

الوظيفة السيكولوجية للإضاءة في إثراء السياق الفلمي

م . م . نجيب أصليوة حيدو

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

هناك تساؤلات كثيرة تطرح في هذا المجال . هل هناك علاقة بين الوظيفة السيكولوجية للإضاءة والنتائج الإبداعية في عملية الخلق في الفلم السينمائي؟ وكيف تسهم هذه الوظيفة في تجسيد المتخيل من لدن صانع العمل درامياً وسيكولوجياً وجمالياً؟ وما الأشرطيات التي تفرضها هذه الوظيفة على المبدع السينمائي؟ هذه الأسئلة كلها تبلورت منها مشكلة البحث التي تتمثل في التساؤل الآتي :

ما هي الوظيفة السيكولوجية للإضاءة في إثراء السياق في الفلم الروائي لتجسيد المعنى الدرامي؟

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث بما يأتي :

١ - تكمن في الغور في تفاصيل المهام السيكولوجية للإضاءة وهذا الأمر مهم لإغناء حقول للمعرفة العلمية والمكتبية . فضلاً عما يقدمه من معرفة فنية للدارسين والمهتمين في مجال السينما والتلفزيون ، وعن آليات إستغلال هذه الإضاءة السيكولوجية وتوظيفها في إثراء السياق الفلمي . مع العلم إن موضوع الأثر النفسي للإضاءة في بواكير الأعمال الفنية مهمة جداً ولكنها لم تؤخذ على حسب علم الباحث بشكل بحث يكون ذو دقة عالية وتشخيصي .

أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

الكشف عن الوظيفة السيكولوجية للإضاءة في الفلم الروائي ودلالة الصورة التعبيرية
حدود البحث :

أختار الباحث فلماً واحداً روائياً على شريط مدمج (C D) كعينة للبحث وهو
فلم (البرتقالة الميكانيكية) للمخرج (ستانلي كوبريك) أنتاج ١٩٧١ . والأسباب
أن الحدود تحددت بهذه العينة بطريقة قصدية أختارها الباحث .

تحديد المصطلحات :

السياق : الصطلح والمفهوم :

ترد كلمة سياق في معناها القاموسي في (مختار الصحاح) بحسب الآتي ((س رد
— (مَسْرُدَة) و (مُسْرَدَة) بالتشديد : فقيل سَرُدُها نَسْجُها وهو تداخل الخلق بعضها
في بعض . وقيل (السَرْدُ) الثقب و (المَسْرُودَة) المثقوبة . وفلان (يَسْرُدُ) الحديث
إذا كان جَيِّدَ السِّيَاق له .)) (١ ص ٢٩٣-٢٩٤) . وهذا يعني جزءاً من معنى السياق
هو (السرد) . وتأتي معنى كلمة سرد في اللغة الأنكليزية وحسب (قاموس المورد
— عربي — أنكليزي) ((سرد ، رِوَايَة ، قِص : narrative)) (٢ ص ٦٣٠) .
والقصة تأتي بمعنى الراوي والمروي والمروي له . أما نفس الكلمة الأنكليزية في
قاموس (أكسفورد — أنكليزي — أنكليزي — عربي) تأتي بمعنى —
(narrative : قِصَة ، سَرْدُ) ((٣ ص ٤٩٤) . كذلك في (قاموس المورد
الحديث) تأتي كلمة (narrative : (١) قصة ؛ حكاية (٢) سرد الأخبار أو
فن سَرُدُها : القصص \$ (٣) قِصَصِي)) (٤ ص ٧٥٨) . أيضاً تأتي في (قاموس
المصطلحات الاعلامية) كلمة (narrative : قصة — رواية — حكاية — حديث —
(أسلوب) روائي ... سرد الأخبار أو من سردها ... قصصي)) (٥ ص ٢١٩) .
ويتفق معهم (كرم شلبي) في (معجم المصطلحات الاعلامية — أنكليزي — عربي)
على معنى كلمة (narrative : قصة — حكاية — فن سرد الأخبار أو القصص))

(٦ \ ص ٦٤٤) . أما كلمة سياق تأتي معناها باللغة الأنكليزية ((سياق : sequence)) ((٢ \ ص ٦٥٣) . و تأتي معنى كلمة ((sequence : سلسلة من (الأحداث) ... تسلسل ، تتابع أو تعاقب)) (٣ \ ص ٧٥٠) . كذلك تأتي كلمة ((sequence : سلسلة متعاقبة ... سلسلة من اللقطات أو المشاهد المتعاقبة تمثل جانباً من القصة السينمائية ... سياق ؛ تعاقب ؛ تتابع ؛ تسلسل ... يرتب بالتعاقب ..)) (٤ \ ص ٥٥٦) . ويؤكد في (قاموس المصطلحات الإعلامية) بأن معنى الكلمة ((sequence : سلسلة من اللقطات أو المشاهد المتعاقبة تمثل جانباً من القصة السينمائية)) (٥ \ ص ٣٠٥) . وكلمة سياق ترد مترادفة مع التتابع والسردي الفلمي بمعنى تتابع لقطات الفلم عبر نسق أفقي وعمودي . في السينما الانتقال من لقطة إلى أخرى عندما يكون بشكل جيد وفي موضعه يبين قدرات صانع العمل الإبداعية . أما (ميسون كاظم) تقول ((السياق معناه أن اللقطة السينمائية ليست مفردة قائمة بذاتها ، وإنما يجيء فعلها ، بانتظامها مع اللقطات الأخرى وأرتباطها من النواحي الدرامية والمنطقية مع ما يسبقها ويلحقها من لقطات في سيل متدفق من الصور)) (٧ \ ص ٧) .

السياق (أجرائياً) يتفق الباحث مع ما ذهبت إليه (ميسون كاظم) في معنى السياق حيث يتلائم مع موضوع البحث الحالي وما يفيد .

مفهوم الإضاءة :

أن مفهوم الضوء لغوياً وحسب المعجم (مختار الصحاح) تأتي ((ض و أ - الضَوْءُ) و (الضَوْء) بالضم (الضياء) و (ضاءت) النار تضوء ، (ضَوْءًا) و (ضَوْءًا) و (أضاءت) أيضاً وأضاءت غَيْرُهَا يَتَّعَدَى وَيُلْزَمُ .)) (١ \ ص ٣٨٥) . أما النور لغوياً يأتي ((ن و ر - (النور) أيضاً والجمع (أنوار) . و (أنار) الشيء و (استنار) بمعنى أي أضاء . و (التتوير) الإضاءة .)) (١ \ ص ٦٨٤) . أما معنى الضوء باللغة الأنكليزية يأتي ((ضَوْءُ الشَّمْسِ : Sunlight و Sunshine)) (٢ \ ص ١٢١) . وتأتي كلمة ((إضاءة : إنارة : Lighting)) (٢ \ ص ١٢١) . ويعرف (قاموس أكسفورد - أنكليزي - أنكليزي - عربي) الكلمة الأنكليزية ((Sunshine : أشعة الشمس)) و ((Light : ضوء ، نور ، ضياء : something that produces light , eg an electric lamp)) (٣ \

ص ٤٣٨) . وتأتي الكلمة الأنكليزية ((Sun : شمس ، الشمس ، حرارة الشمس ، أو أشعتها ... Sunlight : ضوء الشمس ؛ ضياء الشمس)) (٤ \ ص ١٧٧) . أما معنى الكلمة الأنكليزية ((Light : الضوء ، النور ، مصدر الضوء ، شمعة ... الضوء : أثر الضوء الساقط على شيء أو مشهد كما تمثله صورة فنية ...)) (٤ \ ص ٦٦٤ - ٦٦٥) . أما مفهوم الضوء عند (عبد الفتاح رياض) يعرفه بأنه ((الضوء هو مصدر إحساننا المرئي بالألوان)) (٨ \ ص ٩) . فإن مفهوم الإضاءة هو عملية التحكم في عنصر الضوء لأغراض التعريض للتعبير الفني . والإضاءة في صناعة الأفلام السينمائية أما أن تأتي من المصادر الطبيعية المتاحة . أو من مصادر صناعية التي يوفرها مدير التصوير بواسطة معدات الإضاءة داخل الاستوديو وهي معدة خصيصاً لهذا الغرض . وبعد التطور الذي حصل في كل من التقنيات والمعدات السينمائية بما فيها تطور معدات الإضاءة الصناعية أصبح النور يضيء المنظر بأجمعه .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:

وظيفة الإضاءة السيكولوجية

أن في الطبيعة البشرية غالباً ما كانت الشمس تجلب الخير والسعادة أما الليل فيه هواجس مخيفة وشرور والأشباح لاتظهر إلا في الظلام الدامس ، والنور هو الذي يفقدها الأذى ، هكذ في الخرافات والأساطير الشرقية القديمة . يقول (لوي دي جانيتي) أن ((التباين بين النور والظلام لتحقيق أهداف سيكولوجية ... وبصورة عامة أستخدم الفنانون الظلمة للإيحاء بالخوف والشر والمجهول والبؤس . النور يوحي عادة بالأمان والفضيلة والحقيقة والفرح)) (٩ \ ص ٤٢) . ويشكل الضوء واللون مجمل خبرتنا الإدراكية للعالم المرئي ، فإن البقع السوداء تبدو فيها الحياة كئيبة وتبعث الملل وقد يشعر الأفراد بالضيق وربما تتأثر سيكولوجية إدراك المتلقي .

ويقول (جون ألتون) عن ذلك ((في الظلام ، عندما لا يستطيع الإنسان رؤية ما حوله ، تتجسد في خياله المخاوف ويتصور إن الظلام يخبيء له مخاطر مجهولة ستفاجئه في أية لحظة . فأن الغموض والخطر يقبع في الظلام)) (١٠ \ ص ٩٢) . أن قدرة النور ورهبة الظلام معروفة لدى الناس من قديم الزمان ، كما أن الرعود والبرق فهي تسبب رعباً لبعض الناس ، وهذا بالفعل ما نجده في السينما فالبرق هو لبث الرعب ، ولما له من أثر دراماتيكي القوي الذي يبهر البصر فجأة بوميضه الخافت ، لذا تستخدم الوسائل الصناعية من معدات خاصة في صناعة الأفلام في السينما لتقليد وميض البرق التي تعد بحد ذاتها نوع من الإضاءة ذات التلاعب بحواس المتلقي وخلق نوع من التوتر . ويؤكد (حسين حلمي المهندس) في هذا الصدد على أن ((الإضاءة تلعب دوراً هاماً في إضفاء المزاج النفسي على المشاهد كما إنه يمكن توظيفها كمؤشر لأحداث قادمة ، أو كأرهاصات باللاتوازن أو الإضطراب القادم)) (١١ \ ٢٥) . كذلك تعطي تأثيرات معينة عندما تزداد شدة الإضاءة على أحد الشخص أو جزء من المكان ، أو يغرق في الظلمة ، أو استخدام الظلال بشكل ملحوظ أو الإضاءة من الأسفل .

وعندما ظهر اللون في السينما ، بدأت جملة من العوامل التقنية وغير التقنية تلعب دورها . العامل الأول هو الضوء . وسجل أول نجاح كبير للفلم الملون هو ((القرصان الأسود (١٩٢٦) صور كله بالألوان . . . وفي سنة ١٩٢٩ أنتجت معظم الاستوديوهات الكبرى أفلاماً ملوناً)) (١٢ \ ص ١٢٩-١٣٠) . أن التغيير الذي حصل في مسيرة السينما في الفلم الأبيض والأسود إلى الفلم الملون ، عمل أحياناً على نقل جانب من الكشف السيكولوجي . ((واللون - مثل الصوت - هو أحد عناصر الأحساس الأساسية الغير محددة . . . تستخدم للتعبير عن أداة طبيعية تثير الأحساس كما تستخدم للتعبير عن الأحساس نفسه)) (١٣ \ ص ٣٣١) . فالقيمة اللونية في العمل المرئي تسير على محورين الأول هو محاولة للوصول إلى قيمة فنية جمالية للمتلقي والثاني هو كل لون له دلالاته الرمزية .

وكما هو معروف فقد صنفت الألوان إلى الدافئة والمتوهجة . وترتبط الألوان الدافئة بالراحة والوداعة والهدوء وتميل إلى التراجع في الصورة ، والألوان المتوهجة

بالعدوان والعنف والتحفيز والجنس وهي تميل إلى التقدم إلى أمام في أكثر الصور ، فالألوان الخضراء والزرقاء باردة توحى بالأسترخاء وتعطي إحساساً بمرور الوقت ، أما الألوان الأرجوانية المميزة لزهور البنفسج فهي تلائم الناس الذين أعتزلوا ممارسة نشاط مليء بالحركة . والألوان الصفراء والحمراء والبرتقالية تنعش الذاكرة . (١٤ \ ص ٢٦٢ - ٢٦٤) .

أن ظهور اللون في السينما أتت لتكشف لون الأشياء فيما كان الأسود والأبيض وتدرجاتهما يخفيان جانباً من تدرجات لون الموجودات والمكان . فالمشهد السينمائي يحتوي على مكونات كثيرة من ملابس ، ممثلين ، والأثاث والأكسسوارات والجدران ... الخ . وكذلك ((تساعد الاستخدامات الخاصة للضوء واللون أيضاً في جذب العين إلى الشيء الأهم شأناً)) (١٥ \ ص ٧٩) . وقد تسرق كتل لونية ما عين المشاهد عن موضوع الحدث بتغيير زاوية الكاميرا أو تغيير قطعة أكسسوار قد يخلت جانباً من التدرجات اللونية . ففي فلم (العراب ج ١) إخراج (فرانسيس فورد كوبولا) أنتاج ١٩٧٢ ، أستطاع المخرج أن يشيع شعوراً بالزمن الذي تدور فيه الأحداث ، خاصة التي تتم في فترة الأربعينات . في الأجزاء الأولى من الفلم أشاع اللون شعوراً بالدفء وفيها البني والأصفر والبرتقالي ، ومنحت سمة المرحلة التاريخية للأحداث . وعندما أنتقلت الأحداث إلى فترة الخمسينات ، أصبحت الألوان أكثر برودة وتضم ألوان الأزرق والأبيض ، وتوحى بزمن أكثر حداثة وفترة الحرب الباردة .

لذا فإن لكل لون مدلولاته الخاصة وله معنى معين في السرد السينمائي . يقول (ج . دادلي أندرو) ((بمساعدة التطور في الإضاءة ونوعية الفلم الخام جعلت الأشياء في البؤرة حتى إذا صورت من بعد يبلغ من سبعة أقدام إلى ثلاثمائة قدم)) (١٦ \ ص ١٤٤) . ولتأكيد الإحساس بالعمق يفترض مراعاة متابعة الانتقال من الظلام إلى النور من حواف الشاشة إلى وسطها والشيء البعيد في الصورة يستحسن أن يكون هو الأفتح لوناً والعكس بالعكس . والمهم يجب تحقيق التأثير الدرامي للعرض ومعرفة الطابع الذي يميز الموضوع لكي يتم إبراز المعنى وتوظيف الإضاءة مع عناصر اللغة السينمائية الأخرى بالشكل المطلوب . وتفيد الظلال الجانبية والخلفية أو الإضاءة الخلفية الكاملة في الحصول على نوع من البقع الضوئية في مواجهة الكاميرا . مما

تدعم الخطوط العامة للإطار في المقدمة ، والظلال الطويلة تضيء الإحساس بالعمق على المنظر ، لذا فإن ((هذه المعالجة تضيء للصورة السينمائية قيماً جمالية خاصة)) (١٧ \ ص ١١٤) . ويفرض الضوء واللون نفسه على الصورة السينمائية لكل مشهد وتكمن قدرة صانع العمل الإبداعية في تحرير الصورة وفق ما تمليه عليه جمالية العرض وزمكانيته ودلالاته مستنداً على التوزيع والأنتشار والتنسيق والحركة . أما (مارسيل مارتن) يرى ((إن مواجهة النور بالظل يعني معنى الصراع بين الخير والشر)) (١٨ \ ص ٥٦) . إن استخدام المؤثرات الشديدة التنوع باستخدام مصادر الضوء غير العادية والأستثنائية يولد حالة من التباين عند نفسية المتلقي . لذا ((يستطيع المخرج أن يضيف أكثر إلى الإيهام بالعمق تحكمه في زاوية الإضاءة وتوجيهها وشدتها ونوعيتها)) (١٥ \ ص ٨٦) . ويمكن توسيع حدود الكادر بوضع مصدر الضوء خارج نطاق الكاميرا ، على الجانبين أو خلفها ، ظلال الأشياء خارج الكادر تسقط داخل الكادر ، توحى بوجود الأشياء فتضيف للصورة السينمائية سمة البعد الثلاثي ، فالتأثير النفسي التي تخلق الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان ومميزات البيئة التي يدور فيها الحدث ، ومن الأمور الأساسية لخلق الجو العام بواسطة الإضاءة هو استعمال الظلال والتي هي جزء من مكونات الإضاءة لخلق حالة مزاجية عند المشاهد . يقول (شارلس ج . كلارك) أن ((العامل السيكولوجي مهم الذي يربط الضوء الناصع بالسعادة ويسر الحال ، بينما الربط الربط بين الضوء المعتم الثقيل الأنتشار وبين الكآبة والعاصفة والمشكلة الوشبكة الوقوع . فهذا العامل السيكولوجي يعتبر قانوناً أساسياً في فن الإضاءة ، وهو أحد القوانين التي يتم دائماً أستغلالها والإفادة منها بإضاءة ما موجود من ديكورات)) (١٤ \ ص ١٧٧) . ولليديكورات دور في إحياء الرهبة وخاصةً مناظر الحوارية والأزقة والبارات ومحلات القمار السرية الكئيبة ذات الإضاءة الخافتة والتي لا تزيد عن مصباح كهربائي واحد .

المبحث الثاني:

تطور السياق في الفلم السينمائي

أن الصورة في الفلم السينمائي لها أهمية كبرى كونها تشكل اللبنة الأساس للفلم التي تشكل بعد تكررها إلى حركة ديناميكية متحركة ، تأتي بالمفهوم العام الذي يطلق على السينما من إنها (فن الصور المتحركة) أي التتابع الصوري بمعنى التتابع الفلمي وفي ضوء ما قدمناه سابقاً لمصطلح السياق ويعني جزء من معنى السياق هو (السرد) والسرد الصوري . فتكمن قيمة الفلم السينمائي في أنه ((تكون الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية)) (١٨ \ ص ١٣) . ولأن العنصر المرئي هو وسيلة الفلم الأساسية للاتصال يختلف عن وسائل الإتصال المطبوعة أو شكل من الأشكال الأدبية الأخرى ويقول (جوزيف . م . بوجز) عن ذلك ((فهو أهم عامل في التمييز بين الفلم الروائي وبين ما يسمى بالأشكال (الأدبية) للرواية والدراما . ويشير مصطلح (الأدب) ذاته إلى الكلمة المكتوبة ، ويعرف بأنه يشتمل على كافة الكتابات بالنثر والشعر وبخاصة تلك التي لها طبيعة نقدية أو تخيلية... تعني كلمة (أدب) المادة المطبوعة من أية نوعية . وعلى ذلك لا يعد الفلم في ذاته أدبياً رغم أنه يشارك في الكثير من الحرفيات الشائعة في الشكل الأدبي. أن التركيز ينصب على الصور المتحركة وهي بوجه عام ... أمتع أو أهم جوانب الفلم خطراً)) (١٥\ص ٧٥) . والرجوع إلى سينما البدايات في أول عرض جماهيري للسينما للأخوة (لومير) في ٢٨ \ ١٢ \ ١٨٩٥ في باريس حيث عرضت عدة أفلام منها (خروج العمال من المعمل) و (وصول القطار إلى المحطة) ولم تلق تظاهرة من هذه التظاهرات نجاحاً هائلاً يشبه هذا النجاح الذي لقيه (سينما توغراف) الأخوة لومير .

يبدأ الفلم (خروج العمال من المعمل) للقطعة تعرض أبواب المعمل وهي مغلقة (الوضعية الأولى) . ثم باب يفتح ، خروج العمال (تكسير الوضعية الأولى) ، ثم باب المعمل يغلق من جديد (الوضعية النهائية) . كذلك يبدأ الفلم الثاني (وصول القطار إلى المحطة) بلقطة تعرض محطة القطار وبعض الناس ينتظرون (وضعية أولى) ، القطار يصل إلى المحطة ، نزول وصعود المسافرين (تكسير الوضعية الأولى) ، ثم محطة القطار فارغة من جديد (الوضعية النهائية) نستنتج من خلال هذا

العرض الأول ، من هذين الفلمين يتوافران على ما يسمى بالمتواليات السردية الدنيا . أن هذين الفلمين لا يتمتعان بنفس السردية التي يتمتع بها فيلم (الساقى والمسقى) الذي أنتجه الأخوان (لومير) من سلسلة سنة ١٨٩٥ وقصته هي : (رجل يسقي الحديقة بالخرطوم ، يمر طفل خلفه يضع رجله على قصبه السقي ، ينقطع الماء ، يتطلع السقاء مندهشاً إلى جعبة الخرطوم الفارغة ، يزيل الطفل قدمه عن القصبه ، يصفع الماء وجه السقاء الذي يكتشف مكر الطفل الشقي ، يلاحقه جرياً وسط الحديقة ، يقبض عليه ويعاقبه) نهاية . فإذا كان الفلمان الأولان يقفان عند حدود المتوالية السردية الدنيا فإن هذا الفلم الأخير ينجز عالماً تخيلياً مكتملاً على مستوى الشخصيات والوضعيات الدرامية والمحفزات الحكائية (١٩ \ ص ٣٧) .

وبمرور الوقت أخذ المنحى التخيلي أكثر من ذي قبل وخاصةً بعد هذه الأفلام مثل (سرقة القطار الكبرى) ١٩٠٣ (أدوين . س . بورتير) بتقطيع المشهد الواحد إلى لقطات والتأكيد على مبدأ التسلسل الدرامي للأحداث وأستطاع أن يخلق توازياً حركياً لفعلين مختلفين يعرضان بشكل متتابع . وبالرغم من أنه أستخدم اللقطة القريبة (Clouse up) أستخدماً مادياً ، فكان سحرها في أجتذابها للمتفرج لما فيها من إثارة وترقب . قدم نموذجاً فنياً على مستوى المعالجة العصرية للطرح . وبعد أن تعدت السينما مرحلة التأكيد من النتائج التجريبية للقيم الصورية أتجه السينمائيون إلى البحث عن قيم فكرية وكان رائدها الأول المخرج (ديفيد وورك جريفث) أنه ((أبو تكنيك الفيلم)) (١٢ \ ص ٣٤) . تمكن هذا الفن النامي من التعبير عن مديات لن تستطيع الفنون الأخرى بلوغها ، وقال كثيرون ((أن جريفث)) (أخترع) ... (اللقطة القريبة) ... التقطيع وزوايا الكاميرا ... وأكتشف طرقاً جديدة لأستخدام الكاميرا ببراعة وذكاء ، وطور المونتاج من مجرد تجميع بدائي للقطات غير متناسقة إلى توليف فني واع)) (١٢ \ ص ٣٥) . أن خلاصة تجربة جريفث الطويلة أنتج فلمه (مولد أمة) ١٩١٥ ، الفلم كان محاولة جريئة لطرح الأبعاد الفكرية وبشكل أعمق مما طرحته أفلام ممن سبقوه . وعندما عرض هذا الفلم كان تأثيره كبيراً على المتفرجين ولم يقتصر هذا التأثير داخل صالات العرض بل أمتد إلى خارجها أيضاً . كذلك أكد في فلم (التعصب) ١٩١٦ على أهمية دور اللقطة الكبيرة والتي عبرت عن أفعال وأنفعالات حسية لدى الممثلين ، كما تميزت لصيغة الأرتداد أو الأرجاع إلى

الماضي ومن ثم العودة إلى الحاضر ، والتي شكلت مفردة مهمة في اللغة السينمائية المتنامية . وأهم ما يميز هذه التجربة الجديدة هو تقطيع المشهد إلى مجموعة من اللقطات المترابطة ، وسهل هذا النوع من القطع مهمة تسلسل درامي مقنع ومؤثر . مما جعل البعد الزمني للفعل الدرامي صياغات جديدة وهاماً ، ثبتت القواعد الأساسية لبناء الإيقاع الفلمي . أعطى للصراع الدرامي تأثيراً أكبر في إمكانية السيطرة والتحكم عليه بواسطة مجموعة من الحجوم الصورية الجديدة والمبتكرة في تركيبها وتسلسلها ، مما أدى الحجم الجديد إلى تغيير مضمون اللقطة درامياً . وهذا ما ميز (جريفيث) عن من سبقوه فيقول (كاريل رايس) عن هذا ((عندما يقطع بورتير من لقطة إلى أخرى فلأسباب مادية ملموسة ، إذ أصبح من الصعب أستيعاب الأحداث كلها في لقطة واحدة . أما بالنسبة لجريفيث فقد كانت الحركة قلما تستمر من لقطة إلى التي تليها وإنما تتغير مضمون اللقطة ، لا لأسباب مادية بل لأسباب درامية ، ولكي يعرض على المتفرج تفاصيل جديدة)) (٢٠ \ص ٢٧) . ثم جاء مبادئ فن الفلم من خلال الشكلانيين الروس إبتداءً من (كوليشفوف) ، يعتبر أن المونتاج (التوليف) أهم عناصر بناء الفلم السينمائي . وأن مادة العمل السينمائي هي قطع الفلم . قام كوليشفوف مع تلامذته ومنهم (بودفكين) بتجارب عديدة لأفلام قديمة ومنها أفلام جريفث وهو تحليل الأفلام ثم تقطيعها إلى لقطات ثم يعاد تركيبها مرة ثانية بطريقة مختلفة ، لمعرفة ما إذا حصل تغير في مضمونها أم لا ، وأشهر هذه التجارب ((لقطة قريبة)) (كلوز أب)) من .. فلم قديم يظهر فيها الممثل موزوكين وقد خلا وجهه من أي تعبير على الإطلاق... فمزجت مرة مع صحن من الحساء ، ووضعت مرة أخرى بعد صورة طفل يلعب بدميته مسروراً ، ومرة ثالثة بعد لقطة لأمرأة عجوز ترقد ميتة في كنفها ... رأى المتفرجون هذه التجربة أثنوا على إداء موزوكين بنظرة الجوع التي وجهها إلى الحساء ، وأبتهاجه برؤية الطفل ، ثم حزنه على المرأة الميتة)) (١٢ \ص ٧٣) . واللقطة عند كوليشفوف ليست عنصراً توليفياً ، بل هي خلية توليفية ، لا تدرك غرضها المحدد إلا من خلال عملية التوليف ، الذي يهدف إلى أحداث الصراع التصادمي بين اللقطات . فقد نجح في إبراز التأثير النفسي لدى المتفرج وإظهار المشاعر بقوة ، كذلك رفع حدة التوتر وإيقاع أسرع ، للتركيز على المضمون الدرامي . ثم جاء (بودفكين) وأسس ما يعرف بالتركيب البنائي الذي حدد تأثيراته من خلال مجموعة اللقطات تبني

مشهداً ، ومجموعة المشاهد تكون فلماً ويتم بناء الفلم بعملية تسمى التوليف . أي ارتباط اللقطة بالسياق والمعنى في الفلم ككل . والتركيب البنائي عند بودفكين يبدأ من مرحلة السيناريو ، يجب أن يحسم في هذه المرحلة الأشكال الفنية والفكرية كافة . طور بودفكين قواعد جريفيث التوليفية ، وجعل مساحة التأثير الدرامي أوسع ، التعبير عن الفكرة أكثر فاعلية من خلال تغيير بنية الفعل الدرامي للسينما ، لأن الفعل يمتلك ميزته الزمانية والمكانية الخاصة في كونه فعلاً مصنوعاً ومركباً للتعبير عن وجهة نظر معينة يحملها الكاتب أو المخرج . ((كان بودفكين يرى أن القطع شيء جوهري في تكنيك الفيلم ، لكنه وجه اهتماماً متزايداً بالمشاعر والأنفعالات التي تتضمنها كل لقطة على حدة ، وكان يقول أنه من الضروري أن تكتشف وسائل بصرية لكي تنتقل – لا عناصر القصة وحدها)) (١٢\ص٧٤) . لذلك فإن عملية التركيب البنائي قادت إلى البحث عن صيغ تعطي للفكرة فاعلية مسبقة في مجمل عملية بناء الفلم . ثم جاء إيزنشتاين ونقل السينما خطوة جديدة إلى الأمام بأدخاله مفهوماً توليفياً جديداً دعي بالتوليف الفكري (المونتاج الفكري) من خلال فلم الأضراب عام ١٩٢٤ . ففي أحد المشاهد من هذا الفلم ، رئيس العمال يقاد لكي ينفذ فيه قرار الأعدام ثم يقطع إلى عجل يتم ذبحه بشكل بشع . يقول (ديفيد روبنسون) ((يعد إيزنشتاين علامة على البداية الحقيقية لفترة التطور العظيم للسينما السوفيتية الصامتة في فلم الأضراب عام ١٩٢٤)) (٢١\ص٧٤) . أعطى من خلال هذا الأسلوب الجديد أهمية فاعلة للقصة السينمائية في طرح الأبعاد الفكرية قبل كل شيء آخر . أن ما تعنيه اللقطة الواحدة لن يستمر معناها عندما ترتبط بلقطة أخرى مختلفة المضمون ، أن الحصيلة الذهنية عند المتلقي ستكون حصيلة التصادم الصوري للقطتين وبطبيعة الحال فإن اللقطة الثالثة لن تعرض على الشاشة بل سيخلقها عقل المتلقي ويضع حدودها المكانية والزمانية ، وفق ما هو مطروح في اللقطتين على الشاشة أي (مونتاج فكري) ، والذي يعد من أهم عناصر المشاركة بين المتلقي والفلم . وأستخدم تكنيك الصدمة وخصوصاً في مشهد السلام في فلم (المدرعة بوتمكين) ١٩٢٥ ، وهو أسلوب في البناء كان يفرضه غياب الصوت . فقد حرص على التمهيد لكل عنصر من العناصر التي يستخدمها وخلق مساحة زمنية أوسع من الواقع بقصد مضاعفة التأثير الدرامي . أن تكنيك الصدمة

(اللقطة القريبة) تكون محورية ليس على المشهد بل في الفلم ككل .دفع الحدث إلى الأمام ، والزمن التأثيري في أثراء السياق الفلمي .

كان دخول الصوت في عام ١٩٢٧ في فلم مغني الجاز ضرورياً لتسجيل واقعية السينما وأقناع الجمهور بالصوت والصورة . وكان لا بد من تقنية تضاف إلى جمالية وسحر الصورة لتحويل السينما إلى وسيلة تعبير جمالية أكثر واقعية .وتنتمي للعالم الفلمي (ضرورة وكفاية) . وبدخول الصوت إلى الفلم ، أعطى الحوار دوراً أكبر في السرد وبناء الفلم ، مما أدى الحاجة إلى وجود سيناريو مطبوع . لذا فقد ((أثبت استعمال الصوت بما فيه الكفاية أنه لم يأتي لهدم وألغاء العهد القديم السينمائي، بل جاء ليتمه ..تناسق كامل بين الصورة والصوت نشعر بوجود فن وجد توازنه الكامل) (٢٢ص١٤٥-١٥٧) . ومع الأخذ بنظر الاعتبار التقنيات والتكنولوجية الحديثة والتي تساعد على دفع السينما إلى كمالها بين الفنون الأخرى ، خاصةً عندما أدركوا صناع الفلم الأمكانية الديناميكية الفذة للصوت ، لتوظيفه في إثراء السياق الفلمي . وكما ذكرنا عند دخول اللون أحدث قفزة تقنية أخرى في عالم صناعة السينما وكان له أثراً في السياق الفلمي . ومن خلال الإضاءة وتدرجاتها و تدرجات اللون ، يمكن أن نحمل المشهد الفلمي قيماً واقعية أو تعبيرية جراء الإيحاء بالزمن والمكان وإشاعة جو خاص والتأكيد على الموضوع ، بأستخدام الإضاءة واللون وعليه ((يجب أن تشترك كل عناصر التعبير السينمائي في صنع الفلم ، على أنها عناصر للفعل الدرامي ... ومن هنا يكون الشرط الأول لأستخدام اللون في الفلم، ... يجب أن يكون أولاً، ولأقصى حد، عاملاً درامياً)) (٢٣ص٢٠٢) .

ففي فلم (بابل) إخراج (اليخاندرو كونزاليز) أنتاج ٢٠٠٦ ، والتي تتناول قصته عن الجوانب الحزينة والمأساوية بحياة البشر عموماً مهما كانت جنسياتهم ، الفلم عبارة عن أربع قصص تدور في أربع بلدان كل بلد ينتمي إلى قارة مختلفة (المغرب أفريقيا - اليابان أسيا - الولايات المتحدة الأمريكية - أمريكا الشمالية - المكسيك أمريكا الجنوبية) (اللاتينية) شبابان مغربيان يلعبان ببندقية ويصيان سائحة أمريكية خطأ ، زوجان أمريكيان خرجا إلى المغرب للسياحة ، امرأة مكسيكية تعمل في الولايات المتحدة الأمريكية لاتدرك أن حضورها لحفل زفاف أبنها في المكسيك

سيسبب لها الكوارث ، شابة يابانية صماء بكماء تحاول العثور على الحب لتسكن شيء ما في داخلها يعذبها ليل نهار ، هذه القصة فيها معاناة أنسانية الغير متوقفة عبر العصور ، ولايربط بين هذه القصة وأولئك الشعوب سوى بندقية بصورة ساخرة جداً بأفتعال الأزمات بين الشعوب وخلق الكوارث للناس وتدمير البندقية بنهاية العمل لم يكن سوى صرخة لنزع السلاح ووضعها جانباً ومحاولة الأفتتاح على الآخر (الأنا والآخر) والنظر إلى مشاكله ومحاولة مساعدته قبل محاسبته . الفلم يتمثل في كسر أساليب التقنيات السردية التقليدية وأستغلال كافة أدوات التعبير من صوت وصورة ولون وتحكي بحرية وطلاقة وحتى الصمت كان شريكاً في التعبير عن حكاية الفلم ولتي مثلتها القصة الأربع والمختلفة والتي تسير إلى جوار بعضها البعض في مسارات متوازية ومتداخلة في الدول الأربعة . فالأحداث التي جرت في اليابان فقد تجاوزت الواقع فعبث بالصورة وخاصة في مشهد الرقص في النادي الليلي فكانت مشوشة ومتأرجحة مع إيقاع الأضواء . والصوت (صامت) تجاوزه النظر لوجود فتاة صماء بكماء ومعها زملائها ولكن هناك إيقاع الإضواء والألوان البراقة المتدرجة ليوحى بإيقاع حركة الرقص السريعة . أما الإضاءة والألوان في المواقع (الأماكن) الخارجية ، كانت تميل إلى الألوان الباردة حيث المدينة الهائلة بالبنيات العالية والهندسة المعمارية الحديثة والكتل الخرسانية ، والتي لاتشفع (لتشيكو) اليابانية للتعبير عن مشاعرها الدفينة والحب التي تبحث عنه والآخر لايعير لها الأهتمام بسبب عاهتها الجسدية (صماء بكماء) . فقد أستخدم الإضاءة واللون هنا في هذا الفلم حسب مقتضى حكايات الفلم ليوظفها درامياً وجمالياً وأحياناً سيكولوجياً .

لذا كان لابد من وجود سيناريو مطبوع ((السيناريو قصة تروى بالصور)) (٢٤ص٢٣) . أي كل مايكتب لابد من تجسيده بصرياً . أما (كورت هانوكوبترود) يقول ((يعتبر السيناريو الخطة العامة للفلم تثبت فيه جميع تفاصيل الحدث بالأضافة إلى تصوير أشكال الحدث)) (٢٥ص١١) . هذا مما أدى إلى تطور السياق الفلمي . فضلاً عن الطرق الفرعية للسرد الفلمي مثل المؤثرات الفنية البصرية . كذلك المؤثرات الصوتية في الطرق الفرعية للسرد لدعم الصورة . هذا أدى إثراء السياق الفلمي وتطوره على ما هو عليه في الوقت الحاضر بعد ظهور التقنيات الحديثة في خدمة العالم الفلمي .

ما أسفر عن الإطّار النظري :

إن الإطّار النظري يطرح مؤشرات متعددة تخدم عملية توثيق الوظائف السيكلوجية للضوء في ظوابط السياق الفلمي أجملها الباحث بما يأتي :

- ١ - للإضاءة القدرة على خلق الجو العام وإضفاء المزاج النفسي .
- ٢ - إعطاء مؤشر للأحداث القادمة ومواجهة النور بالظل والذي يسجل الصراع بين الخير والشر .
- ٣ - تأكيد الحالة السيكلوجية من جراء المواجهة بين النور والظل وإثارة الخوف والغموض والتأكيد على التفاصيل .
- ٤ - توزيع الإضاءة بصورة صحيحة تعطي قدرة في خلق مزاج نفسي يحدد ملامح المكان والزمان.
- ٥ - إن الإضاءة تخلق الجو العام للتعبير عن الموقف الدرامي .

الفصل الثالث

أجراءات البحث

سوف نحلل فلم البرتقالة الميكانيكية (A CLOCKWORK ORANGE)

إخراج ستانلي كوبريك . سيناريو ستانلي كوبريك . أنتاج ستانلي كوبريك . جهة الإنتاج شركة وارنر بروس . سنة الإنتاج ١٩٧١ . مدة العرض (ساعتين و١٤ دقيقة) (١٣٤ دقيقة) . على وفق النتائج التي خرج به الإطّار النظري والتي أستلها الباحث من معطيات تحليله ومرجعية الإطّار النظري .

تدور قصة الفلم في إطار من العنف والجريمة والوحشية ، فلم مفجع في تقديم موضوعة العنف . يقدم

بغموض مجتمعاً مستقبلياً لفترة السبعينات والثمانينات من القرن العشرين مع عصابات المراهقين الليلية . ويبدو ما من طريقة لتفريغ طاقات هؤلاء الشباب الا المخدرات والعنف والجريمة قائد إحدى هذه العصابات طالب غائب عن الوعي ، ساديته تتمثل في الأستمتاع بالسرقة والأغتصاب والتدمير وفي نهاية المطاف يقتل امرأة أمام زوجها بوحشية ، ليقاد بعدها إلى السجن في منتصف الفلم ثم يتم تحويله في النصف الثاني من الفلم وبعد أختبارات عديدة إلى أنسان ألي أخلاقي . تهاجمه أفكار الجنس والعنف ، في النهاية يتحول من متسلط معادي إلى أنسان أخلاقي وضحاياه يعانون . في نهاية الفلم يتخيل الجنس والعنف في آخر مشهد وهو راقد على السرير .

ففي بداية الفلم يقدم شخصية البطل الشاب يقوم بالدور الممثل (مالكولم ما كدويل) بدور (اليكس) في الفلم مع التركيز على عينيه الغير طبيعية ثم مجموعته المكونة من ثلاثة شبان آخرين ، في مكان غريب الأطوار ، من الديكورات والتماثيل لنساء عاريات جالسات على شكل طاولات ، إلى الإضاءة والألوان الحارة ، الأحمر والبرتقالي هو السائدة في أجواء المكان . الملابس الغير طبيعية والأكسسوارات والمكياج ، مع التوكيد على المكان حيث المخدرات من خلال الأقداح للمشروبات المخدرة ودخان السكائر الغير تقليدية . قائد إحدى هذه العصابات (اليكس) طالب غائب عن الوعي ، ساديته تتمثل في الأستمتاع بالسرقة والأغتصاب والتدمير . وظفت الإضاءة والألوان للمزاج النفسي للشخصيات الموجودة من خلال خلق الجو المناسب . ينتقل (اليكس) وعصابته إلى نفق مظلم . الإضاءة في نهاية النفق والظلال الطويلة الحادة وفي وسط النفق عجوز سكير متمدد وبجانبه زجاجة كحول ، ليعطي مؤشر لحدث قادم وهو تعبير عن موقف درامي للإيحاء بالرهبة والخوف ، والصراع بين الخير والشر من خلال الإيحاء بكتل الضوء مقابل الظل تنهال العصابة على العجوز بالضرب . في مكان آخر بعده عصابة أخرى تعدي على فتاة وتمزق ملابسها بعنف ووحشية وأغتصابها ، بعد ذلك تدور معركة بين العصابتين (عصابة) (اليكس) والعصابة الثانية التي تغتصب الفتاة ، الإضاءة في هذا المشهد النور في عمق الصورة وكأنها على مسرح تباين شديد بين النور والظل ومكان موحش وتحيط من حولها الظل للإيحاء بالصراع والغموض والحالة السيكولوجية للأشخاص المدمنين والتأكيد على التفاصيل، وحشيتهم أثناء القتال بين العصابتين . ثم سيارة يقودها (اليكس)

بسرعة جنونية ، تتوقف في مكان مظلم ليل ، وإضاءة منمنزل قريب ، مواجهة النور بالظل ليعني الصراع بين الخير والشر . العصابة تقتحم المنزل ويعبثون بالأثاث وكل ما يجدون أمامهم ، ويبدو المكان مخصص للبحث العلمي ، ينهالون بالضرب على صاحب المنزل ويحدثون له عاهة ، زوجته تتعري أمامه بعد تمزيق ملابسها من قبلهم ثم يغتصبوها وبطريقة وحشية. الإضاءة عالية داخل المنزل والألوان تميل إلى الأحمر والبرتقالي من الملابس إلى المكتبة لصاحب المنزل . وفي مشاهد أخرى داخل الحانة ثم داخل أماكن أخرى عامة ، الإضاءة فيها تباين شديد بين النور والظل لإضاءة المزاج النفسي والتأكيد على الحالة السيكولوجية. ثم يقدم الفلم جانب من حياة البطل في سلسلة من المشاهد داخل الشقة مع عائلته وداخل غرفة النوم ، مبعثرة فوضوية في كل شيء ، حتى الحيوانات التي يقتنيها فهي الثعبان على سريره ، إلى ديكورات غرفته وحتى الموسيقى الإضاءة عالية مع الألوان المتوهجة لتوحي بالمزاج النفسي للبطل (اليكس) والتأكيد على تفاصيل دقيقة داخل غرفته . وفي مشاهد أخرى علاقته مع النساء في الأماكن العامة وأستدراجهم إلى شقته لممارسة الجنس . الإضاءة متباينة على اليسار بالمقارنة مع الإضاءة العالية على يمين الصورة والألوان المتوهجة والتي تميل إلى الأحمر والأصفر السائدين في الصورة فضلاً عن اللون الأخضر بأقل حدة . ثم داخل الشقة وهو يمارس الجنس مع فتاتين بعنف ووحشية مع الإضاءة العالية والألوان المتوهجة تساعد في ذلك الصور (بالتصوير السريع) أثناء ممارسة الجنس تدعم ذلك الموسيقى العالية للتحفيز بالعنف . ثم داخل مدخل البناية التي يسكن فيها وأصدقاؤه ينتظرونه ، الإضاءة متباينة بشدة النور العالي مقابل الظل حولهم . وحتى عندما يكون في الكافتريا العامة في مشهد آخر ، الإضاءة متباينة الشدة بين النور والظل للتأكيد على الحالة السيكولوجية . ثم في مكان آخر داخل قاعة منزل لأمرأة تمارس الرياضة وحولها حيوانات (قطط) وأكسسوارات غريبة تمثل الجنس (نصف الجسم الأسفل لرجل) على الطاولة ، الإضاءة عالية لإضاءة المزاج النفسي للمرأة. ثم خارج منزلها ، (اليكس) مع عصابته أمام المنزل ليتسلق بعدها (اليكس) ليدخل داخل المنزل وفي القاعة التي تمارس المرأة الرياضة . الإضاءة في الخارج ظلال حادة التباين مع النور القليل . أما في المشهد داخل القاعة وهو مشهد في نهاية النصف الأول من الفلم والحكاية حيث البطل (اليكس) يقتل المرأة بعد أقتحام المنزل

بوحشية وعنف غريب فالإضاءة لإضفاء المزاج النفسي للتعبير عن الموقف الدرامي لدفع الحدث إلى الأمام . ثم في المشهد اللاحق يخرج من منزل المرأة التي قتلها وأمام المنزل يضرب (اليكس) من قبل أحد عصابته بعنف والآخرين يسخرون منه وهو ينزف ويسقط على الأرض ، والإضاءة هنا شديدة التباين، بعدها البطل (اليكس) في المستشفى والشرطة تحقق معه لتنتهي أحداث النصف الأول من قصة الفلم (الحكاية) ويبدأ مسار آخر من الأحداث في حياة البطل (اليكس) حيث يقاد بعد ذلك إلى السجن ، ليتم تحويله بعد اختبارات عدة إلى أنسان ألي أخلاقي تهاجمه أفكار الجنس والعنف والبطل (اليكس) في النهاية يتحول من متسلط معادي إلى أنسان أخلاقي ، وضحايا (اليكس) يعانون ويستطيعون المعاناة ، الإضاءة في سلسلة هذه المشاهد منذ التحقيق معه بجريمة القتل وأقتياده إلى السجن وسلسلة الاختبارات ليتحول من شخص معادي ويحب العنف إلى شخص أخلاقي كانت لخلق الجو وللتعبير عن الموقف الدرامي للتغيرات الحاصلة للشخصية والألوان كانت تميل إلى السكينة حيث كانت تمتاز بالألوان الباردة عموماً مثل اللون الأزرق والأبيض والرمادي لتوحي بتبدل الشخصية إلى السكينة والهدوء. ولكن في نهاية الفلم (اليكس) راقد على السرير ، بعد أن كان قد قذف بنفسه من خلال النافذة بعد أن هاجمته الأفكار . ولكن في آخر مشهد يتخيل نفسه داخل حوض وهو يغتصب فتاة ويمارس معها الجنس بوحشية ، والإضاءة في هذا المشهد عالية والألوان متوهجة لتوحي بالعنف والتحفيز للجنس .

فالإضاءة السيكولوجية في هذا الفلم كان لها وظيفة تعبيرية في :

١ - خلق الجو العام وإضفاء المزاج النفسي : وهذا ما شاهدناه في بداية الفلم من المشهد الأول عندما يقدم شخصية الشاب (اليكس) مع التركيز على عينيه الغير طبيعية وغريبة الأطوار، التركيز عليه بواسطة الإضاءة العالية مع مجموعته المكونة من ثلاثة شبان في مكان غريب الأطوار ، فقد خلق جو عام في هذا المشهد كمؤشر لأضطراب قادم من خلال الإضاءة العالية والألوان البراقة والمتوهجة ترفقهما موسيقى ومؤثرات بشدة عالية مع التوكيد من خلال الإضاءة على المكان والتركيز على الأقداح التي يتناولوها مدمني هذا المكان الغريب الشكل .

٢ - أعطاء مؤشر لحدث قادم ومواجهة النور بالظل للصراع بين الخير والشر : في هذا الفلم وفي أحد المشاهد ينتقل (اليكس) وعصابته إلى نفق مظلم ، الإضاءة في نهاية النفق والظلال الطويلة الحادة وتباين شديد بين النور والظل على العجوز السكير والمتدد في وسط النفق وبجانبه زجاجة كحول يتقدم باتجاه السكير (اليكس) وعصابته من عمق الكادر من بداية النفق الطويل ، ثم بعد وصولهم تنهال العصابة على العجوز بالضرب بعنف ووحشية دون مبرر حيث الإضاءة تنسجم مع المكان لتوحي الصراع بين الخير والشر والظلال الحادة كأرهابات اللاتوازن والحدث القادم في بداية المشهد تدعم ذلك الموسيقى والمؤثرات العالية الشدة .

٣ - مواجهة النور بالظل والتأكيد على الحالة السيكولوجية والإيحاء بالرهبة والخوف والغموض وإغناء مرئيات اللقطة للتأكيد على تفاصيلها : وفي مشهد آخر من الفلم ، عصابة أخرى تعتدي على فتاة وتمزق ملابسها بعنف ووحشية وبعدها أغتصابها تدور الأحداث في مكان يوحي بمسرح مكشوف ، الإضاءة هنا كانت عالية جداً ومتوهجة والألوان براقاة لإغناء مرئيات اللقطة والتأكيد على تفاصيلها بدقة من خلال الإضاءة كذلك للتأكيد على الحالة السيكولوجية للعصابة ، ثم ظهور (اليكس) وعصابته من الجهة المقابلة لمسرح الأحداث ، الإضاءة هنا فيها تباين شديد بين النور في مسرح الجريمة (الأغتصاب) والظل لعصابة (اليكس) أي الصراع والإيحاء بالغموض لدفع الحدث إلى الأمام ، حيث تدور معركة بين العصابتين بوحشية وعنف تتساقط العصابة الثانية ملقبة على الأرض من قبل (اليكس) وعصابته . كذلك في مشهد أنسحاب العصابة من خلال سيارة يقودها (اليكس) بسرعة جنونية . تتوقف في مكان مظلم ليل ، وإضاءة من منزل قريب ، مواجهة (الصراع) بين الخير والشر ، المنزل الآمن وبين (اليكس) وعصابته ، العصابة تقتحم المنزل ويعبثون بالأثاث وكل ما يجدون أمامهم ، يبدو المكان مخصص للبحث العلمي ، ينهالون بالضرب على صاحب المنزل تحدث له عاهة مستديمة ، زوجته تتعري أمامه بعد تمزيق ملابسها من (اليكس) ثم يغتصبها بطريقة وحشية ، الإضاءة كانت متوهجة وعالية وألوان الملابس للسيدة ترتدي اللون الأحمر ولألوان الأخرى براقاة تثير التحفيز بالجنس والعنف . وكذلك في سلسلة مشاهد في نهاية النصف الأول من هذا الفلم عندما يستعرض في المشهد امرأة داخل منزلها ، في قاعة كبيرة تمارس الرياضة وحولها

الحيوانات (القطط) كذلك تمثل لنصف الرجل الأسفل ، الإضاءة في هذا المشهد عالية وفيها تفاصيل وإضفاء المزاج النفسي للمرأة . ثم في المشهد اللاحق (اليكس) وعصابته خارج منزل المرأة ويحاولون التسلق داخل المنزل ، الإضاءة في الخارج (ليل خارجي) مواجهة النور الصادر من البيت فقط مع الظل حول المنزل كذلك الظلال الحادة كمؤشر لحدث قادم والصراع بين الخير والشر . المشهد اللاحق داخل المنزل ويفتح باب القاعة التي فيها المرأة ثم بعد ذلك الصراع مع المرأة والتصادم معها وبالنتيجة يقتلها بواسطة التمثال (لنصف الرجل الأسفل) الذي هو عبارة عن الأعضاء الجنسية لرجل ، كانت الإضاءة عالية جداً والتفاصيل كانت بارزة لإظهار الحالة السيكلوجية عند الشخصيات واللاتوازن عند (اليكس) وبالتالي القتل الوحشي للمرأة . وفي المشهد اللاحق (اليكس) خارج منزل المرأة التي قتلها بخروجه من الباب أحد أفراد عصابته يضربه بقنبلة كحول ليسقط (اليكس) على الأرض فاقداً الوعي ، الإضاءة شديدة التباين النور على الأشخاص والظل حولهم والظلال الممتدة منهم للإيحاء باللاتوازن والغموض ودفع الحدث إلى الأمام .

٤ - إضفاء المزاج النفسي والتأكيد على الحالة السيكلوجية من خلال توزيع الإضاءة بصورة صحيحة وأعطاء مؤشر لأحداث قادمة وللتشويق والإثارة : يقدم الفلم أيضاً جانب من حياة البطل (اليكس) الخاصة في سلسلة من المشاهد ، الحانة التي يدخل فيها لوحده الإضاءة متباينة بين النور والظل حول الأشخاص الموجودون في المكان ، والألوان حارة متباينة ، ثم في أماكن عامة بين المحال التجارية التي يمشي بينها (اليكس) الإضاءة متباينة في يساره نور أقل من على يمين (اليكس) الذي فيه النور متوهج ، ثم في الشقة التي يسكن (اليكس) مع عائلته ، غرفته مبعثرة فوضوية في كل شيء ، الإضاءة كانت عالية والألوان متوهجة تميل إلى اللون الأحمر للتحفيز . علاقته مع النساء في الأماكن العامة وأستدراجهم إلى الشقة لممارسة الجنس بوحشية مع الإضاءة العالية للتأكيد على التفاصيل وإظهار الحالة السيكلوجية من عنف ووحشية للشخصية . كذلك المشاهد التي يظهر التعامل مع عصابته (اليكس) داخل مدخل البناية التي يسكن فيها مع عصابته التي تنتظره بعد ممارسة الجنس مع فتاتين وتصرفاته العنيفة معهم ، الإضاءة داخل المدخل فيها تباين وظلال للتأكيد على الحالة السيكلوجية ، كذلك في المشهد بعده يسير (اليكس) مع عصابته بجانب النهر ثم

يضر بهم بعنف ليسقطوا في النهر والآخر في حالة ذهول يبتعد عنه ، كانت الإضاءة أيضاً عالية للتأكيد على التفاصيل لعدم توازنه وإعطاء مؤشر لأحداث قادمة وأرهاصات اللاتوازن ودفع الحدث إلى الأمام من خلال ظلال الشخصية .

٥ - خلق الجو العام للتعبير عن الموقف الدرامي : بعد مرور (٥٠) دقيقة من الفلم ، (اليكس) داخل قضبان السجن الإضاءة هنا في تباين بين النور على (اليكس) والظل حوله والألوان عموماً باردة تغطي الصورة مثل الألوان الأبيض والرمادي واللون الأزرق هي الطاغية على الصورة إلى المشهد قبل الأخير من خلال تحويل (اليكس) بعد أختبارات عدة إلى أنسان ألي أخلاقي تهاجمه أفكار الجنس والعنف ليتحول في النهاية من متسلط معادي إلى أنسان أخلاقي ، في نهاية الفلم (اليكس) راقد على السرير ، بعد أن كان قد قذف بنفسه من خلال النافذة ، ثم يتخيل نفسه في أخر مشهد داخل حوض وهو يغتصب فتاة ويمارس معها الجنس بوحشية ، يتبدل الجو العام إلى عنف ووحشية من خلال الإضاءة العالية والبارزة والألوان الحارة للتعبير عن الموقف الدرامي الذي تمر من خلالها نفسية البطل من تحولات سيكولوجية من الماضي والحاضر .

الفصل الرابع

النتائج والأستنتاجات

نتائج البحث :

تمخض عن البحث جملة من النتائج من خلال تشخيص مؤشرات تحدد الأساليب المعتمدة في استخدام الإضاءة كوظيفة سيكولوجية في إثراء السياق الفلمي . وكان للإضاءة وظيفة في إحداث الآتي :

- ١ - الإضاءة تخلق الإثارة والتشويق وخلق الجو لتلقي جانباً من التوتر لدى المتفرج والممثل .
- ٢ - الإضاءة تعطي الإحساس بالمكان والزمان فهي يمكن أن تجسد المكان والزمان .

- ٣ – الإضاءة تعزز القيم السردية وإثراء السياق الفلمي، يمكن أن تتبنى مفهوماً رمزياً ليكتف المعنى .
- ٤ – الإضاءة في الفلم يمكن أن تبني بناءً أستعارياً مفاده فعل رمزي للمعنى المتوحي
- ٥ – الإضاءة في الفلم من خلال توزيعها بصورة صحيحة ممكن أن تعبر عن الموقف الدرامي للإيحاء بالرهبة والخوف والغموض لدفع الحدث إلى الأمام .
- ٦ – الإضاءة تدعم الصورة وتعززها وتجعلها أكثر مصداقية .
- ٧ – من خلال الإضاءة أغناء مرئيات اللقطة للتأكيد على تفاصيلها سيكولوجياً ، مثل الأضطراب أو اللاتوازن للمثل والذي ينعكس لدى المشاهد بالترقب .
- ٨ – الإضاءة للتعبير عن الصراع بين الخير والشر من خلال مواجهة النور بالظل .

الاستنتاجات :

- ١- أن الإضاءة متبادلة التأثير والتأثر في بنية العمل إذا أستخدمت بالصورة الصحيحة وإذا أستخدمت بتوزيع في غير محله في الصورة الفلمية قد تولد بعداً آخر غير الذي تقتضيه بنية العمل الفني .
- ٢ – أن الإضاءة التي فيها تباين شديد بين النور والظل ، كذلك الظلال الطويلة والتي تكون مهيمنة على الصورة فيها جانب كبير من خلق التوتر والترقب لدى الشخصية ولدى المتلقي على حد سواء .
- ٣ – أن الإضاءة إذا لم توظف ضمن بناءً درامياً تخاطب فيه سيكولوجية الإنسان فإن هذه الإضاءة تتعدى حدود الإبهار الزائل بزوالها لذا يجب أن تدعم المضمون الدرامي للعمل وإثراء السياق الفلمي.

المصادر حسب الأستخدام في البحث

- ١ - محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي . مختار الصحاح . الكويت . الناشر دار الرسالة . ١٩٨٣ .
- ٢ - روجي البعلبكي . المورد - قاموس عربي - إنكليزي . بيروت . دار العلم للملايين ط١٣ . ٢٠٠٠ .
- ٣ - قاموس أكسفورد الحديث - إنكليزي - إنكليزي - عربي . طبع بجامعة أكسفورد . ط١١ . ٢٠٠٤ .
- ٤ - منير بعلبكي ورمزي منير بعلبكي . المورد الحديث - قاموس - إنكليزي - عربي . بيروت . دار العلم للملايين . ط١ . ٢٠١٠ .
- ٥ - محمد فريد محمود عزت . قاموس المصطلحات الإعلامية - إنكليزي - عربي . بيروت . دار الشرق للنشر والتوزيع والطباعة . ٢٠٠٨ .
- ٦ - كرم شلبي . معجم المصطلحات الإعلامية - إنكليزي - عربي . بيروت . دار الجبل . ط٢ . ١٩٩٤ .
- ٧ - مفيد سليمان . دور السياق في تحديد المعنى ، دراسة تحليلية في الفلم الروائي . أطروحة دكتوراة غير منشورة . بغداد . كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد . ٢٠٠١ .
- ٨ - عبد الفتاح رياض . التصوير الملون . القاهرة . ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية . ط١ . ب . ت . .
- ٩ - لوي دي جانيتي . فهم السينما . ترجمة جعفر علي . بغداد . دار الرشيد للنشر . ١٩٨١ .
- ١٠ - جون ألتون . الرسم بالنور . ترجمة ثريا حمدان . القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للكتاب . ١٩٦٤ .
- ١١ - حسين حلمي المهندس . دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون . ج٢ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٠ .

- ١٢ – أرثر نايت . قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما . ترجمة سعد الدين توفيق . القاهرة دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . ١٩٦٧ .
- ١٣ – رايmond سيوتزوود . الفيلم وأصوله الفنية . ترجمة محمد علي ناصيف . مراجعة منيرة ناصيف . القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ب . ت .
- ١٤ – شارلس ج . كلارك . التصوير السينمائي للمحترفين . ترجمة سعد عبد الرحمن قلعج . أبو ظبي . المطبعة الشرقية دار الفجر . ١٩٦٨ .
- ١٥ – جوزيف . م . بوجز . فن الفرجة على الأفلام . ترجمة وداد عبدالله . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٥ .
- ١٦ – ج . دادلي أندرو . نظريات الفلم الكبرى . ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي . القاهرة . ب . ت .
- ١٧ – جوزيف ماشيللي . التكوين في الصورة السينمائية . ترجمة هاشم النحاس . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٣ .
- ١٨ – مارسيل مارتن . اللغة السينمائية . ترجمة سعد مكاوي . القاهرة . الدار المصرية للتأليف والترجمة . ١٩٦٤ .
- ١٩ – حمادي كيروم . الأقتباس ، من المحكي الروائي إلى المحكي الفلمي . دمشق . منشورات وزارة الثقافة . المؤسسة العامة للسينما . الجمهورية العربية السورية . ٢٠٠٥ .
- ٢٠ – كارل رايس . فن المونتاج السينمائي . ترجمة أحمد الحضري . القاهرة . الدار المصرية للتأليف والترجمة . ١٩٦٥ .
- ٢١ – ديفيد روبنسون . تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥ – ١٩٨٠) . ترجمة إبراهيم قنديل . القاهرة . مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٩ .

- ٢٢ - أندريه بازان . ماهي السينما ج ١ نشأة السينما ولغتها . ترجمة ريمون فرنسيس . القاهرة . مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر . ١٩٦٨ .
- ٢٣ - سيرجي إيزنشتاين . مذكرات مخرج سينمائي . ترجمة أنور المشري . القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٣ .
- ٢٤ - سد فيلد . السيناريو . ترجمة سامي محمد . بغداد . دار المأمون للترجمة والنشر . ١٩٨٩ .
- ٢٥ - ياسين طه حافظ . فن كتابة السيناريو . تقديم . كتاب الثقافة الأجنبية . دار الكتب للطباعة والنشر . جامعة الموصل . ٢٠٠٠ .