematography, The case study of Goya in Bordeaux film," *International Design Journal*: Vol. 10 : Iss. 1 , Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design/vol10/iss1/11>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in International Design Journal by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, dr_ahmad@aarj.edu.jo.

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 والتلفزيون، جمهورية مصر العربية

كلمات دالة: Keywords

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

ملخص البحث: Abstract

الأعمال الفنية العظيمة لكبار الفنانين التشكيليين 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 الآخر. لا يتعامل مدير التصوير السينمائي المبدع مع الأفلام التي تتناول حياة الرسامين بالشكل التقليدي، وعندما يتناولها في أفلامه يكون عليه عبء 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 إلى إبراز إبداع مدير التصوير السينمائي من خلال الإضاءة واللون في إنتاج صورة بصرية محمله بأسلوب الرسام ونجاحة 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 تتبع أهمية 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 تناولوا حياة رسامين وهما: جويا Goya و كارافاجيو Caravaggio. ويفترض البحث قدرة مدير التصوير على إبداع صورة بصرية توازي الإبداع في اللوحات الزيتية. ويتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.

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 الآخر. لا يتعامل مدير التصوير السينمائي المبدع مع الأفلام التي تتناول حياة الرسامين بالشكل التقليدي، وعندما يتناولها في أفلامه يكون عليه عبء 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 إلى إبراز إبداع مدير التصوير السينمائي من خلال الإضاءة واللون في إنتاج صورة بصرية محمله بأسلوب الرسام ونجاحة 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 تناولوا حياة رسامين وهما: جويا Goya و كارافاجيو Caravaggio. ويفترض البحث قدرة مدير التصوير على إبداع صورة بصرية توازي الإبداع في اللوحات الزيتية.

منهج البحث Methodology:

المنهج الوصفي التحليلي.

الإطار النظري Theoretical Framework

لعتان مختلفتان (التصوير الزيتي/التصوير السينمائي) لكن الناتج واحد، عمل فني ذي قيمة لأنه يؤدي وظيفة التعبير عن العواطف ولأن ادراكه ممتع كما أنه ينقل قيماً ثقافية. لكل مجال منهما ادواته الخاصة للتعبير من خلال منتج له طبيعته المختلفة عن الآخر. مصطلح الفن التشكيلي يعني ترجمة للواقع في أعمال فنية بصرية مادية/ملموسة (التصوير-النحت-الخزف-التصميم-مجال النسيج-المعادن... الخ) ظهر ليشمل كل الأعمال 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 إنتاجه فريق كبير يبدأ من كاتب السيناريو وينتهي بالعرض السينمائي في قاعات السينما، ولكل مرحلة سماتها الخاصة من الإنتاج وتتضافر جميع الجهود في إنتاج صورة بصرية متحركة ناجحة، من أهم عناصره التصوير السينمائي، وذلك نتيجة لوظيفته الأولية الأساسية في نقل الصورة إلى الكاميرا، ثم تأتي قيمته الفنية من حيث إبداع صورة معبره عن الحالات والانفعالات. كلا من مدير التصوير السينمائي والرسام الزيتي، يبحثان عن

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 الأبعاد البؤرية مثلاً للعدسات أو في اختيار حساسية الفيلم أو زوايا وحركات كاميرا معينة. تلك المدلولات والدلالات هي خاصة بالمستوى الدلالي الأصلي، الذي يمثل دالاً لمستوى الدلالة الإضافية. ولأن الصورة البصرية في المستوى الدلالي الأصلي، بها الشفرات المرتبطة بإعادة إنتاجها، فإن الأسلوب الخاص بمير التصوير السينمائي يمكن تتبعه في كل من الدلالات الأصلية denotation والإضافية connotation للصورة لأن التدخل ممكن على كل المستويين من مستويات إنتاج المعنى في الفيلم السينمائي. ويمكن توضيح المقصود بكلا من الدلالة الأصلية والإضافية كما يلي:

١-٢ الدلالة الأصلية للإضاءة في الصورة السينمائية

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

تظهر الشفرة الأيقونية في هذا المستوى وهي تتمثل في الدال الأصلي الأول، الذي يكون في عقل مدير التصوير ولكن لم يُصور بعد وهو ما يشكل فيما بعد طريقة التعبير التي يفهما المشاهد. 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 بيكسيالات الوسيط الحساس ويشكل في هذه المرحلة جوهر الدال.

٢-٢ الدلالة الإضافية للإضاءة في الصورة السينمائية

أما المستوى الثاني من مستويات العلامة هو الدلالة الإضافية connotation، فإنه يتم استخدام علامة أصلية تتكون من دال ومدلول، لتصبح هذه العلامة الأصلية دالاً 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 إلى المتفرج. وهو يمثل المعنى ويظهر على مستوى التباينات للقطات داخل الفيلم، فتظهر المعاني من علاقة كل لقطة بالقطات الأخرى السابقة واللاحقة لها.

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

أهم ما يميز هذا المستوى أن العناصر البصرية فيه هي ما تخلق الأسلوب أو الطابع. إذا أخذنا مثلاً لقطة لرجل في غرفة ذات مستوى إضاءة منخفضة فإن الإضاءة القاتمة هي مدلول أصلي (شباك يتخلله ضوء أزرق 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.

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

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 إلى جويا (الذي عاش بين عامي 1746 و 1828) بإعجاب شديد مما شكل لهم دافعاً لإنتاج أفلام تتناول سيرة حياته. ومن أهم تلك الأفلام فيلم **Goya in Bordeaux** إخراج 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 (أو لخطيب أو متحدث) أو لجماعه أدبية أو حقبة أدبية، طريقة الكاتب في التعبير من حيث الوضوح والفاعلية والجمال وما إلى ذلك. (عنان، ٢٠٠٣) بتعميم التعريف يمكن القول بأن الأسلوب هو (طريقة التعبير التي تميز فنان معين، البصمة الفنية التي ينفرد بها الفنان وتميزه، والتي من الممكن استنتاجها بالتحليل لأعماله الفنية وتعبير عن الطابع العام له، ومن الممكن أن يتغير الأسلوب العام للفنان أو يتطور خلال أعماله الفنية المختلفة، وقد يصل في بعض الأحيان إلى تقديم أسلوب منفرد وجديد يصبح تياراً فنياً مميزاً).

في المنهج السيميولوجي يكون الأسلوب عبارة عن الدلالات الإضافية مزودة بـ: مدلولات signifieds، ودلالات signifiers. وهناك مستويان من مستويات إنتاج المعنى، المستوى الأول هو مستوى الدلالة الأصلية denotation وهو يمثل المعنى الواضح أو البديهي الخاص بإحدى العلامات الناتجة عن اتحاد دال ومدلول ما. أما المستوى الثاني من مستويات العلامة هو الدلالة الإضافية connotation والتي تستخدم علامة أصلية (دال ومدلول) كدال لها وهكذا يصبح للعلامة الأصلية مدلولاً إضافياً. 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 إلى العملية الفنية والإبداعية في التعامل مع الإضاءة على مستوى أعلى من مجرد إضاءة المشهد، إلى عملية الخلق للصور والحالات المزاجية والاحساس عندما يتم عرضه على الشاشة.

الفيلم هو الضوء، وتقوم الإضاءة بوظيفة جمالية وتعبيرية تتيج 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: تشكيل الظل، وخلق مناطق من الضوء والظلال المختلفة، وإضافة إضاءة ملئ الظلال. والتي تضيف على الصورة طابعاً mood بان تحدد مدي العمق الذي يمكن رؤيته في مناطق الظلال. هذه هي الثلاث أشياء التي يقوم بها

الفيلم/الحساس، وإنتاج صورة قابلة للعرض بشكل صحيح. لكن في بعض الأحيان قد يعتمد مدير التصوير التلاعب بالتعريض للحصول على صورة بصرية مختلفة فقد يعتمد زيادته أو نقصانه. فالتعريض الزائد أثناء التصوير يزيد من نصوص الألوان color brightness بدون أن يخل بأصل اللون hue. وذلك لكسر نقاء هذه الألوان وصراحتها، أي انها تصبح اقل صفاء 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 له 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 يقع مدير التصوير في منطقة الكنتف او القدم التي تخفي فيها التفاصيل. زيادة او نقص التعريض في الصورة السينمائية يجب ان يرتبط بسبب درامي لما يسببه من تدمير البنية اللونية في المشاهد.

٢-٣ 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 ناعم **soft**. بالتأكيد يظهر الأسلوب في هذا العنصر من عناصر الضوء بوضوح وقوة، فبعض المصورين يفضلون الضوء الحاد والبعض الآخر يفضل الضوء الناعم. فمثلاً يفضل **هورا Hora** استخدام الإضاءة الحادة وذلك يعود إلى ان أسلوبه الذي يميل نحو تجاه الانطباعات التصويرية. 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 غالباً ما يبدو أكثر ميلاً 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 سائداً 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:

لا بد 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 أثناء التصوير، مما أضاف أسلوباً خاصاً 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 الإبداع في الصورة المقدمة، بل بالعكس قد يكون أحياناً 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.

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 مثلاً، فلكلا منهما أسلوبه الخاص، كذلك الإضاءة بالنسبة لمديري التصوير السينمائيين لن نجد أحدهم يماثل الآخر في زاوية الضوء والكثافة والنوعية وباقي عناصر التحكم وتشكيل الضوء. العلاقات بين هذه العناصر يمكن تغييرها بعدد لا نهائي من الطرق والعلاقات لتطرح عدد لا نهائي من الاحتمالات لأشكال الإضاءة.

فمثلاً هناك بعض من المصورين السينمائيين الذين يفضلون إنتاج أفلامهم بأسلوب يبدو طبيعياً مع استخدام أقل 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 دائماً على رؤية مصدر الضوء خلال المشهد مثل رؤية شبك أو مصباح. ومن مديري التصوير الذين ينتمون لهذا الأسلوب **نستور ألمندروس Nestor Almendros**. من مديري التصوير من ذكر تأثيره بـ **ميرانت** في احترامه لمصدر الضوء دائماً 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 نسخاً للواقع بل هو تقديم له بشكل مبدع لكن مماثل له الشكل. تهتم السينما الفرنسية أيضاً 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** مثلاً 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 تماماً عما سبق فهم يعتمدون السير في أسلوب الإضاءة ضد الطبيعة، يظهر ذلك في اعمال المصور السينمائي **هورا Hora** الذي يميل دائماً 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 الأحيان لكن يظل أسلوبه العام هو الغالب على مجمل اعماله، هذا الأسلوب قد يتطور مع الوقت ويزاد وضوحاً او قد يندثر او لا يصل اسلوبياً الى الشكل المتكامل من المنتج المطلوب لأنهم يحاولون دائماً تغييره. هذا هو ما يدعى بالأسلوب الفردي لمدير التصوير السينمائي. وبذلك تصبح العلاقة بين المصور السينمائي ومصادر الضوء هي أحد أكثر مؤشرات الأسلوب أهمية. فيصبح بالإمكان معرفة مدير التصوير من قبل النقاد او المشاهدين المهتمين حتى بدون قراءة أسم مدير التصوير على نثر 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

مستوى الإضاءة الرئيسية المنخفضة أو المرتفعة بين المصورين السينمائيين ليس علامة أسلوب.

٤- الأسلوب عند ستورارو

فيتوريو ستورارو Vittorio Storaro هو أحد أهم المصورين السينمائيين في تاريخ السينما العالمي، أبدع العديد من الأفلام وحاز على العديد من الجوائز، التصوير السينمائي بالنسبة له هو الكتابة بالضوء وهذا ما يفسر أنه من المصورين القلائل اللذين يكتبون سيناريو مواز يصف فيه شكل وطبيعة الضوء واللون خلال شريط الفيلم بالكامل. ولهذا يشعر المتفرج فوراً بوجود حالة مزاجية عامة على الفيلم أي وبشكل ادق وجود أسلوب. لستورارو العديد من الأفلام التي نفذها مع عمل مع مخرجين عالميين مثل برناردو بيرتولوتشي وساورا و كوبولا. تميز بأسلوبه الخاص في التصوير السينمائي، وتحديدًا في أفلام السيرة الذاتية لرسامين عالميين مثل Goya و Caravaggio انه يبدع تعبيراً سينمائياً خاصاً من أجل تقريب حياة هؤلاء الفنانين وانتاجهم الفني بأكثر قدر ممكن للجماهير.

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 أسلوبه 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، أو التعبيرية أو الواقعية مثلاً. فأكبر ما يميز ستورارو انه يستخدم رؤيته الخاصة في رؤية الضوء واللون في خلق أسلوب مميز لكل فيلم يقوم بتصويره. بمعنى اخر اوجد ستورارو لنفسه أسلوباً 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 شابهها التطور في ثقافة التصوير السينمائي، والتي تُعد من الأشياء الواضحة والجليّة عند دراسة أعمال مصوري سينمائيين مختلفين ممن ينتمون لجنسيات مختلفة. أعتقد أن عملي الآن هو خلاصة الثقافة التي أسسها من سبقوني من المصورين السينمائيين. وحتى الأفلام التي حُضرتُها حينما كنت 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 الإشتياك بين الضوء والظلام، أو صراع بين الألوان المتناقضة كالأزرق والبرتقالي أو علاقة البرد والدفء. يخلق ستورارو بذلك نوع من الحركة والحيوية والنشاط والصراع تدعم مرور الوقت والزمن والاعمار انها حركة الفيلم وحركة الزمن، فالنهار يصبح ليلاً والضوء يصبح ظلاماً ويعود نهاراً مرة أخرى وهكذا حتى ان الحياة تصبح موتاً وأحياناً 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 ستورارو فيض من الحركة اللونية خلال تتابع الفيلم كاملاً فأصبحت الحركة اللونية خلال الفيلم ذات دلالة ومعنى.

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

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

٣-٤ اتجاه الضوء

اتجاه الضوء direction له دور مهم في تشكيل صورة بصرية مؤثرة. استخدام وحدة اضاءة اعلى الرأس ينتج عنه تأثير مختلف تماماً 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 مستخدمة 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 ومثير. دائماً 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 تماماً، ومنهم من يخفف من وجودها قليلاً ومنهم من يجذب وجودها وخصوصاً عند ارتباطها بمعنى درامي معين. فالظلال تضفي حالات نفسية على الشخصية، فمثلاً في فيلم "الرص والكلاب" ظهرت كثيراً الظلال التي ترسم شكل ظلي لأعمدة السجن، هي تراقف "سعيد مهران" في كثير من احداث الفيلم انما تدل على انه مازال حبيسا رغم خروجه من السجن. ويفضل رابيه 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 مصوري سينمائيين أمثال كلوكيت Cloquet و رابيه Rabier و ديكا Decae و الميندروس Almendros، أقل اهتماماً بسقوط الظلال وخاصة تلك التي تسقط من الموضوع على نفسه من اهتمامهم بنظائرهم الكلاسيكيين. بينما تُلغى الإضاءة الأمامية ظلالاً معينة فإنها تخلق ظلالاً أخرى، خاصة الظلال الساقطة من الشعر، والرموش والملاحم الأخرى، على الوجه والجسم. وقليلة هي الأدلة على أية محاولة لتجنب هذه الظلال.

الاضلام يختلف عن الظلال، فالظلال هي نتيجة سببية لحجب جسم للضوء اما الاضلام فانه نتيجة لعدم وجود ضوء من الأساس، سيطرة الاضلام على الشاشة تؤدي إلى حالة من الحصار الخائق، حيث تتكامل القيم الدلالية والرؤية. وهناك الكثير من المصورون يستخدمون الاضلام 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 المصورين السينمائيين من خلال العناصر التالية: كمية الضوء (التعريض) ونوعية الضوء (كثافته)- اتجاه الضوء وتوجيه الظلال والتعامل مع الاضلام. في حين ان استخدام

- 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

فرانثيسكو جويا Francisco de Goya (١٧٤٦ - ١٨٢٨) احد اهم وأشهر الرسامين الإسبان، وأحد الأساتذة الأوائل لفن الرسم الحديث، تتسم رسوماته بحركة فرشاة حرة واللوان رائعة ثرية، وهو رسام ينتمي للمدرسة الرومانسية، وصور في لوحاته الكوارث وفضائع الحرب، كما رسم صوراً أخرى مليئة بالخيال والإثارة والرعب. يقول جويا "دائماً يتحدث الأساتذة عن الخطوط والألوان، ولكني لا أرى في الطبيعة لا خطوطاً ولا ألواناً وإنما أرى أضواءً وظلالاً فقط". (صبحي، ٢٠١٥)، يمكن ملاحظة السبب الرئيسي وراء اختيار ستورارو وجويا كعينة لهذا البحث فكلاهما يعتبر الضوء عنصراً رئيسياً لأسلوبه وإبداعه، وكلامهما يتعامل معه كوسيلة رئيسية للتعبير والإبداع.

كان الأمر صعباً على مؤرخي الفن والنقاد في تصنيف جويا وضمه إلى المدرسة الواقعية أو التعبيرية أو الرومانسية لأنه كان بالفعل واقعيًا في بعض لوحاته، وتعبيريًا في أخرى. لكن انتمت معظم أعماله للرومانسية حيث غلب عليها الإلهام والخيال، والتعبير عن عواطفه وإحاسيسه، كما كان يختار موضوعات غير رانجة 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 الأرستقراطية، 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 إلا أنهم كانوا يغدقون عليه العطاء. في عام 1792 أصيب جويا بمرض شديد ظل يعاني منه لعدة شهور، وبعد أن شفى منه جزئياً، أصيب بالصمم لبقية حياته، مما كان له أثر قوي في أسلوبه التالي الذي انتهجه في لوحاته، فانتج لوحات لها طابع من القنامة والكابة، 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 الأول في البلاط الملكي، وقد كان مرحباً في أول الأمر بقوات نابليون وذلك نتيجة لتأثره بمبادئ الثورة الفرنسية.

لكنه سرعان ما عاد لأصوف الشعب بعد ما شاهده من مآسي الحرب وشجاعة الإسبان في دفاعهم عن أرضهم ورفضهم للاحتلال الفرنسي. فانتج أجمل لوحاته التي عبرت عن الحرب ولم تقدمها بشكل يعمل على تجميلها أو تقديم مشاهد من البطولة فيها، ومن أشهر لوحاته التي رسمها احتجاجاً على حالة العنف الشديدة، التي صاحبت أحداث 2 مايو 1808، عندما اجتاحت نابليون مدينة مدريد واحتلها، ما أدى إلى قتل العديد من أهالي المدينة دفاعاً عن مدينتهم. هما لوحتي "الثاني من مايو" و"الثالث من مايو"، في اللوحة الأولى يصور الثورة في المدينة وفي الثانية يصور قيام القوات الفرنسية بإعدام الثوار.

٧- تحليل فيلم Goya in Bordeaux

بطاقة الفيلم:

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

من كشافات الإضاءة الكبيرة بطريقة تتضارب مع ما تتوقع أن تراه العيون في مقابل خلفية الغاية. 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 دائماً ما يقف في المناطق المعتمنة من الكادر.

قد استخدم ستورارو مصدر ضوء واحد في فيلم الملنز 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 الملنز استخدم أيضاً مصدر واحد للضوء وكان خارج النافذة، فحصل على ظل كامل للشخصيات المتجهة العمق بالعرفة. 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 إلى الضوء الواحد لتظهر علاقة واحدة مباشرة بين الضوء والممثل والظل.

٥- الأسلوب في التصوير الزيتي

لكل مدرسة فنية طابعها أو أسلوبها الخاص الذي يميزها عن غيرها من المدارس الفنية الأخرى، وكل فنان يظهر أسلوبه في إطار المدرسة الفنية التي ينتمي إليها. أسلوب الرسام يظهر أيضاً في مستوى الدلالة الإضافية، حين يلتقي العمل الفني بالمشاهد ويخلق لديه معانٍ ما. يبدأ العمل الفني بدلالة أصلية (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 أصلية (دال ومدلول) كدال لها وهكذا يصبح للعلامة الأصلية مدلولاً إضافياً. في هذا المستوى يظهر المضمون أو الجوهر الذي يسعى إليه الرسام. هنا ترتبط المفاهيم والمضمون بالجمهور المتلقي لهذا العمل الفني. وأهم ما يميز هذا المستوى أنه يشكل مدلول للوحة المرسومة، وهنا كل عنصر من عناصر العمل الفني يضيف مدلولاً للوحة، ويخلق الأسلوب الخاص بالرسام. وأهم ما يميز الأسلوب الخاص بالرسامين هو ضربات الفرشاة، والإضاءة 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 الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان. المدرسة الرومانسية دليل على ظهور الإنسان الحديث، بكل ما يحتويه من أفكار متقلبة وتناقضات، فهي تعتبر الحد الفاصل بين بين العالم الكلاسيكي والعالم الحديث. فلا تعرف الرومانسية القواعد المحفوظة أو الأساليب الموروثة، أو المشاعر الملقنة، وإنما هي تعبير عن انطلاق وجدان الفنان، وتدفق خياله للتعبير عن الانفعالات النفسية والعاطفية من خلال تعبير في 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

فيه في تناسق بين جمالية وسحر التصوير السينمائي وعمق الابداع التشكيلي وعموضه. 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 باختبار ألوان تجمع الحداثين 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 ويستخد للتحكم بالإضاءة مباشرة خلال تصوير المشهد. صور رقم (1)



■ 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 **فرائشيسكو دي جويا**، الذي ترك أثرا واضحا على الفن في القرن التاسع عشر.

وكان جويا (قام بتجسيد شخصيته الممثل الشهير **فرائشيسكو 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 بورجو 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



صور رقم (1) تظهر الحوائط الشفافة الاجسام من خلفها لأبطال الفيلم وتظهر حركتهم من خلفها

ومحققا بنجاح أهدافه المطلوبة. صور رقم (2)
 فانتج لوحات بصرية فائقة الابداع والجمال وتعبّر 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.

وعلى الرغم من أن الفيلم هو مزج واحد مستمر في الكثير من مشاهد، إلا أن الشيء الملفت فيه أن الفيلم لم يتم إنتاجه بتقنية التعريض المزدوج، بل تم عن طريق التقنيات التي استخدمها وطوعها **ستورارو** للرسم فعليا بالضوء خلال الفيلم، مما أتاح له احدا التغييرات اللونية بالشكل الفني الذي يريده خلال التصوير



صور رقم (2) التغيير 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 القيمة التاريخية الكبيرة.

بالحفاظ على نفس الطابع الخاص باللوحة الاصلية للفنان **جويا** مع بصمته الخاصة في الإضاءة واللون. من خلال تحقيق نفس اللونية ونفس طبقة الإضاءة التي رسمت بها اللوحة. صور رقم (3)

خرجت الشخصيات من لوحات جويا متحركة تتقدم للأمام نحو **جويا**، عالجه **ستورارو** بصريا فخرجت حية من اللوحات دون ان نشعر باي نشوز او اختلاف في الإضاءة او اللون او التكوين وكأنه بالفعل قد دبّت فيها الحياة فخرجت متحركة، حقق **ستورارو** ذلك



صور رقم (٣) تحويل احد لوحات جويا المرسومة الى شخص متحركة بنفس اللونية وطبقة الاضاءة درجات الأصفر لجويا ثم تلاه بالأزرق في الامراة التي تخرج من اللوحة، باللقطة التي تليها مباشرة، فينتسب اللون الأزرق أكثر وظل يقدمه بشكل متعاقب بينهما. صورة رقم (٤)



صور رقم (٤) توضح خروج الشخصية من اللوحة متقدمة للأمام نحو جويا وقدم 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 وتعبير عن مشاعر الفنان الخاصة ويظهر الاهتمام بالألوان والدفء، 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 و ب)

تميزت لوحات جويا عن المجتمع الارستقراطي بالبهاء اللوني والتشيع، 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



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

كارلوس الرابع هي صورة جماعية رُسمت عام 1800 تنتمي اللوحة إلى مجموعة خاصة من لوحات القصر الملكي في مدريد

المظلة صنعت هذه المجموعة من اللوحات خصيصاً من أجل جدران القصر الملكي في إيل بارديو في مدريد، إسبانيا، ولوحة عائلة



صورة (٨) يظهر استخدام ستورارو لنفس طبقة الإضاءة واللونية المستخدمة في لوحات جويا "المظلة" وعائلة كارلوس الرابع من منهما في خيال الآخر، هل جويا الحاضر هو من يرى جويا الماضي في ذكرياته ام ان جويا الماضي هو من يعيش تصوراته عن نفسه ويجري حديثاً معها في المستقبل. وخصوصاً 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 وخصوصاً مع لوانان مكملان فان اللون الأصفر يجذب الانتباه أكثر وذلك لأنه يصبح أكثر تشبعا بسبب طبيعته المتغيرة.

تم تقديم الأحداث الدرامية بالفيلم من خلال قصص الذكريات التي يرويها جويا لابنته روزاريو. فننتقل بصريا في أحداث متعاقبة حينا ومتشابكة حينا آخر، 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 وجويا الشاب (الماضي) يفصل بينهما لوحات جويا التي تعمل كشاشات بينهما لا تعزل الروية ولا الضوء. تمت اضاءة جويا الحاضر باللون الأزرق في حين جاءت اضاءة جويا الماضي باللون الأحمر، الأزرق أقرب للموت والشيوخة والاحمر للحياة وطاقة الشباب هذا يضعنا امام تساؤل:



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

كذلك في مشهد تجول 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 التباين على الأرض، وسريعا ما يدخل الضوء باللون الأحمر ليضيء لونا احمرًا على الأرضية، تحرك الكاميرا حتى تصل الى رأس ثور مذبح فيدرك المشاهد 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 أحداث الفيلم. صور رقم (١٠)



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

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 لآخر عند قتل أي من افراد الشعب فيربطب 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 ألوان 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 وتبرز ذلك الإحساس.

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 تعبيراً 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 كثيراً. 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 جوييا يهتم بالنساء، ولا بالحكام ولكنه اصبح يوجب شوارع بلاده، ليرى جيدا ويرسم لوحات مثل "وبلات الحرب" ولوحتين رائعتين تحملان عنوان "الثاني والثالث من مايو 1808" ليعكس في هاتين اللوحتين بشاعة المذابح الفرنسية في شوارع مدريد.

تجسدت لوحات جوييا المعبرة عن الحرب في شكل شخصيات وصور متحركة في صورة ستورارو المتحركة، يظهر فيها الطابع



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

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 جوييا 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.

أبدع ستورارو في تحقيق اهم سمات المدرسة الرومانسية، فقد اعتمد على الخيال وحقه بنجاح تام مستخدما الإضاءة لتطويع موقع التصوير للخيال المطلق في الحوائط الشفافة، وكذلك الانتقال بين الحالات النفسية مستخدما لون الإضاءة، والتنقل بين الحاضر وذكريات جوييا مستخدما لون الإضاءة. كما عبر بقوة عن الحالات النفسية التي يمر بها جوييا خلال الفيلم مستخدما الإضاءة واللون، نجح في نقل مخاوفه وآلامه ولحظات مرضه وحبسه عبر عنها ستورارو سينمائيا بنجاح. اختيار هذا الشكل في المعالجة الاخراجية

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. صغبر. احمد العزي، ٢٠١٧، الخطاب الإبداعي المعاصر رؤى واتجاهات، طبعة أولى، المملكة الأردنية الهاشمية، دار المجد للنشر والتوزيع.
3. صبحي، محمد، (٢٠١٥)، فرانيسكو جوياس-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.

الخلاصة: Conclusion

- أسلوب ستورارو نجح في تحقيق نفس التأثير المرئي لأعمال جوياء، فقدم رومانسية بصرية مستخدماً الإضاءة واللون.
- ظهر بوضوح أسلوب ستورارو الإبداعي الخاص به في استخدام الإضاءة واللون تقنياً وفنياً في التعبير عن هلاوس جوياء وانفعالاته واحلامه وذكرياته.
- حقق ستورارو الطابع المسرحي الذي تبناه المخرج، مستخدماً تقنيات الإضاءة، فقدم صورة سينمائية مختلفة وجديدة، تدخل في الخيال، حيث ظهرت الحوائط شفافة وظهرت الوانها وزخرفاتها.
- أبدع ستورارو في احياء لوحات جوياء لونيا وضوئياً عندما اضيف إليها عنصر الحركة في الفيلم.
- حققت الصورة البصرية الفيلمية رؤية جديدة لأعمال جوياء وحياته عمت بالحركة والخيال والجموح الذي اتصفت به شخصية جوياء.
- ظهر أسلوب ستورارو اللوني الخاص بقوة في تتابع مشاهد الحرب (التي تمثل لوحات جوياء الشهيرة "الثالث من مايو") حيث ظهر بوضوح تام تدفق الحركة اللونية الخاصة بـستورارو وهو ما يعتبر أحد أهم علامات الأسلوب لديه.
- يظهر أسلوب التصوير السينمائي سيميولوجيا 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 عنصرَي الأسلوب الرئيسي الذي يجمع بين