ISSN 1999-1142

القادسية

في الآداب والعلوم التربوية

مجلة علمية تصدرها كلية التربية / جامعة القادسية

المجلد الثامن العدد (٤) ٢٠٠٩ م

المشاركون

طه حسين ... المقالي	أ. د. سعيد عدنان
علم اللغة التحويلي التوليدي	أ. د. هاشم عبد الله المرادي
الوطن في نتاجات الرمق الاخير في شعر السياب	أ. م. ستار جبار رزيج
الاشارات السيميائية بين الراهن والموروث	م. د. ناصر شاكر الاسدي
الابداع الادبي والتنظير النقدي	د. م هيام عبد زيد عطية
الالفاظ الدالة على الصلاة في القرآن الكريم	أ. د. علي فرحان جواد
إمكانيات تطبيق النظام الفيدرالي في العراق	أ. د. رضا عبد الجبار الشمري - م. م. اياد عايد البديري
التحليل المكاني لوظيفة التعليم الابتدائي في مدينة السماوة	م. م. رافد موسى عبد حسون - م. عدنان كاظم جبار
اثر الحرارة والرطوبة على اصابة الحيوانات بجمع ديدان الرئة	م. م. انعام عبد الصاحب محسن
صناعة السفن في الخليج العربي	م. د. جميل عبد حمزة العمري
الدغارة الجذور التاريخية والدور السياسي خلال العهد العثماني	م. د. محمد صالح حنيور
الطقوس الجنائزية في بلاد وادي الرافدين خلال الالف الثالث قبل الميلاد	م. م. ايمان لفتة حسين
اثر التدريس وفق نظرية فيجوتسكي في اكتساب طلبة المرحلة المتوسطة	أ. م. د. رافد بحر احمد المعيوف
اثر الحديث النبوي الشريف في تحصيل طالبات معهد اعداد المعلمات	م. م. اقبال كاظم حبيتر
المشاهد واللقطات المصورة بالاسود والابيض في سياق الفلم الملون	م. م. فراس عبد الجليل الشاروط

ملخص البحث

منذ البدايات الاولى لصناعة السينما وظهورها للوجود كان الأسود والأبيض هما اللونان الرئيسيان وبفضلهما حققت السينما نجاحها، مما أدى إلى صانعي السينما بالتفكير وجعل الأفلام ملونة كما الحياة، رغم عدم استغنائهم للأبيض والأسود، ولم يمنعهم ذلك من التعبير عن موضوعاتهم ومعالجتها بالرمادي والأبيض والأسود، وبعد دخول الألوان توسعت آفاق استخدام الفيلم وتوسعت رؤى وقدرات المخرجين في التعبير، وأدركوا أهمية اللون ومشاكله المتعلقة بالاستخدام أو حتى من ناحية التقنية اللونية.

والبحث الذي بين أيدينا هو محاولة لمعرفة ماهو اللون وماهي مفاهيم تأثيره السيكولوجي وعلاقة الألوان الحيادية بالطبيعية ولكون هذا الموضوع يحمل أهمية وخصوصا استخدام الألوان ذات الأسود والأبيض في بنية الألوان الطبيعية، فقد شرع الباحث في خوض معالجته بما يخص الفن السينمائي وقد قسم الباحث فصول بحثه إلى:

الفصل الأول: ويحتوي على مشكلة البحث والحاجة إليه وأهميته وأهدافه وكذلك حدوده مضيفا إليه الدراسات السابقة، أما الفصل الثاني: فقد خصص للإطار النظري مشتملا على أربع مباحث هي:– ماهية اللون، الفيلم الأسود والأبيض والفيلم الملون والعلاقة بين الألوان الطبيعية والحيادية أما المبحث الثالث فقد خصص للتأثير اللوني سينمائيا من خلال سيكولوجية اللون، وجاء المبحث الرابع في استخدام المشاهد بالأسود والأبيض في بنية الفيلم الملون، والفصل الثالث كان لإجراءات البحث وتحليل العينات وهي مجموعة من الأفلام الروائية، وجاء الفصل الرابع ليضم نتائج وتوصيات ومقترحات الباحث ثم الفصل الأخير وهو مخصص للمصادر التي استخدمت في البحث.

الفصل الأول

- مشكلة البحث والحاجة إليه
- أهمية البحث
- أهداف البحث
- حدود البحث
- الدراسات السابقة

أولا: مشكلة البحث

في البدايات الأولى لنشأة السينما كانت الأفلام تعتمد وبشكل أساسي على اللونين الأسود والأبيض وتدرجاتهما كألوان مكونة للصورة السينمائية، لذلك فهي لم تعرف الألوان الطبيعية في بدايتها، وبقي رؤية الأفلام ملونة حلما يراود جميع محبي السينما، هواة وصانعي أفلام، وكانوا يرغبون في تحقيق منجزهم الجديد- الألوان- كإضافة أخرى الى الاختراعات الأولى للسينما بعد أن حققوا منجزهم الكبير في اختراع الصوت المرافق للصورة فوق نسخة الفيلم الواحد.

بعد أن أصبح الفيلم ناطقا لأول مرة عام ١٩٢٧ في فيلم (مغني الجاز) أصبح ضروريا أن تكون الصورة الملونة نابعة من الحياة، فالبدايات الأولى كانت هناك محاولات عديدة لتلوين الكادرات يدويا ثم تطورت إلى الصبغات ذات اللون الواحد إلى أن أصبح الفيلم ملونا، بدخول هذه الألوان الطبيعية إلى الفيلم قرّب صورة السينما من الواقع (الفيلم الناطق يصيح طلبا للون، مثلما كان الفيلم الصامت يصيح طلبا للصوت)(١) بعد هذا التطور والذي زاد وسائل التعبير الفيلمي-بالتأكيد- غنى أستخدم مخرجو الأفلام الألوان حسب رغباتهم وميولهم وتوجهاتهم ووظفوها كل منهم حسب أسلوبه، لذلك انقسموا إلى قسمين : واقعيين وانطباعيين.

وبعد كل هذه السنوات وطرق التقنية الحديثة في استخدام الألوان، نرى بعض المخرجين من يأخذهم الحنين الى الأيام الأولى للسينما ويعاودون استخدام الأسود والأبيض في أفلامهم، وقد يصبح هذا الاستخدام هاجسا عند البعض فيجعل فيلمه كله بالأسود والأبيض، لذلك كان التعبير بهذين اللونيين يختلف باختلاف استخدامهم المتنوع للأسود والأبيض في مفاصل أفلامهم، وحسب رؤية المخرج وفلسفته وأبعاد اللون السيكولوجية عنده، مما يعطي قراءة أخرى للمعنى داخل المعنى نفسه وتوحي بقراءة (معنى ثالث) للصورة كما يسميه رولان بارت.

من هنا جاءت مشكلة البحث المتمثلة بأسباب استخدام وتوظيف المشاهد واللقطات المصورة بالأسود والأبيض في سياق الفيلم الروائي الملون، وهل أن هذا الاستخدام هو كسر للتطور التقني أم انه استخدام ذو مغزى وعمق دلالي وإعادة للتراث القديم ونبذ فكرة الألوان؟

أن هذا البحث هو محاولة للإجابة على التساؤلات المطروحة ومناقشة هذه المشكلة.

ثانيا: أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في كونه دراسة حديثة عن اللون واستخدامه السينمائي، فالفيلم هو شريحة مقتطعة من الحياة، وهو عبارة عن رؤية صانعه (مؤلف/مخرج) لهذه الحياة، فاخذ بعض المخرجين التعبير عن فلسفة هذه الحياة من خلال رؤية انطباعية أو واقعية في استخدام الأسود والأبيض في أفلامهم، لذلك جاءت أهمية البحث من خلال أن من سيستفيد منه هم طلبة الفنون عامة وشريحة السينمائيين (عاملين ونقاد) والمثقفين وعشاق السينما بشكل عام، كما أن البحث يهم الدارسين المختصين في مجال الدراسات البنيوية وارتباطها بالفن، ويعتبر إضافة دراسية إلى المكتبة السينمائية لتعزيز اهتمام الفنان بالدراسات النقدية ومدى تأثره بها، كما ترجع أهمية هذا البحث كون موضوعه لم يتطرق احد إلى موضوعه سابقا.

ثالثا: أهداف البحث

يهدف البحث للإجابة عن التساؤل الآتي:

لماذا يلجأ بعض المخرجين لإلغاء دور الألوان في الصورة ببعض مفاصل مشاهدهم ولقطاتهم والعودة للألوان البدائية (الأسود والأبيض) للتعبير عن أفكارهم؟

رابعا: حدود البحث:

حدد الباحث مجال بحثه على دراسة وتحليل الأفلام السينمائية التي تنطوي ثناياها على مشاهد ولقطات مصورة بالأسود والأبيض في بنية الفيلم الروائي الملون وكانت الفترة الزمنية للبحث هي فترة الثلاثينيات من القرن الماضي وحتى بداية القرن الجديد مشتملة على قراءة لأفلام عربية وعالمية من خلال مشاهدتها على أشرطة فيديو VHS وأقراص مدمجة CD و DVD .

خامسا: الدراسات السابقة

على حد علم الباحث وإطلاعه فهذا الموضوع لم يسبق أن تناولته دراسة علمية وحسب الصيغة التي اعتمد عليها البحث

---

(١) سيرجي أزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ت:أنور المشري، المؤسسة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩٣

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولا: الإطار النظري

- المبحث الأول: ماهية اللون

- المبحث الثاني: الفيلم الأسود والأبيض، الفيلم الملون، الألوان الطبيعية والألوان الحيادية.

- المبحث الثالث: سيكولوجية اللون (التأثير اللوني سينمائيا)
- المبحث الرابع: استخدام مشاهد بالأسود والأبيض في الفيلم الملون

المبحث الأول: ماهية اللون

يعتبر اللون من الظواهر الطبيعية الموجودة في الحياة الإنسانية وأصبح وجوده مألوفا كما الهواء والماء لذلك فهو ((ظاهرة فيزيائية عامة في الطبيعة)) (١) ويطلق كلمة (لون) بصورة عامة العاملون في مجال التصوير والعاملون في المطابع وكذلك الفنانون التشكيليون، والمقصود بها جميع المواد الصبغية التي تستعمل للحصول على التلوين، أما علماء الفيزياء والطبيعة فيقصدون بها ((تلك الأشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء)) (٢)، فاللون هو خبرة مرئية منشقة من الحياة ومرتبطة بمعان مترسبة في العقل البشري الباطن نتيجة لبعض الخبرات الموروثة في الجنس البشري ((فالألوان بصفتها خبرة مرئية تبقى ثباتا ودواما في عقولنا عن أي خبرات اكتسبناها عن طريق الحواس الأخرى، فمن السهل والأثبت أن نتذكر شكلا أو لونا رأيناه عن ان نتذكر صوتا سمعناه)) (٣)

ويتضح مما سبق ان عملية أدراك اللون تتم من خلال الجهاز الذي يستقبل تلك الأشعة المنبعثة من الأجسام نتيجة سقوط الضوء عليها ((اللون هو التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكة العين، فاللون ليس له أي حقيقة إلا بارتباطه بأعيننا التي تسمح بحسه وإدراكه بشرط وجود الضوء فلا نستطيع إدراك أي لون إلا بواسطة الضوء الواقع عليه ثم انعكاسه على أعيننا، ومن السهل تصور أي لون إذا ما سلط عليه ضوء قوي فانه يعكس إشعاعا أكثر، وبالتالي يظهر أكثر نصوعا، أما إذا ما وقع هذا اللون تحت ضوء خافت فانه يعكس ضياءا قيلا ويظهر بشكل غير واضح)) (٤) ومن هنا تتضح أن مصادر اللون هي: الضوء، الطبيعة، العين البشرية، ويقسم فرج عبو ظاهرة الألوان في الطبيعة إلى ثلاث أقسام هي:

((١- المرئيات والمحسوسات: أن أدراك ألوان المرئيات يتم امام العين ان كان الشيء مضاءا أو مضلما.

٢- الضوء وسيلة لمعرفة اللون : الضوء الساقط نتيجة لأشعة الشمس على الأجسام الحية والجامدة يسكب عليها إضاءة، والجسم بدوره يرد الإضاءة إلى العين الإنسانية لأشعارها بوجوده وليس فقط للأشعار بحجم الجسم بل بنوع لونه الذي يحمله على غلافه، فالضوء يعتبر العامل الأساسي في ترجمة ذبذبات اللون المنبعث من أحد الأجسام في الطبيعة وعمليته تقوم تماما كعملية الموجات اللاسلكية إذا دخلت جهازا وسيطا تحولت من موجات إلى أصوات أو صور كما نشاهدها في التلفزيون أو نسمعها في الراديو.

٣- العين كآلة والدماغ كجهاز عصبي مفسر ومترجم للألوان: من خلال العين تنعكس إلينا جميع الأشعة الصادرة من مادة واقعة أمامنا فتدخل الأشعة إليها وتتحلل إلى أولياتها ثم تأخذ العين لون الجسم الذي أمامنا وترد باقي الأشعة إلى الخارج فتنقل العين هذه الأشعة إلى الدماغ فيرد الدماغ بمساعدة العين ويفسر اللون والعصبات العصبية المنبسطة وترجع الألوان الأخرى الموجودة في الأشعة فيترجمها الدماغ بواسطة العين مرة أخرى على انه الجسم الذي أمامنا))(٥)

---

(١) فرج عبو: علم عناصر الفن ج١: دار دلفين للنشر، ميلانو، ١٩٨٢، ص ٨٨
(٢) يحيى حمودة، نظرية اللون، دار التراث للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص٧
(٣) عبد الفتاح رياض، التصوير الملون، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٤٠٥
(٤) يحيى حمودة، مصدر سابق، ص٩
(٥) فرج عبو: مصدر سابق، ص٨٨-٩٠

وهكذا تتكون هذه العملية للرؤية بواسطة العين بمدة تقل عن ١/٣٠٠٠٠٠ من الثانية في حالة وجود الجسم أمام العين السليمة، ومن خلال التحليل وفحص لون شيء ما بتعمق نستطيع الوصول إلى أن اللون يمكن أن يحدد بـ(٣) خواص رئيسية :

١- الصبغة: هي الصفة التي نعرف بها أي لون ونميزه عن الآخر، بمعنى أنها ترجمة لصفات: بنفسجي، أزرق، أحمر، أسود،أصفر، أبيض، برتقالي، وقد استعملت أيضا للتعبير بصورة عملية وللدلالة عن لون ما في مركزه بالنسبة لدائرة تحليل الألوان، فجميع هذه الألوان ونظرائها تقع ضمن سلسلة دائرة الألوان وتحصر في هذه الدائرة بين لون ولون يعني تركيب لون مع آخر، مثلا نقول أصفر مزرق، واخضر محمر، وهكذا في حال التركيب المزدوج، أما في حالة القربى بين الألوان في دائرة التحليل يعني لكل لون قرب اللون الآخر معنى ((منسجم معه)) وكل لون مقابل في الدائرة معنى مضاد له أو عكسه لذلك حينما تمزج هذه الألوان (لونين متقابلين) ينتج لونا حياديا جديدا- أي رماديا- ومن خلال هذه الدائرة تتكون عائلتان من الألوان (بصورة عملية في حالة التطبيق) هما الألوان الحارة والألوان الباردة.

والألوان الحارة والباردة ترتبط بالحالة الحسية للشخص، فحينما يتكلم أي فنان عن الألوان الباردة او الحارة فان هذه الكلمات تعني الإحساس الطبيعي حينما نحاط بأعداد كبيرة متميزة من هذه الألوان، فمثلا حين نحاط بألوان حارة (أحمر، اصفر) وباردة (أخضر، أزرق) فان إحساسنا يكون مختلف تجاه الأشياء، لذلك فمن الخطأ أن يتم الخلط بين استخدام الألوان الحارة أو الباردة في مقابلها لكلمة الحرارة اللونية، أما الألوان التي تعتبر نصف حارة أو نصف باردة مثل الأصفر المخضر، والأحمر المزرق، فجماليا تعتبر حيادية الحرارة فهي وسط حيادي بين الحارة والباردة وبهذه الطريقة فكل لون ((يمكن جعله حارا مهما كان نوعه إذا أضيف له احمر ويمكن ان يكون باردا إذا أضيف له ازرق وبهذا يوضع ميزان حراري أو برودي بالمقارنة عند الخلط))(١)

٢- القيمة: وهي العامل المهم من الناحية الفنية، فلا يمكننا إهمال هذا العامل الرئيسي للقيم التصويرية اللونية، فالوقوع في أخطاء اختيار الألوان أمر جائز في بعض الأحيان والوقوع في أخطاء القيم الضوئية امر لا يغتفر للفنان... تعتمد القيمة الضوئية على (٣) أنواع من الضوء (النور، الظلام،الظل) ولكل عامل من هذه العوامل درجات مختلفة في القوة والضعف حسب القوة الضوئية الصادرة من مصدر الضياء والساقط على الجسم او الأجسام التي يضيئها والعوامل الظلية والظلال الحاصلة من نتيجة هذه الإضاءة ومقدارها، ولهذا السبب فان كلمة صبغة اللون Tint هي معنى لاتيني لنفس كلمة hue (صبغة) تقريبا وكلمة (shade) (ظل) وهما من مصادر القيمة الضوئية، ولعمل صبغة ما نضيف لونا ابيضا إلى اللون الأصلي وبدرجات متفاوتة حسب المقتضى ليكون درجات لونية مختلفة تصلح للإضاءة بواسطتها ضوءا لونيا وهي أحدى عوامل القيمة... أما لعمل الظل فنضيف إلى أي لون نريده درجة من الأسود لعمل الظل اللوني المراد وضعه في سلم الظلال، وعلى هذا الأساس يتم تغيير اللون hue الى قيمة ضوئية ولونية value ودرجات ظلية قاتمة أو متدرجة إلى سلم النور.

وبناء على ما سبق فالقيمة هي الدرجة التي نقصد بها ان اللون فاتح أو غامق، بمعنى آخر انه بالقيمة يمكن التفريق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق،فاللون في كامل قوته الطبيعية يطلق عليه لون نقي أو طبيعي.

---

(١) محمد حماد،تكنولوجيا التصوير،مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،١٩٧٣،ص١١٢

٤- قوة التشبع أو الإشعاع: قوة التشبع اللوني هي قوة إشعاعه أو نسميه نقاوة اللون وقوة صفاءه فاللون الأحمر النقي المتكون من لون صاف مشع يمكن له ان يقوي في إشعاعه إذا ما وضع قرب لون اخضر، واللون الثاني يساعد على قوة إشعاع اللون الأول أكثر مما لو كان اللون الأحمر لوحده، عكس اللون الأحمر بقوة اكثر من الأول ناتج عن انفعال إشعاع اللون الأحمر من جراء وجود اللون الأخضر بقربه.
ونتيجة ما سبق ((أن أي لون نقي ومشتقاته إذا ما وضع بجانبه لون مضاد في دائرة الألوان يزداد إشعاعها وتحفزها اللوني فيزيد من قيمة الإشعاع الكامن فيها لو كان هذا الإشعاع كلون متفرد لوحده لكان هادئا نسبيا)) (١)، أن من الضروري ملاحظة ان كلا من خواص اللون الثلاث تتوقف على القيمة والتشبع كما يتوقف على المشاهد وظروف مشاهدته، وان لون جسم ما يمكن أن يتأثر كثيرا بوجود أجسام أخرى في مجال الرؤية وبظروف الإضاءة أيضا، أما علماء الطبيعة فقد حددوا عوامل اللون بـ:

أ- طول الموجة: فالإشعاعات التي تؤلف الضوء (ضوء الشمس) يمكن إن تشتت بظاهرة الانكسار، وبالاستعانة بموشور زجاجي فتظهر بألوانها الأصلية وبذلك يتم الحصول على ألوان الطيف، ثم بتجزئة الطيف بصورة تبدو على شكل شرائح طيفية تتميز بحسب صبغة لون كل منها او فيزيائيا بحسب أطوال أمواجها، فلكل صبغة طول خاص للموجه، وطول الموجه يضع دراسة علمية موضوعية للألوان دون الحاجة لاستخدام الإحساس البشري باللون، فبعض الإشعاعات لايمكن للعين البشرية المجردة تميزها مثل موجات الأشعة تحت الحمراء وموجات الأشعة فوق البنفسجية

ب- عامل النقاء اللوني: وهو النسبة بين اللون وكمية الأبيض الموجود فيه

ت- عامل الضياء اللوني: وهو كمية الضوء المنقولة أو المنعكسة إلى العين من اللون.

---

(١) فرج عبو، مصدر سابق، ص ٤٧٤

المبحث الثاني:
١ـ الفيلم الأسود والأبيض:

ظل بعض المخرجين وخصوصا المتميزين منهم يمتدحون الفيلم الأسود والأبيض حتى في أيام السينما الملونة ويفضلون استخدامه لما يحمله من قيمة وإمكانية صورية معبرة، فبقي المخرج السويدي (انغمار بريغمان) فترة طويلة يستخدم الفيلم الأسود والأبيض للتعبير عن أفكاره وأزماتهن على الرغم من ظهور وتطور الفيلم الملون في زمنه وفعل الإيطالي (مايكل أنجلو انطونيوني) فاستخدم الفيلم الأسود والأبيض لما له من قدرة تعبير مؤثرة قبل انتقاله لمرحلة اللون الخاص للتعبير كما فعل في فيلمه (الصحراء الحمراء) فكلا المخرجين كانا يريان ((استحالة عرض الموضوعان التي يعالجانها في افلامهما عن طريق الفيلم الملون، كان كل منهما يرى ان الفيلم الأسود والأبيض أشد تعبيرا واشد واقعية))(١).

فالأسود والأبيض يحمل في دلالاته الصفات والمميزات التي تميزت فيها الألوان من الرماديات بجميع درجاتها فهي (ألوان حيادية) من الناحية السيكولوجية والتي استثمرها البعض من المخرجين الاستثمار الاوفق والأحسن، فإلى وقت قريب ظل الأسود والأبيض في السينما أسلوبا للتعبير عن أفلام الرعب والمأساة والجريمة لإضفاء مسحة درامية تزيد من قوة تأثير الحوادث لما لهذا النوع من خصوصية يتفرد بها لصلة اللونين بإحساس الإنسان ومشاعره نتيجة المرتكسات السيكولوجية لأنه يعبر عن الخوف والحزن والرهبة، ولكن يبقى (لازنشتاين) أرائه في استخدام الفيلم الأسود والأبيض في التعبير عن الرموز الخاصة، فهو يعتبر التعبير الرمزي (قيمة) ويعتبر أن ما يحمله الفيلم الأسود والأبيض هو معاني متناقضة، فالمعروف ان ازنشتاين من المولعين في استخدام (الأضداد) والتي هي أساس في نظريته المونتاجية ((حتى في حدود المجال اللوني للأسود والأبيض والذي مازالت غالبية الأفلام تنتج في نطاقه، فان واحدة من هذه الدرجات اللونية لا تتجنب وحسب ان تحمل قيمة مفردة كصورة متخيلة (تامة) بل يمكن أن تستوعب معان (متناقضة) تناقضا كليا، معتمدة وحسب على النسق العام للتخيل الذي يكون قد حدث تقريره لفيلم خاص)) (٢) ويبقى أزنشتاين يتذكر تجربته في فيلمه (القديم والحديث) وفيلم (ألكسندر نيفسكي) واستخدامه الأسود والأبيض فيهما ((ففي القديم والحديث ارتبط الأسود بكل شيء رجعي،أجرامي،عتيق، بينما الأبيض هو اللون الممثل للسعادة والحياة، أما في (ألكسندر نيفسكي) فان أردية الفرسان النيوتون بيضاء مقترنة بموضوعات القسوة والموت والقمع، بينما كانت صلة المقاتلين الروس بالأسود ناقلا من خلاله الموضوعات الايجابية للبطولة، هذا الانحراف عن الصورة المتعارف عليها لهذه الألوان كان من الممكن ان يحدث تعجبا عند النقاد)) (٣)، فالاستخدام هنا عند ازنشتاين كان عكس المتعارف عليه (خصوصا في فيلمه ألكسندر نيفسكي) في استخدامه الأسود والأبيض وبهذا خرج عن المفهوم التقليدي وبرهن انه يمكن عمل العكس بالألوان حسب رؤية صانع الفيلم وفهمه لسيكولوجية المتلقي، وظل ازنشتاين يمتدح مميزات استخدام الأسود والأبيض.

---

(١) روبير لافون، السينما المعاصرة،ت:موسى بدوي، مطبعة الأهرام،القاهرة،١٩٧٧،ص٥٨
(٢) سيرجي ازنشتاين، الإحساس السينمائي،ت:سهيل جبر،الفارابي،بيروت،١٩٧٥،ص١٤١
(٣) سيرجي ازنشتاين، المصدر السابق، ص١٤١

((منذ أمد بعيد وأفضل أعمال مصورينا السينمائيين يلتصق بإمكانيات الألوان في جوهرها، حقا أن تدرج الألوان محدود بالأبيض والأسود والرمادي، ولكن لم يشعر أحد قط في الأفلام الجيدة بقلة الوسائل التعبيرية ولم ينظر إليها أحد قط على إنها من(٣) ألوان فقط))(١)

ويشبه أزنشتاين استخدام الأبيض والأسود على انه كان اختيارا وليس قسرا، فهو يؤمن بالامكانات التعبيرية لهذا النوع من الأفلام ويشبه استخدامه لها كاستخدام (جايكوفسكي) لآلات النفخ في مقطوعة من افتتاحية لأوبرا ((أيولانت) دون الآلات الأخرى، ويعود ازنشتاين ليؤكد ويشدد على ان المتلقي لم ينظر إلى الفيلم الأسود والأبيض على انه عديم اللون بل يرى ان فيها تدرجا لونيا ينتشر بتنوعاته لا في الوحدة التشكيلية اللونية فحسب بل في الوحدة الموضوعية وحركة الفيلم ككل.

وتأسيسا على ماذكر فان للفيلم الأسود والأبيض مزايا وصفات جعلته يستخدم بشكل مؤثر ودرامي حتى في مفاصل بعض الأفلام الملونة مثل استخدام المخرج المصري حسام الدين مصطفى لمساقط الضوء والظل وكيفية استغلاله لتدرجات الأسود والأبيض للتعبير عن أفكار أبطاله في فيلمه (السمان والخريف).

٢- الفيلم الملون:

الفيلم الملون كان ضروريا كي تكتمل الصورة الواقعية للحياة على الشاشة، فهذا الفيلم سيظهر ألوان الطبيعة الحقيقية، وقد يستخدمه البعض لتشويه او تزييف الألوان الحقيقية لأغراض سيكولوجية درامية، فالفيلم الملون هو ((نوع من الأفلام التي تصنع حسب مواصفات معينة لتكون صالحة لإظهار الصور المرئية في الأفلام بالألوان الطبيعية اقرب ما تكون الى الطبيعة)) (٢) لقد كانت هنالك محاولات كثيرة لإدخال اللون إلى الفيلم السينمائي وقد حاول البعض تلوين الكادرات يدويا((ففي عام (١٨٩٤) أعد فرنسيس جينكز أول فيلم سينمائي أنتج للعرض على الشاشة وقام فنان يدعى (بونس) بتلوين الكادرات بالفرشاة كادر كادر)) (٣) ومنذ ذلك التاريخ تم ابتكار مئات الطرق لإضافة اللون للصور المتحركة، ومن بعد طرق التلوين بالفرشاة عرفت السينما استخدام الصبغات في التلوين فكان ((الفيلم الموجب الأبيض والأسود يغمر في محلول صبغة كيميائية حيث يتم اكتساب الجلاتين لونا معينا بسبب اكتساء الصورة بأكملها بغلالة متجانسة))(٤) وتطورت طرق تلوين الأفلام فكانت البداية بدخول اللون كجزء من طبقات عجينية وفي الثلاثينيات من القرن الماضي سعت شركة تكنيك كولور للحصول على صورة ملونة تلوينا طبيعيا.

بعد ظهور الفيلم الملون حاول الكثير من صانعي الأفلام إعادة تصوير أفلامهم التي سبق أن صورت بالأسود والأبيض بألوان مثل ما فعل المخرج سيسيل دي ميل بإعادة إخراج فيلمه (الوصايا العشر)عام ١٩٥٨ بالألوان حيث انه صور النسخة الأولى بالأسود والأبيض عام (١٩٢٧)

---

(١) سيرجي ازنشتاين،مذكرات مخرج سينمائي.، ت:أنور المشري،المؤسسة المصرية العامة، القاهرة،١٩٦٣،ص١٩٤

(٢) أحمد كامل مرسي، المعجم السينمائي،ص٧٤

(٣) سعد عبد الرحمن قلج،جماليات اللون في السينما،الهيئة المصرية العامة، القاهرة،١٩٧٥،ص٢١

(٤) سعد عبد الرحمن قلج،المصدر السابق، ص٢١

وأستبشر الواقعيون خيرا بدخول اللون إلى السينما كي يزيدوا من واقعية معالجتهم الدرامية للإحداث وكي يقتربوا من الحياة الواقعية أكثر، ومثلما الحال عند الواقعيين كان الانطباعيون هم أيضا مستبشرين خيرا بدخول اللون مما يعني فتح وسائل تعبير جديدة وغنية في أفلامهم، فقد اعتبر بعض المخرجين ان اللون مهم بدرجة تناظر أهمية وجود الممثل في الفيلم فاستخدام اللون بصورة خاصة أهمية تعادل أهمية الممثل أو أي عنصر من عناصر الإنتاج السينمائي في السنين المعاصرة بصفته وسيلة تطويرية التعبير لهذا استأثر باهتمام المخرجين المبدعين ، فعمل الإيطالي (أنطونيوني) بإدخال اللون في تجارب سينمائية خاصة ((فكانت الألوان في الصحراء الحمراء ذاتية ففي معظم أجزاء الفيلم كانت الحقيقة ترى من وجهة نظر امرأة تعاني من مرض عصبي وهذا هو السبب الذي دفعني إلى تغيير لون الخلفيات والشوارع وكل شيء))(١) فكان استخدام المخرج للألوان بنفس الطريقة في أفلامه الأخرى.

واستخدمه بعض المخرجين مثل (فلليني، كوبريك،رينيه،برجمان) بصورة انطباعية في الكثير من أفلامهم، فعملية إدخال الألوان الطبيعية الى الفيلم السينمائي زادها بالتأكيد غنى وزاد أفاق الصورة ووسع وسائل التعبير المتوفرة في أيديهم فلطالما يقول ليون شامردي (٠تصورت ان للون قوة سيكولوجية وإنها إذا تمت إضافتها إلى المنظر والصورة بكيفية ملائمة تستطيع تأكيد وإنشاء المواقف العاطفية أو الدرامية))(٢)

٣- الألوان الطبيعية، الألوان الحيادية، العلاقة

أن جميع ألوان الطيف الشمسي والتي تحلل من خلال موشور زجاجي هي ألوان طبيعية أما الألوان الحيادية فالمقصود بها الأبيض والأسود مرورا بتدرجات الرمادي، وتنتج هذه الألوان من خلال مساقط الضوء ومنطق الظل المختلفة الدرجات وأخيرا العتمة، فالألوان الطبيعية تحددها الصبغة أولا وثانيا قوة التشبع والإشعاع وبهذا التحديد يمكن فصل لون عن آخر، والألوان الأساسية في الضوء تختلف عن الألوان الأساسية في الصبغات اللونية المستخدمة في الرسم مثلا، ففي الضوء تكون الألوان الأساسية هي الأحمر والأخضر والأزرق، أما من خلال الصبغات فتبدو الألوان الأساسية هي الأحمر والأصفر والأزرق، فهاتان المجموعتان الغرض منهما الحصول على اللون الأبيض أولا كشعاع ضوئي وفي الحالة الثانية كلون صبغي، ثم هنالك ألوان مكملة للأساسية ففي الضوء هنالك: الأصفر والقرمزي والأزرق المخضر، أما في الألوان الصبغية فتكون المكملة هي: الأخضر والبنفسجي والبرتقالي، وهاتان المجموعتان الغرض منهما الحصول على اللون الأسود كشعاع ضوئي وكصبغة لونية،تأسيسا على ما سبق نجد أن اللونين الأسود والأبي ض هما ألوان حيادية لايدخلان الا من خلال العلاقات المشتركة بين الألوان الطبيعية الأساسية والمكملة سواء كانت شعاعا او صبغة لونية، ولهذا نجد أن الألوان الطبيعية الأساسية والمكملة تندرج ضمن إطار مجموع الصبغة اللونية وقوة التشبع(الشدة) فيما تندرج الألوان الحيادية بتدرجاتها الرمادية ضمن إطار القيمة الضوئية والتي تحددها قوة المصدر الضوئي أو ضعفه

---

(١) سعد عبد الرحمن قلج،السينما الملونة، مصدر سابق ،ص٢٧

(٢) سعد عبد الرحمن قلج،جماليات اللون في السينما، مصدر سابق،ص٩٤

المبحث الثالث: سيكولوجية اللون

يسمح العقل البشري بإدراك بعض مما تراه العين ويرفض أدراك البعض الآخر وفقا لما يعتبره العقل مستساغا له أو غير مستساغ.

فالمستساغ بالتأكيد سيترك في النفس تأثيرا يضل يصاحبه كلما تذكره الإنسان وبذلك يدخل ضمن عالم المدركات والممسوسات(إن ما ندركه بصريا هو فقط ما يسمح العقل بإدراكه وإذا لم يكن الشكل قابلا لان يستساغ بالعقل ويفهم ويدرك فلن تتقبله المشاعر ولن يترك في النفش أثرا)(١) ، لذلك فان جميع الخطوط والألوان والكتل والضوء والظل والفراغات هي مظاهر يتلقاها العقل عبر العين، وعملية الإدراك ليست عملية مباشرة حال وقوع الشيء أمام العين بل هي حلقات مترابطة من تنبيهات تصل وفق سقف زمني إلى إدراك العقل ويدخل اللون ضمن عالم المدركات التي تشمل سلوك الإنسان وعاداته(فأدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان)(٢) .

وقد قامت العديد من الدراسات بدراسة التأثير السيكولوجي للون على الإنسان مثلما قامت بدراسة التأثير السيكولوجي للون سينمائيا، فنحن نعلم أن العين البشرية تستوعب مع الدماغ الأسود والأبيض أسرع من الصورة ألملونه بسبب أنها(تحتاج إلى وقت أكبر من أجل أدراك الصورة الملونة)(٣) ، فهنالك ارتباط عالي المستوى بين التعبير اللوني وتداعي المعاني والخواطر والأفكار ولكن بعض الباحثين يرون عكس ذلك لأنهم لا يعتقدون بنظرية التداعي كما يرى أدولف أرنهايم لأنها(لم تعد تحظى في جمال الألوان بأية أهمية أكثر من تلك التي تحظي بها في أي مجال آخر)(٤) حيث يعتبر أن(ردود الفعل الناتجة عن اللون أنما تعزى إلى إن اللون مباشر جدا للدرجة التي تجعل منه مجرد ناتج عن تفسير يرتبط به عن طريق التعليم)(٥) ويؤكد ذلك مارسيل مارتن فأدراك اللون لا يكون إلا عندما يكون ذو قيمة دلالية، ويمكن اعتماد قسمين رئيسيين للتأثير اللوني بالنسبة إلى السينما:

١- التأثير السيكولوجي للون.

٢- التأثير الدرامي والجمالي للون.

١- التأثير السيكولوجي للون في السينما:

يقسم التأثير السيكولوجي للون الى تأثيرات مباشرة و غير مباشرة، فالمباشرة تظهر الشكل الخارجي للموضوع بالشكل الذي يرغب صانع العمل، أما غير المباشرة فهي مرتبطة بالخزين والتجربة وحياة الشخص السابقة حيث تعود بنا إلى نظرية التداعي وعلاقة اللون بالماضي(الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء والسكينة بينما الألوان الحارة توحي بالعنف والعدوانية)(٦) والكثير من الآراء تؤكد هذه التأثيرات للون، ومثلما للون تأثير سيكولوجي فأنه

أحيانا يعطي انطباعا عن الشخص الذي يستخدمه، وكما للألوان ألمجرده تأثيرات فان للتدرجات اللونية أو المجاميع اللونية تأثيرات سيكولوجية فقد يصبح التدرج اللوني ذو تأثير رمزي ودلالة موضوعية، إذ أن بالأمكان عمل التكوينات اللونية سواء كانت متناغمة أو متناقضة لإعطاء أحساسات أو تأثيرات على العين البشرية سواء إيجابا أو سلبا وهي تقوم بمساعدة التأثير لوحي العاطفة المتماسك لكل لون والانتقال من حالة العزلة اللونية إلى حالة ربط .

٢- التأثير الدرامي والجمالي للون:

مثلما للون تأثير سيكولوجي فان له تأثيرات ومعاني درامية هي قريبة جدا من تلك السيكولوجية عدا إنها تعنى بالجانب الدرامي، فالألوان الباردة توحي بالابتعاد في الشاشة والنقل للشخصية أو الجسم الملون ، بينما الحارة توحي بالتقدم في الكادر للسيطرة على هذه المعاني فيتم(تحليل كل مشهد لمعرفة المزاج النفسي والانفعالي ومن ثم التخطيط لاستعمال اللون أو مجموعة الألوان التي توحي بذلك المزاج)(٧) وتحقق أهمية اللون من خلال:

أ- أبراز جسم ما عن الأجسام الأخرى حيث يستطيع المخرج أبراز شخصية دون الشخصيات الأخرى المحيطة أو جسم معين للفت النظر إليه والى أهميته ضمن مجموعة تختلف عنه لونيا سواء كان هذا الجسم حارا أو باردا.

ب- تكوين وخلق التأثيرات الدرامية لان اللون يدخل في الطبيعة لذلك نجد إن له تأثيرا كبيرا على الطبيعة البشرية لذلك فان الفنان بامكانه أن (يلعب دورا فعالا في إعطاء النمط الأسطوري والتفكير وتوجيه الرؤية ليكون اللون الصلة بين الفنان والمشاهد الذي يتلقى ذلك العمل)(٨)

ت- أعطاء الإحساس بالعمق ضمن أللقطة حيث إنها تؤثر في حركة الأشخاص والأجسام في المكان.

رغم أن بعض الآراء تقول إننا لا نحتاج إلى اللون سوى في الأفلام الخرافية والأسطورية والتي تتحدث عن الطبيعة وكذلك الرأي الذي يؤكد إن اللون متى ما صرف المشاهد عن الانتباه إلى أحداث الدراما فانه يعتبر دخيلا لذلك فان للون تأثير درامي عالي والعديد من الامثله الفيلمية تؤكد ذلك ولنتذكر فيلم(ايفان الرهيب) للمخرج(ايزنشتاين) الذي صور فيه مشهدا واحدا ملونا للرقصة حيث أوحى وبشدة للانفجار في السياق، ومثلما للتأثير السيكولوجي فان للتدرجات والتناقضات اللونية تعبيرات درامية حيث إن توزيع مناطق عديدة بألوان عديدة في الكادر تقوم بمساندة التعبير الروحي والعاطفي والدرامي المتماسك والمتحرك ديناميكيا والانتقال باللون من حالة العزلة إلى حالة ربط بجمل وكلمات

ناطقة فيما بينها لونيا لتقوم بإرسال الكلام المطلوب منها تحقيقه في العمل الفني تصويريا.

١- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٢٠٤
٢- قاسم حسين صالح، سيكولوجية أدراك الشكل واللون، ص ١٤
٣- يحيى حمودة، نظرية اللون، ص ٤٣
٤- سعد عبد الحمن قلج، جماليات اللون في السينما، ص٤٣
٥- المصدر نفسه ، ص٤٤
٦- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص ٤٩
٧- حسين حلمي، دراما الشاشة، ج٢، ص ٣٠
٨- فرج عبو، علم عناصر اللون،ج٢، ص٤٨١

المبحث الرابع
استخدام مشاهد بالأسود والأبيض في سياق أفلام ملونة

نعرف إن الألوان الحيادية(الأسود والأبيض وتدرجاتهما) لا تشكل علاقة مشتركة مع الألوان الطبيعية، فالألوان الحيادية تتعلق بالقيمة الضوئية فيما الألوان الطبيعية تتعلق بالصبغة ودرجة التشبع والإشعاع، والفيلم الأسود والأبيض يختلف تكوينيا وتقنيا عن الفيلم الملون وكما أشار بيلا بالاتس(إلى أن صورة الأسود والأبيض هي الأكثر تجانسا وان التقطيع يصبح أكثر صعوبة مع الألوان لضرورة انسجامها بين أللقطات)(٩) ، لذلك لم تعد هنالك مشكلة تقنية في صنع الفيلم الملون أو في العمل به وان الفيلم الأسود والأبيض كان في المراحل الأولى في صناعة الأفلام رغم أن(الفيلم الأسود والأبيض يستطيع أظهار العالم بصورة لا يستطيعها الفيلم الملون) (١٠)أذن هناك إشكالية في استخدام مشاهد ولقطات مصورة بالأسود والأبيض داخل سياق الفيلم الملون بسبب أن(التصوير بالأسود والأبيض يستخدم عادة في الفيلم الملون لأغراض رمزية)(١١) فيتهم لوي دي جانيتي المخرجين الذين يستخدمون هذا الشكل بالرمزية المجانية حيث أن(المعضلة في مثل هذا الأسلوب هو هذه الرمزية المجانية إذ تبدو الوحدة المصورة بالأسود والأبيض مقصورة اللون تصفع المشاهد بشدة وبرمزية بالغة الوضوح بإعطاء المعاني)(١٢)

أن الرمزية المجانية التي يتحدث عنها جانيتي هي أحدى وسائل التعبير حيث ترمز هذه المشاهد المصورة باللونين الأسود والأبيض إلى كسر في سياق سير الفيلم، وأن هذا الكسر في السياق يحمل معنى مقصودا وليس مجرد كسرا اعتباطيا وذلك لسببين:

١- موقع هذا الكسر من السياق.

٢- توظيف الاختلاف بين الموقع وسياقه في خدمة رواية الفاعل.

لذلك ومن هذا المنطلق أتعارض مع رؤية دي جانيتي حول إن هذا الاستعمال رمزية مجانية وأرى إن هذا الاستعمال للأسود والأبيض هو الامثل في التعبير وإيصال المعنى للمتلقي، يعني لو أن هذه المشاهد نفسها صورت مثلما الفيلم بشكل ملون فأنها بالتأكيد لن تعطي نفس المعنى الذي أراد المخرج إيصاله للمتلقي ، فرؤية المبدع في توظيف هذه المشاهد واللقطات تتوقف من جهة اختيار هذا الكسر، أي لماذا اختار المخرج هذا الموقع حصرا ليحمل هذا المعنى الرمزي حصرا؟ مما يعطي للصورة قراءة أخرى للمعنى داخل المعنى أي كما يطلق عليه رولان بارت (المعنى الثالث)، والجواب على السؤال أعلاه هو ربما للطبيعة الموضوعية(اللاذاتية) في المعنى أو الموقع أثر في هذا الاختيار، من هذا نرى إن الاستخدام أختلف عند الواقعي منه عند الانطباعي وحسب اختلاف رؤاهم وأفكارهم الإخراجية وطريقة النظر إلى الأسود والأبيض... وقد عبر المخرج بيتر أوستينوف عن دوافعه لإنتاج فيلمه(بيلي بد)١٩٦٥ بالأسود والأبيض(أن اللون يضفي جمالا على كل شيء وأنا لا اشعر أبدا بأنكم

تستطيعون إدراك أحوال الناس بواسطة الألوان)(١٣) ، الانطباعيون عبروا عن تصوير الاستعادات(flash back) بالأسود والأبيض كما في الفيلم الروسي (جميلة) المأخوذ عن رواية جنكيز أتماتوف، ربما لان طبيعة التذكر لا تبالي بالألوان قدر مبالاتها بالمضامين أو ربما لان الأسود والأبيض يحمل في طياته مسحة حلمية هادئة بالقياس إلى الصراخ اللوني مما يناسب طبيعة التذكر والاستعادة(حتى وان كان هذا الماضي ليس سعيدا فانه في وعي الشخص المتذكر يكون ذا طبيعة شفافية)، فهذه المضامين هي في ذهن المبدع وهي بالتأكيد تسهم في وعيه باختياره لموقع هذا الكسر.

أن لكل معنى من معاني توظيف الأسود والأبيض جانبا موضوعيا قائما بذاته ولابد من حسابه عند التوظيف من أجل تحقيق فنيته(لونيا ودلاليا) لذلك بقي الانطباعيون يبحثون عن طرق تعبيرية أخرى فجاءت محاولاتهم في تصوير مشاهد الأحلام والتخيل والكوابيس مصورة بالأسود والأبيض ربما لان الحلم مثل التذكر لا يبالي بالألوان قدر مبالاته بالرموز والمضامين وما يحمله الأسود والأبيض من حلمية شفافية تنساب بهدوء خصوصا في أحلام اليقظة وما تحمله من شاعرية أو كما يطلق عليها غاستون باشلار علم شاعرية الأحلام الشاردة، ففي فيلم ستانلي كوبريك (عيون مغلقة باتساع)١٩٩٩ وبعد أن تخبر الزوجة زوجها برغبتها الجنسية مع شخص رأته يوما يبقى الزوج يتخيل رؤية ذلك الشخص وهو يضاجع زوجته بدون ملامح واضحة للوجه، فالحلم هنا ليس مجرد حلم كما تقول أحدى شخصيات الفيلم بل أنك لا تستطيع تخيل صورة إنسان تكرهه وتحقد عليه بصورة ملونه مع ملامح وسيمة واضحة رغم ما يحمله الجنس من صورة شاعرية، صور أذن وعي الإنتاج عند المبدع كان مختلفا عن وعي التلقي عند قاريء النص من خلال ألمشاهده.

البعض الآخر من المخرجين عمد إلى استخدامات خاصة للأسود والأبيض مثلما يراها في وعيه وحسب البعد الإيديولوجي (الفكري/ الفني) عند كل مخرج، فمخرج بارع مثل أوليفر ستون عبر في فيلمه (ولدوا قتله بالغريزة) ١٩٩٤ وهو فيلم قتل وحركة، وفي ذروة مشاهد القتل والدماء المتطايرة عمد إلى وضع لقطات مصورة بالأسود والأبيض وبـ(big close) تصاحبها حركة بالتصوير البطيء وسط الألوان الصارخة وتحديدا الأحمر القاتم، أن اختيار وتوظيف المخرج لهذا النوع من الاستخدام هو لتقليل وتخفيف حدة العنف في الصورة وجعلها اقل دموية من الواقع الفعلي الدموي، لكن استخدام الأسود والأبيض في فيلم كلود ليلوش(الحياة، الحب، الموت) ١٩٦٨ يختلف حسب رؤية ووعي المخرج ليلوش الذي صور النصف الأول من فيلمه بالألوان وبعد إصدار المحكمة قرارها بحق البطل بالإعدام تحول النصف الآخر من الفيلم والذي يدور في داخل أروقة السجن بالأسود والأبيض فرؤية المتلقي هنا تطابق رؤية المخرج لكون أن عالم البطل يتغير منذ اللحظة الأولى التي يصدر فيها الحكم بالإعدام لقد فقد جميع أنواع الحريات ودخل عالما آخر لا يعرف عنه شيئا، وفعل مثله المخرج وودي الآن في فيلمه(وردة القاهرة القرمزية)

١٩٨٦ فهذا الفيلم يشعرك وكأنك ترى فيلما مصنوعا في ثلاثينيات القرن الماضي، (سيسيليا) بطلة الفيلم تعمل نادلة في مطعم خلال النهار وتقضي لياليها في صالات السينما محاولة نسيان همومها اليومية من خلال الهروب إلى عالم الأفلام، ذات ليلة وفي منتصف الفيلم يلتفت البطل إليها فجأة واسمه(توم باكستر) نحو الصالة وينظر إلى سيسيليا ويقرأ في عينيها الحب الذي تحمله له وتتحقق المعجزة عندما يترك البطل الشاشة وينزل نحو البطلة ليقول لها(هذه المرة الخامسة التي أراك تأتين فيها لمشاهدة فيلمي) ويأخذ بيدها ويخرجان سوية تحت أنظار الجمهور المحتج والممثلين معه، فماذا يحصل لو تمرد كل أبطال الأفلام وتركوا الشاشة؟ صور وودي الآن الأسود والأبيض للمشاهد الخيالية والألوان المعتمة والكئيبة للمشاهد الأخرى، وكأن المخرج أراد أن يقدم تحية حب إلى عالم السينما الذي يعشقه ونعشقه، أن التحول بين الألوان والأسود والأبيض هو الفرق بين الحياة/ الحلم، الفرق بين العالم الحقيقي والعالم السينمائي وكأن وودي الآن أراد التعبير عن العالم الزائف بالأسود والأبيض أو بالعكس انه العالم الحقيقي النقي الشفاف إزاء بهرجة الألوان المزيفة في العالم الحقيقي، وكأن التساؤل هنا هو أيهما العالم الأصح؟

خارج أطار الرمزية الانطباعية فأن الواقعيون هم أيضا استخدموا الأسود والأبيض في أفلامهم لتعميق الواقع المصور ومن خلال:

- أما من خلال استخدامهم للوثيقة في أفلامهم الروائية وهذا الأمر يتعلق بالتطور التقني وقت تصوير الوثيقة والامثله على ذلك كثيرة مثل المشاهد الافتتاحية في فيلم يوسف شاهين (الإسكندرية ليه؟) ١٩٧٩، فمن خلال الوثيقة نعرف إن المكان هو الإسكندرية وان الزمان هو أيام الحرب العالمية الثانية، وكذلك الوثيقة في فيلم مارك رايدل(جريمة القرن) وفيلم مصطفى العقاد (عمر المختار: أسد الصحراء) ١٩٨٠ وفيلم المخرج الرائع سبايك لي(مالكولم أكس) وغيرها، فاستخدام الوثيقة هنا جاء بصورة قسرية بسبب إن وقت تصوير الوثيقة كان زمان شريط الأسود والأبيض وانه المجال الوحيد للاستخدام آنذاك وكذلك ينطبق الشيء نفسه على استخدام الصورة الفوتوغرافية.

- أو يجعل المخرج فيلمه كله بالأسود والأبيض كي يعبر عن المرحلة التاريخية التي تجري فيها أحداث الفيلم ودائما يرتبط الفيلم المصور كاملا بالأسود والأبيض بحقيقة تاريخية كما في فيلم محمد فاضل (ناصر ٥٦) عن فترة من حياة الرئيس جمال عبد الناصر وتأميمه قناة السويس، أو كما في فيلم ستيفن سبيلبرغ(لائحة شيندلر) ١٩٩٣ عن تعذيب اليهود في المعسكرات الألمانية أبان الحرب العالمية، وكما في فيلم المخرج مارتن سكورسيزي(الثور الهائج) ١٩٨١ وهو عن حياة الملاكم(جاك لاموتا) وصعوده للمجد كملاكم وارتباطه بالمافيا وحتى سقوطه ونهايته وحيدا محطما، وما تصوير الفيلم بالأسود والأبيض إلا عودة إلى عالم مفقود وحنين إلى نيويورك الأربعينيات بشوارعها القديمة الضيقة المليئة بالمهاجرين والضباب المنبعث من فتحات المجاري

وموسيقى الجاز، وكذلك لتعميق الواقع وتقريبه إلى نفسية المتفرج وهذا يتطلب فهم وقدرة ووعي عميق وكبير بسيكولوجية المتلقي.

٩- رالف ستيفنسون و جان دوبري، السينما فنا، ص ٢٠٤
١٠- المصدر نفسه ، ص ١٩٩
١١-لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص٥٠
١٢- المصدر نفسه، ص٥١
١٣-رالف ستيفنسون وجان دوبري، السينما فنا، ص ٢٠٠

الفصل الثالث
إجراءات البحث

- منهج البحث
- أداة البحث
- مجتمع البحث
- عينة البحث
- تحليل العينة

- منهج البحث

أختار الباحث لبحثه المنهج ألوصفي التحليلي في عملية دراسة المادة المعروضة ولكون هذا المنهج يعطي مساحة واسعة للتحليل والكشف، حيث أن الباحث قام أولا بفرز الأفلام التي تحوي مفاصلها على مشاهد بالأسود والأبيض ثم قام بتحليلها حسب معايير الإطار النظري للبحث

- اداة البحث

أستخدم الباحث تحليل الأفلام من خلال جهاز عرض السي دي وذلك لعدم توفر نسخ لهذه الأفلام سينمائيا.

- مجتمع البحث

اختار الباحث جميع الأفلام ألملونه التي انطوت داخلها على استخدام مشاهد ولقطات مصورة باللونين الأسود والأبيض

- عينة البحث

قام الباحث بفحص مجموعة غير قليلة من الأفلام السينمائية العالمية والعربية التي تحمل في ثناياها على مشاهد ولقطات بالأسود والأبيض وتم اختيار عينات قصدية وللأسباب التالية:

١- عند الانطباعيون: أفلام روائية خالصة، منتجة حديثا، وتحمل لغة سينمائية عالية، وذات مستوى فني متميز.

٢- عند الواقعيون: أفلام روائية تحمل استخدام وثيقة مصورة بالأسود والأبيض وفيلم روائي مصور بالكامل بالأسود والأبيض منتج من قبل شركة إنتاج عالمية والمخرج عالمي ويحوي على مفردات اللغة السينمائية المتميزة.

والعينات المختارة هي :
عند الانطباعيون: فيلم عيون مغلقة باتساع من إخراج ستانلي كوبريك وإنتاج ١٩٩٩
عند الواقعيون: فيلم الثور الهائج من إخراج مارتن سكورسيزي انتاج١٩٨١
فيلم عمر المختار من إخراج مصطفى العقاد إنتاج ١٩٨٠

- تحليل العينة:

١- الانطباعيون

فيلم: عيون مغلقة بأتساع eyes wide shut
أخراج وإنتاج: ستانلي كوبريك
تمثيل: توم كروز، نيكول كيدمان، سدني بولاك
طول الفيلم: ١٥٦ دقيقة
سيناريو : ستانلي كوبريك وفريدريك روفائيل عن قصة آرثر شنتزلر (حلم مزدوج)

- ملخص الفيلم:

يبدأ الفيلم بامرأة شقراء في مقتبل العمر تنتصب واقفة في فستان نسوي ضيق أسود اللون لا يظهر من جسدها شيء فاتن، فجأة تدع الفستان ينزلق من على جسدها الى قدميها لتظهر عارية تماما ثم تظلم الشاشة ليظهر تايتل الفيلم.

نعرف إن زوجها طبيب (توم كروز) وهما يستعدان للذهاب إلى حفل دعاهما له صديق ثري في هذا الحفل تبدأ رحلة الكشف عن خبايا النفوس للإبطال ، الزوجة تتعرف على وسيم مجري الأصل يداعبها بلطف مع إيحاء غرائزي جنسي تستجيب له الزوجة بسرعة غير متوقعة، إنها مبارزة جسدية حوارية، تراوغه، ان زوجها موجود معها في الحفل، والزوج بدوره يكون مع فتاتين جميلتين تهاجمانه بجرأة، المكان بدوره يوحي بمثل هذه الأفعال ، صاحب الحفل (سيدني بولاك)يستدعي الطبيب على عجل حيث نرى امرأة عارية مصابة بإغماء والرجل يكمل ارتداء ملابسه، الطبيب يحاول مساعدة الفتاة وينجح في ذلك.

بعد مشهد الحفل الطبيب وزوجته في بيتهما يلفان التبغ بالماريجوانا تمهيدا لممارسة الجنس، تدور حوارات بينهما عن ذلك المجري الذي حاول إغوائها والزوج يجدد مبررات لهذا المجري البائس في محاولته الفاشلة، ولكن الزوجة لم يعجبها استخفاف زوجها بمحاولات الآخر ولا ثقة زوجها الزائدة، فقررت الاعتراف اعتراف شرس جدا، تحكي والزوج ينصت مذهولا ((رغبت يوما في بحار رأته على العشاء في فندق ولم تغادرها صورته وأبشع خطأ ارتكبته هو عدم مغادرة صورة البحار لها حتى وهي تمارس الجنس مع زوجها)) تدخل الموسيقى للفيلم لأول مرة على وجه الطبيب الباحث عن وجه البحار، هنا يأتي جرس الهاتف ليقطع الحوار وينقذ الزوجين، الهاتف يستدعي الطبيب لأحد مرضاه الذي توفى، في الطريق وفي سيارة الأجرة يستدعي الطبيب في لا وعيه – البحار- وسيما ربما – لا نرى سيماء وجهه- يمارس الجنس مع ألزوجه (حلم اليقظة هذا صوره كوبريك بالأسود والأبيض) ولا ينتهي الحلم إلا مع موسيقى لا زمة لهذا المشهد.

في منزل الصديق المتوفى يتحدث مع ابنته التي تستعد للزواج وهي تعشق البطل من خلال قبلتها له، يخرج من البيت إلى الشارع يتعرف على مومس يذهب معها، تبدو مرتبكة لفعل اعتادت عليه ترفض النظر إلى الساعة لتؤكد الرغبة بين الفعل والفعل ذاته (وهنا يلح عليه مشهد البحار المتخيل مع الزوجة مرة أخرى) يقرر الذهاب إلى البار الذي يعمل فيه صديقه عازف البيانو وهنا يدعوه الصديق إلى حفل في مدينة ما ومكان ما، وللحفل كلمة سر خاصة، يذهب لمحل بيع الأقنعة ويشتري زي خاص للحفل أهم ما فيه قناع الوجه، صاحب المحل

الآسيوي يستغل ابنته للراغبين، في الطريق إلى الحفل(تطارده صورة زوجته مع البحار جنسيا مرة أخرى) في الحفل نرى أجساد عارية وطقوس ماسونية يقودها رجل اقرب للكاهن وبشعائر جنسية وعبادات داخل القصر، وكل امرأة تختار رجلا، وهنا تختاره امرأة وتنصحه بالفرار لأنه لا ينتمي لهذا المكان، ثم تفتديه المرأة ذاتها وتمنحه الحياة ليفر (لغة كوبريك هنا مختلفة عن الفيلم بكل شيء، الدراما، الإضاءة، الألوان، الديكورات) يعود للمنزل وتختلط رؤية الحفل مع (رؤية الزوجة والبحار في فعل جنسي مرة أخرى) يحكي للزوجة بفزع من رغبات الآخرين في زوجته خصوصا البحار والزوجة تحلم بحديقة أسطورية تحيط بها الرجال ومعهم البحار ثم تقبل زوجها وتنهار ولا تنتهي الرغبة/ الحلم، يطمئنها أن هذا (مجرد حلم لا أكثر).

في صباح اليوم التالي يقف أمام قصر مكان حفل الليلة الماضية ويتلقى تهديدا بان ينسى كل ما شاهده ليلة أمس، يبحث عن صديقه صاحب البيانو ليكتشف اختفاءه ويتصل بابنة صاحبه المتوفى ليجدها تزوجت ويكتشف موت فتاة من خلال قراءة الصحف ويشك انها فتاة الحفل، يدخل المشرحة ليرى جسد الفتاة الذي لا يعرف منه حتى وجهها، يستدعيه صاحب الحفل الأول (سيدني بولاك) ويخبره بان الفتاة ماتت بجرعة مخدرات زائدة وهي نفسها غانية الحفل الأول وهي نفسها الذي افتدته في الحفل الثاني، يعود للبيت ليحكي لزوجته عن رغباته المكبوتة، يتوحد الحلمان ، لقد تعادلا واكتشفا الحقيقة، ويعلق (الأحلام ليست مجرد أحلام فقط) يتصالحا ويعودا لبعضهما وتطلب منه فورا ممارسة الجنس/ الحب.

ـ وصف أللقطات المصورة بالأسود والأبيض:

بعد ان تجد الزوجة بان زوجها الطبيب غير مبال بمحاولات الآخرين للحصول عليها وثقته الزائدة بها تقرر استفزازه فتخبره برغبتها في بحار راته يوما على العشاء في فندق ما ولم تغادرها صورته حتى وهي تمارس الجنس مع زوجها، يصيب الاعتراف هذا – حتى وان كان كاذبا- الزوج بالذهول والحيرة، وتبقى صورة البحار وهو يمارس الجنس مع زوجته عالقا في مخيلته ويطارده دائما، في جميع الأفعال والحركات التي تذكره بكلام زوجته.

صور كوبريك مشاهد التخيل هذه بما يسمى (المشهد أللقطة) وهو عبارة عن فعل جنسي متواصل في مخيلة البطل الطبيب بين زوجته والبحار (لا نرى سيماء وجه البحار في مشاهد التخيل الأولى وتبدأ بالوضوح في التخيليين الأخيرين) وكانت المشاهد المصورة بالأسود والأبيض جميعها داخلية وبكاميرا ثابتة وبلغ وقت المشاهد مجتمعة بحدود (٤٤) ثانية مع لازمة موسيقية تمهد للمشهد وتستمر معه حتى نهايته.

كان بين التخيل(الحلم) الأول والثاني فاصل زمني قصير دليل على إلحاح الفكرة في راس البطل، بينما بين التخيل الثاني وباقي التخيلات فترة زمنية طويلة نسبيا.

في المشهد الأول: نرى فعل حميم بين البحار والزوجة، تقوم الزوجة بخلع ملابسها الداخلية بسرعة دليل استعجالها الفعل الجنسي في مخيلة البطل، صوره بلقطة متوسطة وطوله (١٠) ثوان

في المشهد الثاني: استمرارية لفعل المشهد السابق، وبلقطة متوسطة أيضا وطوله (٧) ثوان.

المشهد الثالث: نرى البحار في ملابسه الرسمية بينما الزوجة عارية، لقطته متوسطة قريبة وطوله (١٠) ثوان.

المشهدان الرابع والخامس نرى فعل جنسي كامل بين الزوجة والبحار، وكلاهما صورا بلقطة قريبة وكان طول المشهد الرابع (٧) ثوان والخامس(١٠) ثوان.

٢- الواقعيون

فيلم: الثور الهائج raging bull
أخراج: مارتن سكورسيزي
تمثيل: روبرت دي نيرو، جو باشي، كاثي موریاتي
أنتاج: أمريكي ١٩٨١ طول الفيلم: ١٢٠ دقيقة

تفصيل الفيلم:

جعل المخرج مارتن سكورسيزي فلمه هذا كله بالأسود والأبيض، لان الفيلم يتحدث عن فترة ماضية هي فترة الأربعينات وحتى نهاية الستينات من القرن الماضي، والسبب الذي حدى بالمخرج إلى تصوير فيلمه كله باللونين الأسود والأبيض يعود إلى نقطتين مهمتين :

١- الحنين إلى عالم مفقود، عالم نيويورك القديمة بشوارعها الضيقة المليئة بالمهاجرين والضباب المنبعث من فتحات المجاري وموسيقى الجاز وأضواء الحانات البراقة، وهو ولع المخرج الدائم في اغلب أفلامه.
٢- لتعميق الواقع وجعله قريبا إلى نفسية المشاهد وهذا يتطلب فهم وقدرة ووعي عميق وكبير بسيكولوجية المتلقي.

يبدأ فيلم الثور الهائج (والذي اعتبره نقاد السينما أفضل فيلم لعقد الثمانينات وواحد من أهم مائة فيلم بتاريخ السينما) يبدأ بالبطل جاك لاموتا (روبرت دي نيرو) عام ١٩٦٨ وهو يقف امام المرآة في كواليس الحانة التي يملكها وقد أصبح بدينا وترهل جسده، واقف يتمرن ويلقي بعض مقاطع من (نكات) مضحكة سيلقيها على جمهور المشاهدين في البار وهي المهنة التي اختارها بعد اعتزاله الملاكمة، ثم يعود الفيلم flash back الى عام ١٩٤٥ ولاموتا على حلبة الملاكمة في أول نزال له، ليتابع الفيلم بعد ذلك سيرة هذا البطل مع من حوله وعلاقته بزوجته وشكوكه الدائم بها، علاقته بأخيه والمدرب ورجال الأعمال (سماسرة الرياضة) وحتى نهايته مقلد ومنكت في بار صغير بأحد ضواحي نيويورك وحيدا تعسا رغم إضحاكه للناس.

والفيلم يحكي قصة الإنسان وراء قناع الملاكمة لا قصة الملاكمة نفسها، يحكي عن الإنسان الذي نراه يتحطم تدريجيا أمام أعيننا وفي الوقت ذاته يعذب الجميع، كل من حوله والذين يحبهم قبل أن ينتهي وحيدا محطما مكسور.

الإنسان في الفيلم هو أهم من الملاكمة، ورغم ذلك فالفيلم مليء بالمشاهد المثيرة والمؤثرة التي تعطينا فكرة عن هذه الرياضة المضينه المؤلمة وعن تشعباتها وتداخلاتها مع المصالح الفردية الخاصة.

أستطاع سكورسيزي من جعل قصة جاك لاموتا الحقيقية البسيطة أسطورة من لحم ودم وذكاء مليئة بالمشاعر الإنسانية الفياضة من خلال أداء روبرت دي نيرو الذي تقمص الشخصية بشكل مذهل، وأعتمد المخرج في فيلمه أسلوب المتابعة الأفقية لسيرة البطل حيث يكون الزمن منبسطا وممتدا على طول حياة الشخصية المروية سيرتها.

أن أسلوب جعل فيلم كاملا بالأسود والأبيض والعودة للماضي شكل هاجسا للبعض فقام مخرجون آخرون بجعل أفلامهم مصورة بهذه الطريقة مثل ما فعل عام ١٩٩٣ ستيفن سبيلبرغ في فيلمه المذهل لائحة شيندلر.

فيلم: عمر المختار
أخراج: مصطفى العقاد
بطولة: أنطوني كوين، أيرين باباس، أوليفر ريد، رود شتايغر
أنتاج: فالكون للسينما ١٩٨٠ طول الفيلم: ١٥٠ دقيقة

ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في إعقاب انتهاء الحرب العالمية الأولى وظهور الحكم الفاشي في ايطاليا على يد موسوليني والذي حاول أعادت أمجاد الدولة الرومانية القيصرية، حاول الطليان احتلال ليبيا وقتل شعبها وتوطين الأجنبي في الأرض العربية وظهرت المقاومة الشعبية بقيادة المناضل الشيخ عمر المختار رغم تقدم سنه، فهاجم الجيش الإيطالي في ليبيا وكبدهم خسائر فادحة، مما أدى بموسوليني لإرسال الجنرال غراتسياني ليوقف تمرد الشعب.

عامل غراتسياني الشعب الليبي بقسوة وقتل منهم الكثير وزاد بهم بطشا كلما غار عمر المختار على معسكرات الإيطاليين وسراياهم، أستمر كفاح الشيخ حتى سقوطه أسيرا في أيدي القوات الإيطالية وتم إعدامه أمام شعبه، مات المختار ولم تمت الثورة.

قدم العقاد فيلما روائيا ادخل فيه بعض المشاهد الوثائقية المصورة بالأسود والأبيض مصورة من قبل الإيطاليين نفسهم أثناء فترة احتلالهم لليبيا، ولقطات أيضا لقادة الحرب موسوليني وجنرالاته وكذلك بعض الصور الفوتوغرافية للمختار وهو خارج المحكمة العسكرية، وهذه أللقطات الوثائقية كانت واضحة ومميزة داخل سياق الفيلم.

وصف أللقطات الوثائقية المصورة بالأسود والأبيض

كان زمن هذه أللقطات على الشاشة ١ دقيقة و٤٠ ثانية مجتمعة:

١- الشاشة مقسمة الى أربعة أقسام في كل منها صور للحرب العالمية الأولى، مدافع ترمي، جنود يتقدمون، سفن بحرية ترمي، طائرات تقصف.
٢- صور للبحرية الإيطالية تقصف سواحل طرابلس وبنغازي.
٣- صور لموسوليني وهو يخطب في عامة الناس.
٤- صور لا استعراض الجيش الفاشي.
٥- صور لليبيين المعدومين شنقا.

وصاحب هذا المشهد الوثائقي تعليق يحكي نشأة الصراع بين أقطاب العالم آنذاك ووصول موسوليني إلى رأس السلطة في ايطاليا.

كما اظهر الفيلم الصورة الفوتوغرافية الحقيقية للشيخ المختار وهو يخرج من المحكمة العسكرية وهي صورة قديمة مصورة بالأسود والأبيض.

الفصل الرابع

- النتائج
- التوصيات
- المقترحات

النتائج:

توصل الباحث في نهاية بحثه الى النتائج التي وجدها ظاهرة في محتوى الأفلام التي درسها وتحقيقا لهدف البحث وهو لمعرفة لماذا يلجأ بعض المخرجين لإلغاء الألوان الطبيعية في بعض مفاصل أفلامهم واللجوء إلى استخدام اللونين الأسود والأبيض، فان الباحث توصل إلى :

١- الانطباعيون: والذين كانوا يرمون إلى الترميز بهذا الاستخدام إلى ظواهر غير مألوفة أو قد تكون غير منسجمة مع الواقع مثل استخدامهم لمشاهد الاستعادة أو الحلم والتخيل أو الى استخدامات خاصة كحالات الصدمات العقلية أو عدم التوازن والتخبط أو الأقلام من حدة الألوان الصارخة .
٢- الواقعيون: واستخدموها بشكل يخدمهم في تقديم صورة حقيقية عن الأحداث وكان ذلك من خلال أما الوثيقة المصورة قديما بالأسود والأبيض أو من خلال جعل فيلمه كاملا بالأسود والأبيض

والباحث من خلال ما تقدم يرى هذا الاستخدام له هدفان:
أولا: لأغراض رمزية تعبيرية وثانيا: لأغراض صادقة معمقة للواقع.

التوصيات:

يوصي الباحث بالأمور التالية:

١- الاهتمام بموضوعية اللون وتخصيص فصل دراسي لها لما تلعبه من دور مهم في أغناء وسائل التعبير الفيلمي.
٢- القيام بدراسات أوسع في مجال استغلال الفيلم الملون في العراق بالصورة التي تجعله وسيلة تعبير جديدة وبناءه.
٣- محاولة إعادة الحياة للفيلم الأسود والأبيض والاستفادة منه في مجال إنتاج السينما وفق ما يوفره هذا الفيلم من وسائل تعبيرية خاصة.

المقترحات:

يقترح الباحث مايلي:

١- إدخال مادة دراسة اللون ضمن مفردات مادة الإضاءة ومادة جماليات التصوير ومادة الإخراج
٢- مزاوجة المنهج الدراسي السينمائي بخبرات فنية تشكيلية بغية الحصول على تفهم اكبر لدور التشكيل في الصورة السينمائية.

المصادر

١- أزنشتاين، سيرجي. مذكرات مخرج سينمائي. ت:أنور المشري. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٦٣

٢- أزنشتاين،سيرجي.الإحساس السينمائي.ت:سهيل جبر.الفارابي للنشر.بيروت.١٩٧٥

٣- المهندس، حسين حلمي. دراما الشاشة ج٢. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٨٩

٤جانيتي، لوي دي. فهم السينما. ت:جعفر علي. دار الرشيد. بغداد. ١٩٨١

٥حماد، محمد. تكنولوجيا التصوير. الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٧٣

٦حمودة،يحيى. نظرية اللون. دار التراث للنشر. بيروت. ١٩٨١

٣- رياض، عبد الفتاح. التصوير الملون. الانجلو المصرية. القاهرة. ١٩٦٥

٧رياض، عبد الفتاح. التكوين في الفنون التشكيلية. الدار المتحدة للنشر. القاهرة. ١٩٦٦

٨- رياض،عبد الفتاح. التكوين في الفنون التشكيلية. الدار المتحدة للنشر. القاهرة

٩- صالح، قاسم حسين. سيكولوجية إدراك الشكل واللون. مؤسسة الرياض للنشر. بغداد. ١٩٨٢

١٠- عبو، فرج. علم عناصر الفن ج١و٢. دار دلفين. ميلانو. ١٩٨٢

١١- قلج، سعد عبد الرحمن. جماليات اللون في السينما.الهيئة المصرية العامة. القاهرة. ١٩٧٥

١٢-قلج،سعد عبد الرحمن.السينما الملونة.الهيئة المصرية العامة.القاهرة.١٩٧١

١٣- لافون،روبيير.السينما المعاصرة.ت:موسى بدوي. مطبعة الأهرام.القاهرة.١٩٧٧

١٤- مرسي،أحمد كامل.معجم الفن السينمائي.الهيئة المصرية العامة.القاهرة.١٩٧٣