الفن المعاصر

فصلية • علمية • محكمة • العددان 19 - 20

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامي

Open Mind: New Warped Face Sculptures
by Johnson Tsang

لوحة الغلاف الخلفي

Subjects: Fashion
Styles: Expressionism Portraiture Pop Art
Mediums: Acrylic Ink Airbrush
by darren crowley

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د أشـــرف زكـــي

مدير التحرير

أ. د حسن عطية

مستشارو التحرير أبجدياً

أ.د جابر عصفور

أ.د حسن شرارة

أ.د رضا رجب

أ.د عصمت يحيى

أ.د علية عبد الرازق

أ.د سمير سيف

أ.د فوزي فهمي

المسؤل الإداري

صفاء عباس

المراجع اللغوي

إيناس أحمد

شؤون المطابع

الشريف منجود

متابعة النشر

محمد درويش

محمد عرابي

الإخراج الفني

محمد الكومي

01

02

03

04

05

انفتاح الأكاديمية على الأقاليم والعالم العربي

يتزامن صدور هذا العدد، الذى يجمع مجموعة متميزة من الدراسات العلمية المصرية والعربية، تنفتح بدورها على آفاق جديدة من المعرفة السينمائية والمسرحية والشعبية وفنون الموسيقى والباليه وغيرها من فنون راقية، يتزامن صدور هذا العدد مع وقوع حدثين مهمين فى تاريخ الأكاديمية، يتبلور أولهما فإنشاء المعهد العالى لفنون الطفل، والذى يعد منارة جديدة للإشعاع العلمي والفنى على فنون الطفل المختلفة، لما لهذه المرحلة الأولى من عمر الإنسان من تلمس للموهبة، والإشارة إليها، لحمايتها ورعايتها والحدب عليها، وتوجيها التوجيه الصحيح حتى نكسب فى المستقبل المنظور مواطناً صالحاً وفناناً مبدعاً وواعياً بقيمة الفنفى المجتمع ، وقد جمعت الأكاديمية مجموعة من أساتذة التخصص فى مجالات الفنون المختلفة، جنبا إلى جنب المتخصصين فى حقول التربية وعلم النفس وغيرها من الحقول التى تساعد على سبر غور الطفل الموهوب، وتهذيبه وتسهيل مهمة تعبيره عن ذاته بالفن الذى يجد نفسه داخله، ويكتشف قدراته الخاصة المؤهلة للتعبير عبره .

كما يتزامن صدور هذا العدد من مجلة(الفن المعاصر) مع تأسيس الأكاديمية لفروع لها فى مدينة طنطا بوسط الدلتا، ومدينة أسيوط بوسط جنوب الوادى، فضلاً عن تطور قسم التمثيل بمدينة الإسكندرية ليصبح فرعاً كاملاً، لأبناء الثغر ، مضيفا مع فرعي طنطا وأسيوط نوافذ جديدة لتعليم وتدريس الفنون، وتسهيل هذه المهام الجليلة، ربطاً للعاصمة بأقاليمها، واستقبالاً لمواهب وقدرات راقية تمنعها المسافات عن الاستمرار فى تنمية قدراتها الفنية . هذا إلى جانب انفتاح الأكاديمية على العالم العربي، ليس فقط

عبر طلابها القادمين من غالبية الدول العربية الشقيقة لتلقى العلم، والعمل على نشره ببلادها، ولكن أيضاً عبر فتح مجال ترقيتها فى درجاتها العلمية، ونشر هذه الدراسات الجادة والمحققة للترقي بمجلة (الفن المعاصر) فتتجاور وتتجانس وتتفاعل الدراسات العربية فى مصر وبقية الدول العربية، لتصنع نسيجاً واحداً ذا خطوطا متعددة ومتفردة، علنا يوماً نمتلك نظريات عربية فى مجالات السينما والمسرح وغيرهما من الفنون الراقية . آمال كثيرة، وحقائق على الأرض نسعي بها لتطوير الواقع وتغيير نظرتنا للحياة، باعتبار الفنون هى أرقي السبل لتغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل وأرقي وأنصع وجوداً.

أ.د. أشرف ذكى

رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تعريب وتمصير المسرح

تهيأ المجتمع المصري لاستقبال فن المسرح خلال العقود الستة الأولى من القرن التاسع عشر، دعم هذا الاستقبال ظهور أول مسرح ناطق باللغة العربية، مكتوب وناطق بها، على يد اللبناني «مارون النقاش» (1817-1855) في بيروت، قدم عليه ثلاث مسرحيات، تتقدمها مسرحية (البخيل) L›Avare المعربة عن نص الكاتب الفرنسي «موليير»، بنفس العنوان، 1847 والمصاغة في قالب موسيقي غنائي، على غرار فنون الأوبرا والأوبريت اللذين شاهدهما «النقاش» في إيطاليا، والتي انتقلت أخبارهما إلى مصر، قبل وصول فرقة ابن أخيه «سليم النقاش» إليها عام 1876، بينما ظهر الكاتب والمخرج المصري «يعقوب صنوع» ليقدم عام 1870 نصوصاً مسرحية ممصر بعضها أو مقتبس أفكارها عن نصوص أوروبية، فلاقت نجاحاً جيداً خاصةً بين شرائح (الأفندية) التي كونها التعليم والوظائف الحكومية (الميري)، لتكون أبرز شرائح البورجوازية المتعطشة للمعرفة، والمتعطشة لفنون الحداثة الغربية ، وفي أعقابه ظهر «محمد عثمان جلال» الذي حرص على ترجمة النصوص الفرنسية للعامية المصرية في صيغة الزجل المحبب للمتلقي المصري ، وقدم باكورة أعماله عام 1873 بعنوان (الشيخ متلوف) تمصيراً لنص (تارتوف) للفرنسي أيضاً «موليير» .

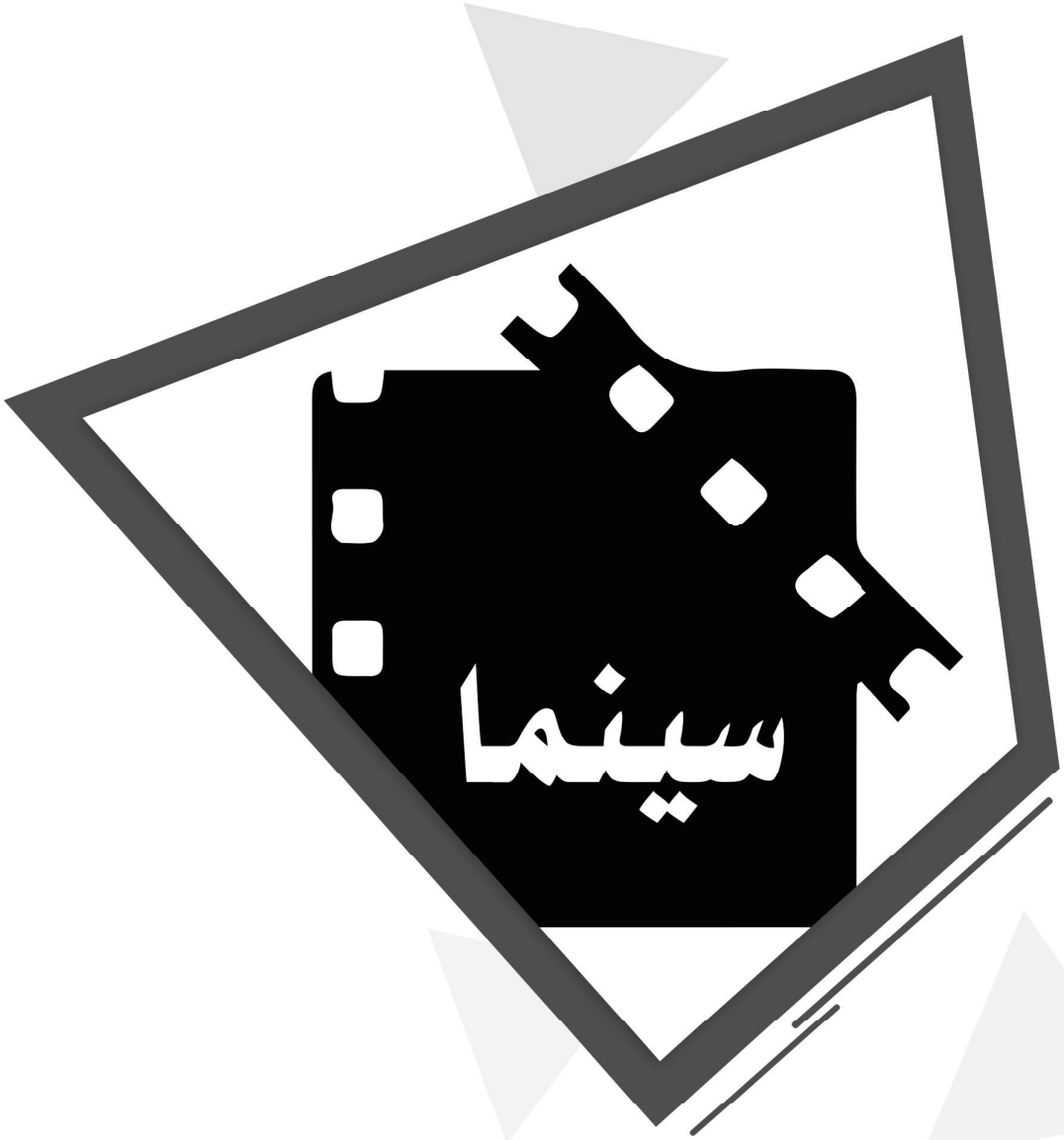
هل مازلنا فى دراساتنا المسرحية ننشغل ببدايات المسرح العربي، ونتنازع حول أسبقيته، رغم أننا لا نفعل ذلك مع فن السينما الذى عرفناه أواخر القرن التاسع عشر، عندما حلت بعثة التصوير الفرنسية، المرسلة من الفرنسي «لوميير» لعرض فيلميه فى العالم وتعريف الكون بهذا الفن الجديد، وعرضا فى الإسكندرية فى يناير 1896 بعد أسابيع قليلة من العرض الباريسى، وتزامناً مع العرض فأسبانيا، ونهضت أجيال مصرية تتقن هذا الفن السابع، وتقدم نماذج محلية له، ترتبط بمجتمعاتها، دون أن تتعارك حول بدايات (تعريب أو تمصير السينما)، والحال كذلك مع بقية الفنون الراقية، لم ينشغل أحد ببدايات فنون الأوبرا، التى عرفتها مصر مع افتتاح الخديوي إسماعيل لمبنى الأوبرا

وعرض بها عام 1869 أول عرض أوبرالي وهو (ريجوليتو) للموسيقار الإيطالي «جوزيبي فردى» ، والأمر كذلك مع فنون الباليه والموسيقى الكلاسيك ، التى أنشأ لهما معاهد رسمية بالقاهرة عام 1959 . القضية أذن ليست من له سبق البداية، بل من القادر اليوم على توصيل هذه الفنون لمتلقيها فى كل مكان، فمجتمعنا العربي فى أمس الحاجة اليوم ، لمواجهة موجات التخلف والردة التى غامت على عقله، وعطلته عن التفكير فى مستقبله، فبالرغم من كثرة المهرجانات المسرحية والسينمائية، الجاذبة لجمهورها وإعلامها، إلا أنه مازالت هذه المهرجانات نخبوية، لا يتواصل الجمهور الحقيقي مع ما تقدمه من جماليات، دون أن يقترب من قضايا مجتمعه الحقيقية، ولا يقدمها بلغة هذا المجتمع، وأساليب تلقيه، فتحدث هذه القطيعة المعرفية بين مسرح وسينما وباليه ومجتمع فى أمس الحاجة إليها، وإلى أن يعرف نفسه عبرها، وهو ما يدعونا للعودة للفكرة التى تأسس عليها التعريب والتمصير، وهى فكرة استيعاب الأحدث عند العالم وإعادة سبكه ليتلاءم مع ذهنية المجتمع العربي، فالسبك أو الصياغة لابد وأن تكون محلية، وقادرة على التعبير عن هموم مجتمعها والتواصل مع راهنها، دون أن نغرق فى جماليات الجسد الموءود فى مجتمعنا المرتد للخلف.

أ.د. حسن عطية

مدير التحرير

SCENE
TAKE
DATE


سینما

تأثير الألوان علي تصميم المكان والشخصيات في الفيلم السينمائي

سمر بهاء الدين محمد

هندسة مناظر- المعهد العالي للسينما

مصر

مقدمة

الدراسة هي تحليل لفكر وتصور فنان المناظر للألوان في تشكيل الصورة السينمائية وليس الهدف منها الوصول إلى تعريف لها لأن أي تعريف لعلم من العلوم أو لفن من الفنون محدود الفائدة، بل في اعتقادي أنه لا فائدة منه للدارس المبتدئ، فمشاهد الفيلم السينمائي يعرف الألوان، ومشاهد العمل الدرامي يعرف الألوان، ولن يفيده تعريف اللون الذي يضم نوعين إلا إذا كان التعريف يشتمل على دراسة تفسر له ما غمض عليه وتساعده على التفريق فيما بعد، بين اللون وتأثيراته ومدلولاته في تشكيل الصورة المعبرة عن نص سينمائي، وبين ما اعتاد عليه السوق التجاري في صناعة الأفلام السينمائية والدراما التليفزيونية في التعبير عن المدلول اللوني بشكل غير صحيح.

إن الخصائص التي تستند إليها الدراسة في حدود التمييز بين الأنواع والاتجاهات اللونية والقيم

الجمالية المتغيرة تختلف باختلاف المكان والزمان، فقد اتسم هذا التغيير بسرعة لاهثة في مجال صناعة السينما العالمية بحيث أصبح التغيير من جيل إلى جيل ومن عقد إلى عقد لا يصدق، ومثلما تطور العلم تطورا هائلا في المائة عام الأخيرة، فقد اختلفت أشكال التعبير اللوني وتعددت مذاهبه بصورة لم يسبق لها مثيل مما دفع الكثيرين إلى المحاولة لإعادة تعريفه، أي محاولة توسيع نطاقه حتى يشمل الأشكال الفنية الجديدة.

لقد شهدت السينما العالمية منذ فجر القرن العشرين عدة محاولات لإعادة التعريف اللوني للنص الدرامي المعد للسينما، وقد سارت هذه المحاولات جنبا إلى جنب مع ظهور الأنظمة التكنولوجية الجديدة التي دخلت على صناعة السينما مثل تقنيات Matt Panting وتقنيات التصحيح اللوني color correction والتأثيرات الرقمية digital effects .....إلخ.

ولاشك أن اتساع آفاق الفن السينمائي بعد انتشار التقنيات الحديثة واتصالها بجميع صناع السينما في العالم، فقد أصبح من الممكن أن يقوم فريق بالعمل السينمائي على الرغم من تواجدهم حتى في بلدان متباعدة.

ولكن ماذا نعني بأن **اللون** عنصر من عناصر التصميم وهو أيضا علامة إنشائية فارقة لمدلول درامي معبر عن أحداث درامية معبرة عن صفات للشخصية الدرامية التي هي جزء من كل في المكان؟

أنواع الفن التشكيلي معروفة – الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة وما إليها – فالفنون السمعية معروفة؛ فهي الغناء والموسيقى – فكيف يشترك اللون معها؟ وما هي الخصائص التي تقرب بينها جميعا؟

وهنا إما أن نقول مثل الأقدمين إن التعبير اللوني تصوير لمدلول نفسي للنص الدرامي لأنه يستدعي الصور إلى الذهن، أي أن نتكئ على جانب التصوير كعنصر من عناصر الرؤية أو على جانب التشكيل كعنصر من عناصر التصميم وهو الجانب الذي يربط بينه وبين الفنون التشكيلية، أو نقول إن لون الفيلم مثلا أو عنصر التوافق فيه هو الذي يربط بينه وبين الموسيقى.

يعد اللون مكونا من المكونات الأساسية لتصميم الفيلم السينمائي إن لم يكن أهمها على الإطلاق من وجهة نظري، بل لقد وصل الأمر لدى بعض المصورين مثل ديلوني «إلى أن يقول بأن اللون فقط هو الشكل والموضوع، ولدى البعض الآخر مثل (كلي) إلى القول بـ «إنني مصور، أنا واللون شيء واحد وأكد(*سيزان)على أنه «عندما يتوفر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله»، ويتحدث فان جوخ عن قوة معينة للون تستيقظ بداخله أثناء قيامه بالعمل وتكون مختلفة وأقوى من كل ما كان يشعر به من قبل، وقال بأن «الملون هو من يستطيع أن يرى اللون في الطبيعة ويعرف على الفور كيف يحلله، ومن ثم يمكنه أن يقول لنفسه – على سبيل المثال – إن هذا الأخضر الرمادي هو أصفر مع أسود وأزرق وهكذا»، كما قال الفنان محمود سعيد «ولذلك نجد أن أكثر الاسكتشات التي رسمتها للوحات مرسومة بالألوان لا القلم أنا أبدأ بالألوان لأني لا أرى الخط، أرى اللون فقط هذه فكرة وجدتها عند سيزان واقتنعت بها»[1].

إذن علينا أن نتبع المنهج الوصفي – أسلوب تحليل المحتوى – فنربط بين اللون والتعبير التشكيلي للصورة لما تشترك فيه من

مظاهر واضحة نرصدها ونحللها، وهذا هو المنهج الأول وإما أن نحاول أن نتخطى هذه المظاهر لنرى جوهر الإبداع الفني المعاصر للألوان في تشكيل الصورة السينمائية علها تفسر لنا هذه الظاهرة المشتركة وهو المنهج الثاني التحليلي. وللمنهج الثاني امتياز عن الأول، فهذا الجزء يرصد الجذور المشتركة وهي التي تعنينا حاليا، بينما يمتاز المنهج الأول في أنه يعين على تبين مظاهر الاختلاف أيضا، ولذلك سوف ندرس المنهجين بهدف إدراك الفروق بين التفسيرات المختلفة لأثر استخدام اللون.

يعد جوهر الإبداع الفني في استخدام الفنان للألوان ومن ثم الأساس النفسي الذي يؤدي إلى ظهور العمل الفني إلى محاولة التعبير عنها تعبيرا مجسدا، وكلمة تعبير تعني أنه يجعلها تعبر عن مكنونه النفسي في العمل الفني، فهو يحاول نقلها إلى حيث يستطيع غيره أن يراها في نطاق الحواس الخمس بأن يقدمها عملا مجسدا ومحسوسا.

أما لماذا نسميها تجربة شعورية وليس شعورا أو إحساسا فحسب؟ هذا لأن الدارسين قد اكتشفوا أن ما يخامر الفنان ليس لحظيا كما هو متداول في معناه الدارج، وليس المركب، أو إحساسا منفردا يمكن تحديده ويمكن التعبير عنه بكلمة أو كلمتين، ولكنه عادة حالة نفسية مركبة تدخل فيها انفعالات اللحظة الحاضرة وانفعالات أخرى مستدعاه من الماضي إلى جانب الكلمات المتناثرة التي ربما تداعت إلى الذهن من الأعمال الفنية التي قدمها الفنان أو اللوحات التي رآها أو الموسيقى التي سمعها أو المناظر والصور التي رآها في الماضي، وفي لحظة ما يصعب علينا تحديد مضمونها لكننا نستطيع أن نصف ما يحدث فيها؛ تتشابك هذه الانفعالات والأفكار من الماضي والحاضر وتخلق في نفس الفنان ما يمكن تسميته بالإدراك الفني أو الرؤية الفنية بحيث يطفو إلى سطح وعيه إدراك جديد لمعنى ما يحسه وما يراه، ومن ثم فهو يعمل جاهدا حتى يحول هذا الإدراك إلى عمل فني ملموس .

***بول كلي (١٨ ديسمبر٢٩ - ١٨٧٩ يونيو ١٩٤٠) Paul Klee هو رسام ألماني ولد في سويسرا، تتروح أفكاره بين السريالية والتعبي رية والتجريدية.**

***بول سيزان (Cézanne Paul):عاش (إيكس أون بروفونس ١٨٣٩-١٩٠٦ م) وهو رسّام فرنسي على غرار زملائه من المدرسة الانطباعية، مارس التصوير في الهواء الطلق (مشاهد طبيعية)، إلا أنه قام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامح بشرية وغيرها من أهم الموضوعات التي تعرض له: الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية (بورتريهات)، ملامح بشرية (لاعبو الورق)، مشاهد لمجموعات من المستحِمين أو المستحِمات. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين (الوحشية، التكعيبية، التجريدية) .ويمكن أن نعتبر أن سيزان أبا للفن الحديث وذلك لأن أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر إلى المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين.**

(١)شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، صفحة -١٤١المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب – مطابع الرسالة-الكويت.

وبهذا المعنى يمكن أن تكون التجربة الشعورية حالة استيقاظ للوعي تكسبه حدة نادرة أو قوة على تجميع وتركيز وبلورة مكونات التجربة في بؤرة واحدة هي العمل الفني .

إن جوهر العمل الفني هو المادة التي يعيد الفنان تشكيلها أو صياغتها، ونحن نعلم أن الفنان الذي يصور المناظر في لوحات*الأسكيز لا ينقل فحسب ما يراه ولكنه يضيف إليه أو ينقص منه أو يعدل فيه ويبدل، بحيث لا يتفق اثنان من الفنانين مطلقا في إخراج الصورة نفسها لنص واحد فما الذي يحدث؟

***الأسكيز :هي مرحلة متقدمة من دراسات فنان المناظر السابقة ـ الكروكي ـ يتناول فيها دقائق الأشياء والتفاصيل ويحتاج الفنان في هذه المرحلة المراجع والوثائق التي تؤكد التصميم وتجعله أعظم شكلاً ورسوخا، وذلك حسب متطلبات الفيلم فأفلام الرعب كما ذكرنا لا تتقيد بفترة زمنية محددة بل تتعدى لكي تنطلق من الماضي إلى المستقبل البعيد، ويتناول الفنان العلاقات الجمالية بعضها ببعض فتتضح الرؤية وما يترتب عليها في المناظر ومشاهد الفيلم ككل ويرفق الفنان المساقط الأفقية للتصور العام للمنظر ويحدد مقياس الرسم الذي سوف تنفذ به، ومع انتهاء مرحلة الأسكيز يكون الفنان قد عبر في تصميمه عن رؤيته الخاصة ووضع الصيغة اللونية للفيلم ككل.**

ربما يقول المشاهد إن أحدهم أمهر من الآخر وإن الاختلاف يعود للدرجات المتفاوتة في المهارة الحرفية وهذا صحيح بلا شك؛ فالمبتدئ يختلف في مهارته وقدرته عن المحترف ولكننا سنفترض أن لدينا اثنين من كبار الفنانين اللذين أثبتا قدرتهما على التصميم والتنفيذ إلى حد كبير ولم يعد ثم مجال للشك في مهارتهما، ومع ذلك فإن أعمالهما تختلف فلماذا؟

إن القيمة اللونية التي يضعها فنان المناظر في تصميمه للأشياء ليست قيمة ميتة، لأنها بمجرد أن تصل صورتها إلى الذهن – ولنقل اللون الأخضر– عن طريق العين تكتسب حياة خاصة بها وحياة خاصة بالفنان الذي يراها، والذهن العادي – كما هو معروف – لا يستقبل صورة الأشياء استقبالا محايدا أي أنه لا يتخلى عن كل فكرة مسبقة عن اللون الأخضر حتى يرى هذا التصميم الذي بكل ما تتفق وتختلف فيه عن باقي الأشكال الأخرى التي تمثل اللون الخضر.

إنه في الحقيقة يراها في ضوء كل ما عرفه ومر به من تجارب عن الألوان فهي بالنسبة له نموذج لفكرته عن اللون الأخضر بما يمثله من مدلول يمثل معنى وهذا ما نسميه الرؤية المنطقية الشخصية، وهو ما نعنيه أيضا عندما نقول إن الإنسان يرى بعين عقله أكثر مما يرى بعين رأسه أما الفنان فهو يراها باعتبارها قيمة لونية مفردة تختلف عن سائر ألوان الدنيا، فماذا لو شاهدنا شخصية خضراء اللون؟

إن الفنان لا ينتهي من التخصيص إلى التعميم سعيا وراء خصائص النوع، ذلك النوع من الألوان ولكنه يظل في نطاق التخصيص فيقيم علاقة ما بين الصورتين اللتين ذكرناهما والانفعال الذي تولد في نفسه فإذا به يرى القيمة اللونية في الصورة التي يصورها والانفعال بها وهي ما نسميها الرؤية الفنية وإذا تغيرت ملامحها وأصبحت أقرب إلى القيمة اللونية التي يريد أن يراها منها إلى التصميم الذي أمامه، وهو ما نسميه بعنصر إعادة الصياغة والتشكيل في عملية المحاكاة.

إن الأصل في التجربة الفنية ليس الانطباع الحسي أي الصورة التي تنطبع في الذهن عندما يرى الفنان اللون ولكن تأثير الانطباع الحسي والانطباعات الحسية في النفس، وهو ما نسميه المعنى أي دلالة تفاعل الذهن مع المفردات الحافلة من حوله، فالفنان الذي لا يرى في الشجرة إلا الألوان والخطوط سوف لا يزيد في معناه عن انطباع العين الجسدية وربما رأيت الشجرة التي صورها فأعجبتك، ولكنك ستنساها على الفور لأن الفنان لم يزد عن نقل الصورة التي* تعرفها عينك وتمر بها.

يجب أن ندرك أن التباين بين الألوان أو التباين بين الضوء والظل أكثر تأثيرا من تدرجات الألوان، وذلك لما تحدثه من إثارة أعلى والانتقال بشكل سريع من منطقة إلى أخرى بهدف السيطرة على العمل كليا، وخاصة من خلال القيم الضوئية للشكل واللون، فاللون بشكل عام يتصف بتحديد ماهيته بثلاث صفات تكون حسب طريقة* (ICI)

(INTERNATIONAL COMMISSION ILLUMINATION)*

القيمة Value : تعرف بأنها العلاقة بين اللون المضيء واللون المعتم، بمعنى أحمر فاتحRed Lightأو أحمر غامق Red Dark وتتخذ بدورها قيما مختلفة باتجاه الإضاءة أو العتمة.

أو ما يطلق عليه كلمة (tone)، وهو ما يستخدم للتعبير عن المناطق القاتمة أو الفاتحة (dark and light) كما تعبر عن التدرج اللوني (tonal graduation) وهو ما يستخدم للتعبير عن التباين (contrast) وهو ما نطلق عليه في لغتنا الدارجة لون ساطع أو لون قاتم.

تعبر القيمة الضوئية عن مقدار إشراق اللون المنعكس ودرجته وبها يوصف اللون بالغامق والفاتح، فالأبيض يكون في النهاية العليا لمقياس القيمة والأسود في نهاية المقياس وتقع جميع درجات التدرج ما بين الفاتح والغامق بينهما.

تعتمد القيمة على عامل الضوء، فهو من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها وأن تلك الأشياء أو الأجسام هي التي تعكس الأشعة الضوئية بقدر يتوقف على خصائصها الكامنة في الأشياء التي نراها، وأن تلك الأشياء أو الأجسام هي التي تعكس قدرا كبيرا من الأشعة، ومنها مالا يعكس إلا القليل، وفقا للخصائص الطبيعية للأشياء فالإضاءة في التصميم تترجم بألوان فاتحة، كما تترجم الظلال بألوان قاتمة وعلى هذا الأساس تمثل الإضاءة عنصرا إيجابيا يلعب دورا مهما في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان بالتعاون مع العناصر الأخرى.

فالتباين اللوني الحاصل جراء القيم الضوئية وشدتها هو الذي يمثل المقياس الدقيق لطبيعة توزيع اللون وانتشاره ضمن حدود الأشكال والكتل والأحجام داخل البنية العامة للتصميم، فالقيمة الضوئية إذن تسهم في إبراز جماليات اللون وطبيعة تشكله واستقلاليته وتفيد كوسيلة مهمة من وسائل الإخراج التصميمي.

إن القيمة الضوئية للهيئة تتعلق بدرجة الإضاءة أو الظلمة في أي لون من خلال مدى وجود وغياب اللون الأبيض أو الأسود إذ عندما يلتقط العنصر ضوءا ما فإن هذا الضوء يصير عاملا مهما قادرا

على تغيير مظهر العنصر المرئي، كما أن زاوية سقوط الشعاع المنير وقوته بالإضافة إلى لون العنصر المضاء وملمسه تغير في أعيننا اللون والأجزاء الظاهرة نوعا ما من العنصر. وعلى ذلك فإن القيمة الضوئية ترتكز على ثلاثة عناصر وهي:-

١- المناطق المضاءة

٢- المناطق نصف درجة.

٣- مناطق الظل.

تبنى الأشكال كافة بطريقة ديناميكية وتتميز عن بعضها البعض بواسطة استخدام تباينات القيم الضوئية، وليس بالضرورة تحديد القيمة الضوئية داخل حدود الشكل المصمم فقط، لكنها يمكن أن تمتد لتحدد أكثر من شكل مختلف عن الشكل الأول لتخلق وحدة تنظيمية قوية، وهذا ما يؤكد على انفتاحية الأشكال على بعضها وما يحيطها في عملية مستمرة وقد يلجأ المصمم إلى اختزال القيم دون انقطاع الصورة إلى قيمتين أساسيتين:
أبيض وأسود (فاتح – غامق) وأحيانا نجد أن النصف درجة هي التي تسيطر وعند ذلك، فإن باقي التأثيرات في الصور تكون متوازنة دائما أو تسيطر منطقة الظل والنصف درجة توفر التوازن في مقابل المنطقة البيضاء، وبذا فإن المنطقة المضاءة تتضاءل بسبب ضيق مساحتها.

إن غلبة (الفاتح – الغامق) يمكن أن تعطي القوة لمضامين الصورة، وعند تحديد الدرجة المسيطرة يصبح الباقي تابعا لها. إن نوعية الصورة قد تفرض شروطا على اختيار المصمم للقيمة الضوئية السائدة في تصميمه، فمثلا نجد أن بعض التصاميم ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئات الخارجية مثل الطرق والشوارع والفضاءات المتسعة، بينما بعض التصاميم الأخرى لا تتأثر بالبيئات (المجالات) غالبا ما تكون الخيارات فيها مفتوحة، ومن هذا نجد أن قيمة الأنماط التعبيرية للتكوينات قد تتباين بالاعتماد على كون القيم الضوئية لمختلف الأشكال والفضاءات متقاربة أو شديدة التباين في صفاتها.

إن القيم الضوئية تلعب الدور الحاسم في العمل إذا أمكن استخدامها على أساس نظام بنائي سليم لكونها توصل أحجاما وكتلا مضاءة تساعد على إظهار البعد الثالث في الأعمال كما أنها تحدث أعلى درجات التباين التي تظهر حدود الشكل وتكون البناء، إن أهمية القيمة الضوئية عند تصميم المنظر تفوق غيرها من العناصر الأخرى لكونها (الرسوم) تحمل صفة تدرج متقنة تعكس الطبيعة الحقيقية للأشياء التي تمثلها، لذلك نجد أن طرق تمثيل القيمة الضوئية في التصاميم قد تتضمن أكثر من اتجاه (١) قيمة ضوئية زخرفيةVALUE) (DECORATIVEالفضاءات، الحروف، الأشكال (٢) قيمة ضوئية طبيعية ثلاثية الأبعاد أو الطريقتين معا

إلا أن أهم دور للقيمة الضوئية هي إحداثها للانطباع الأول في ذهن الرائي، وبعد ذلك تأتي الانطباعات الأخرى متأثرة بها، لذا فهي تقوم بأداء وظيفي أو غرض تعبيري أو إحساس ضوئي ولوني معين يرتبط بمضمون، وعندما تقتضي الضرورة أو الفكرة التصميمية استخدام أكثر من اسكتش معا في تصميم الواحد، فعمل التوازن فيما بينهم أمر أساسي فتكتسب التدرجات قوة كبيرة نوعا ما لنرى تأثير القيم الضوئية لألوان صورة ما، فإن مركز الجذب فيها يخلق بواسطة التضاد المناسب،

(فالتأثيرات الإنشائية للألوان تبرهن على أن وجود اللون يعتمد على تمثيل القيمة الضوئية. (صفحة شكل «١») يوضح التباينات المختلفة لدرجات الضوء المختلفة (١) (٢) (٣)

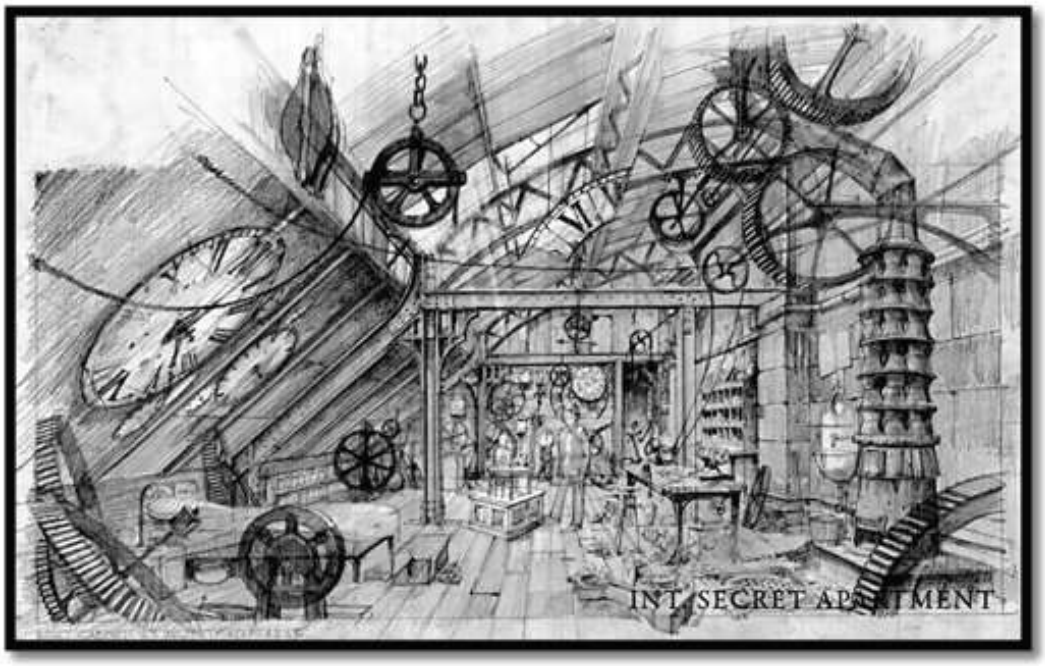
---

(1) https://www.nytimes.com/2012/01/01/movies/awardsseason/inside-the-production-design-of-hugo.html

(2) **https://www.pinterest.com/pin/195202965068854310/?lp=true**

(3) https://www.pinterest.com/pin/560557484856849054/?lp=true

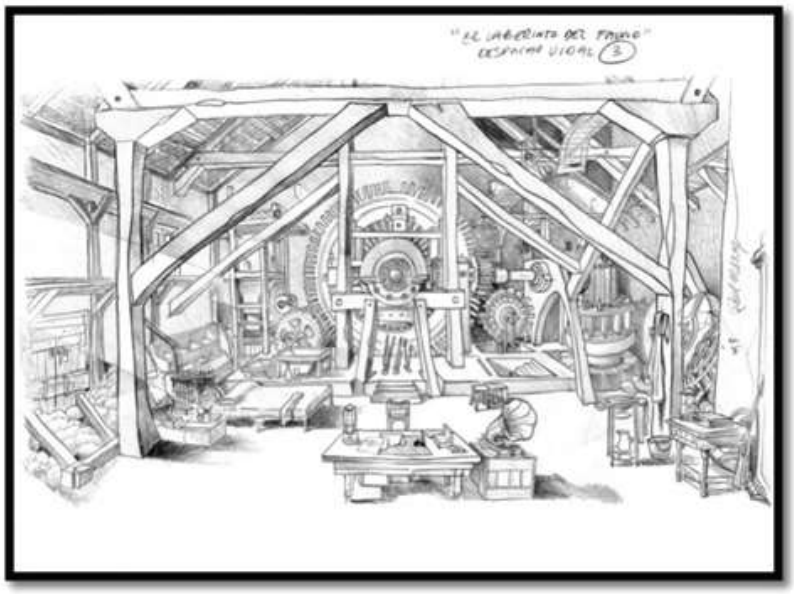
أسكيز لفيلم .هيوجو (Hugo):هو فيلم مغامرات أصدر عام ٢٠١١ وهو دراما تاريخية/ ثلاثي الأبعاد مبنيا على رواية The Invention of Hugo Cabret لبراين سلزنيك .الفيلم من إخراج مارتن سكورسيزي والذي أشترك في إنتاجه أيضا واقتبس السيناريو جون لوجان **و فنان المناظر** Stuart Craig



◄ **أسكيز فيلم Pan's Labryinth** : لفنان المناظر Eugenio Caballero

ومهندس الديكور Pilar Revuelta ▼

▲ ►



اسكتشات بالرصاص توضح المناظر بطرازها المعماري

شكل (١)

الضوء داخل الصورة يعتبر عنصرا كباقي العناصر وله خصائص معينه علينا أن ندركها حتى نستطيع أن نستعمله كعنصر فعال:

١- كمية الضوء.

٢- اتجاه الضوء.

٣- حرارة ولون الضوء.

لذا قامت العديد من الدراسات على اللون وأثره واستخداماته وأهميته في الحياة كما أعد علماء النفس برنامج عمل للبحث في اللون والضوء، وأثره على الانفعالات الإنسانية. وقد عرّف (Fried-man ١٩٨٣) اللون بأنه نوع من الإضاءة المنعكسة من شيء ما على العين البشرية، فتكوّن مخروطيات مختلفة الألوان لتؤثر في الشبكية.

كما عرّف الفيزيائيون اللون بأنه الإشعاع المنعكس من الأشياء إلى العين، أو هو التأثير الفيزيولوجي على شبكية العين. المسطحات عموما لها خاصية امتصاص بعض إشعاعات الضوء وارتداد أو انعكاس بعضها لمختلف الاتجاهات نحو أعيننا. كما يكتسب الشيء لون الإشعاع الذي يعكسه فقد يبدو سطح ما أحمر اللون مثلا؛ لأنه نتيجة للضوء الساقط عليه يمتص مختلف الإشعاعات الملونة الموجودة في الضوء ما عدا الإشعاعات الحمراء.

يطلق المصورون والمشتغلون بالصباغة وعمال المطابع كلمة (اللون) على ما يقصدون به المواد التي يستعملونها لإنتاج التلوين، أما علماء الطبيعة فيقصدون بتلك الكلمة نتيجة تحليل الضوء فاللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج من انعكاس الضوء الواقع على أسطح ملونة والمنعكس على شبكية العين.

وكذلك نجح هؤلاء السينمائيون في استخدام اللون في أفلامهم كوسيلة لنتاج ما يهدفون إلى تحقيقه من خبرة مرئية تعجز الألفاظ عن التعبير عنها، وهم بذلك لا يتبعون المعادلات الشائعة عن استخدام اللون في السينما الملونة.

ومن الواضح أن السينمائي لم يهتم باتباع أو مخالفة القواعد الكلاسيكية للبناء اللوني في الفنون التشكيلية فقد كان اهتمامه منصبا على الاستخدام الدرامي للون، ولكن هذا لا ينفي أن مصمم الديكور والملابس كان يعمل بوحي من القواعد الكلاسيكية لاستخدام اللون في الفن التشكيلي، فإن اهتمام السينمائي بالقصة والسرد الدرامي قد اختلف كثيرا فيما بعد؛ إذ تحرر من الكثير من القيود مما استدعى بالتالي حدوث تغيير في مفهوم استخدام اللون في السينما لدى كل من المخرج والمصور ومصمم الديكور.

وكذلك فإن مظهر وتعبير اللون يتأثران بمادة الموضوع الجاري رسمه أو تصويره، فأي درجة من درجات اللون الأحمر لا تبقى بالصفات اللونية نفسها عند رؤيتها في رسم أو في صورة بركة من الدماء، أو وجه، أو حصان، أو مساحة من السماء، أو شجرة، لأننا في إدراكنا لها نرجعها إلى العلاقة القائمة بينها وبين اللون العادي للموضوع الجاري رسمه أو تصويره، وكذلك يصطبغ إدراكنا لهذه الدرجة اللونية بما في الموقف من معان إضافية (علاوة على معناه الأصلي) مستوحاه من ذلك التلوين، فقد نرى الأحمر باهتا كلون الدم، ولكننا نراه قويا جدا عندما ندركه في لون بشرة اصطبغت بحمرة الخجل شكل(١) (٢) (٣) (٤).

يتم تصوير الألوان في هذه الحالة كما هي موجودة في الواقع والحياة والأماكن الحقيقية دون أي تدخل من المصور أو صناع الفيلم في تغيير أي شيء، وبذلك تصبح هذه الألوان الموجودة

على الشاشة واقعا صادقا وثائقيا، مثل أغلب الأفلام التسجيلية، والأسلوب الواقعي الحقيقي في الأفلام الروائية واتجاه سينما * «الدوجما» في أوروبا، مثال جيد لهذا الاستعمال.

ألفريد ستيفينAlfred Stevens

- التاريخ١٩٠٠
- الأسلوبRomanticism :
- النوعportrait :
- الخامات oil, canvas :
- Tag: famous-people, female-portraits,furniture-and-decoration
- الأبعاد الحقيقية cm ٩١,٤٤ x ١٢٤,٤٦ :

شكل (٢)

(1)https://www.google.com/search?sa=G&hl=en-EG&q=alfred+stevens&ved=0ahUKEwiT6c_n6obgAhWP34UKHffaDT8QvQ4ILygF&biw=1242&bih=597

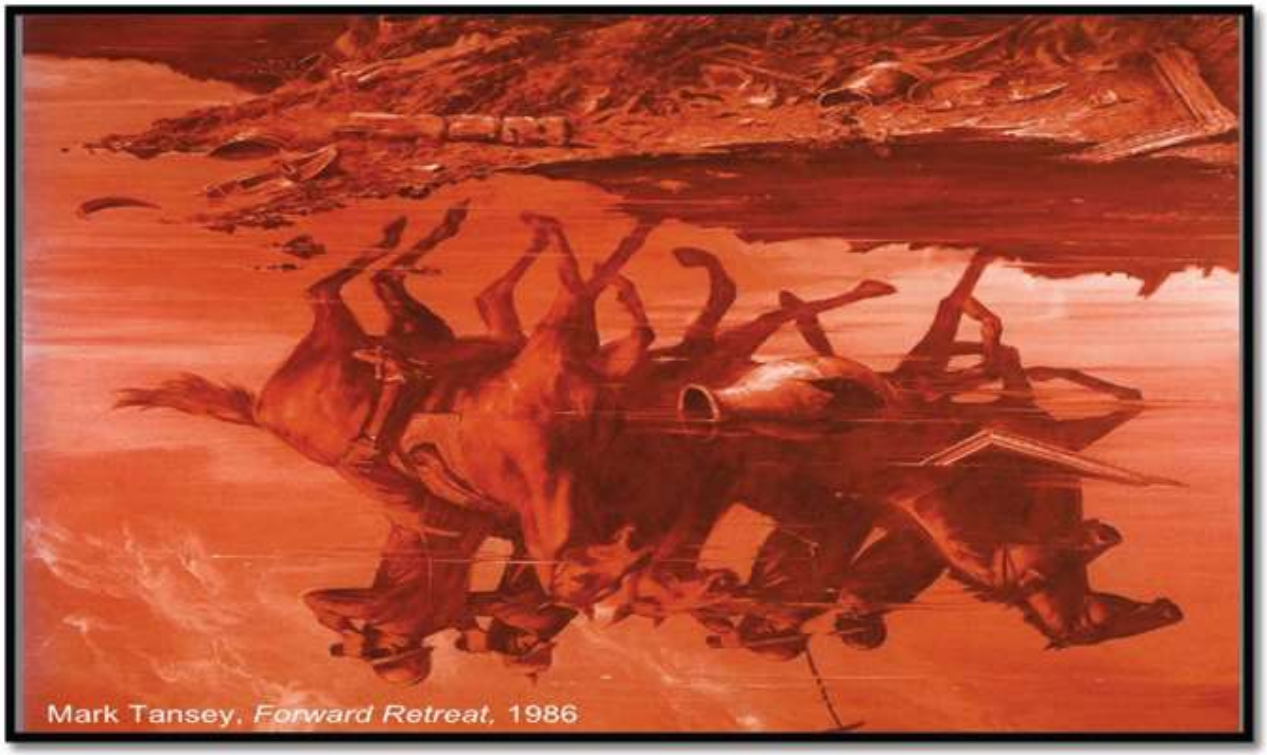
*(دوغما) ٩٥ (Dogme ٩٥): أو كما تعرف بحركة الدوغما، تأسست الحركة على يد كل من

المخرجين الدنماركيين لارس فون تراييير و توماس فنتربيرغ، وقد بدأت وقائعها بالتوقيع على عريضة دوغما ٩٥، وانضم بعد ذلك لكل من (فون تريير) و (فونتربرج) مجموعة أخرى من المخرجين منهم (كريستيان لافرينغ) و (سورن كوراه جاكوبسن). كانت الفكرة التي قامت عليها جماعة الدوغماتية هي أنه يمكن صناعة الأفلام دون الاعتماد على السلطات أو الميزانيات الضخمة، حيث يتم الاعتماد بدلا من ذلك على المنح الحكومية الأوروبية ومحطات التلفاز، وكان الهدف هو تنقية صناعة السينما عن طريق نبذ المؤثرات البصرية الخاصة المكلفة، وعمليات التحسين التي تأتي عادة في مرحلة ما بعد الإنتاج (Postproduction)، بحيث يجبر التأكيد على النقاء صنّاع الأفلام على التركيز أكثر على القصة الفعلية وأداءات الممثلين، بما يساعد الجمهور – من وجهة نظرهم – على الاندماج أكثر مع عملية السرد

والمواضيع المطروحة والحالة العامة للفيلم.

(أسكيز لفيلم ذهب مع الريح إخراج وإنتاج روبرت وايز) «٢»

شكل (٣)



لوحة

لمارك تنسي (١٩٨٦) Mark Tansey(٣)

شكل (٤)

---

(1) http://wwwcinemastyle.blogspot.com/2011/04/tara-and-twelve-oaks-revisited.html

(2) https://www.thebroad.org/art/mark-tansey/forward-retreat

وهذا الاستعمال منتشر بكثرة في السينما حين تستغل القيم اللونية المتعارف عليها عبر تاريخ البشرية بالمفهوم الانطباعي للألوان وارتباطها مثلا بالخير أو الشر والحياة العامة، ويكون التطبيق مباشرا مثل استخدام الألوان الدافئة والحمراء بالذات في أحاسيس ومضامين السخونة والدفء والحرارة والدم والعنف والحب والجنس الشهواني والحرائق .. وهكذا. بينما يكون المرادف للألوان الباردة والزرقاء بالذات في

أحاسيس البرد. والموت والصمت والألم والليل والغربة والانكسار والفردية والعزلة وخلافه، كما نجد انطباع اللون الأخضر مرتبطا بالحياة والبهجة والجمال في الطبيعة وهكذا، وفي هذه الحالة نجد أن قيمة اللون هذا أصبحت ترجمة للمعنى المتعارف عليه، ويكون الاستعمال هنا إما عن طريق صبغ الصورة بالكامل بلون ما، أو تشكيل مفردات الإضاءة والمكان والأكسسوارات بمسحة مسيطرة من اللون كما حدث مثلا في فيلم رجل وامرأة A Man and A Woman* للمخرج كلود ليلوش، كصبغات تعطي انطباعات لأجزاء من الفيلم تعبر عن الحب أو القلق أو الفتور وهكذا. أما مثال التدخل الجزئي أو بمسحات لونية مسيطرة على المشهد فنجده منتشرا في أفلام كثيرة جدا في مصر أو عالميا، وهذا أبسط تدخل لوني ممكن أن نلاحظه في الأفلام الروائية وبكثرة .

هنا يمكن أن يطوع مفهوم الألوان مع الحدث الدرامي بحيث يصبح أكثر حركة (ديناميكية) ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث، حيث يحتاجه التطور الدرامي للفيلم وليس إضافة لزيادة التأثير أو الانطباع، بل يبقى هنا هدفا مستقلا ينقلنا إلى حالة مرتبطة ليس بمفهوم اللون فقط، ولكن بحالة الموقف والشخصية الدرامية اللحظية في الفيلم، وليس شرطا أن يكون اللون بمفهومه المتوارث المعتاد سابقا، بل ربما يكون له مفهوم آخر أو عدة مفاهيم أخرى يأخذها من تطور الأحداث، وربما كان مناقضا لها ولكنه يخدم هدف الفيلم والدراما به في النهاية.

لقد نبه نوابغ من فناني السينما العظام أمثال المخرج الروسي سيرجي أيزنشتاين في العقد الرابع من القرن الماضي إلى أهمية اللون واستعماله في هذا الغرض في قوله: يكون الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم، هو» أن اللون يجب أن يكون أولا ولأقصى حد عاملا دراميا».

---

*زجل وامرأة (A Man and a Woman)هو فيلم دراما تم إنتاجه في فرنسا وصدر في سنة ١٩٦٦.

*سيرجي آيزنشتاين : مولود في ٢٣ يناير١٨٩٨ – ١١فبراير (١٩٤٨ هو مخرج روسي ، من أشهر الأفلام التي أخرجها فيلم المدمرة بوتمكين.

في العقد السادس من القرن العشرين، بدأ المخرج الإيطالي *مايكل أنجلو أنطونيوني في إخراج أفلامه الملونة الأولى، وكان فيلمه الصحراء الحمراء The Red Desert هو باكورة ذلك، حيث يؤكد هذا المفهوم للون قائلا: «من الضروري أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه» وقد طبق ذلك في عدة أفلام له بعد ذلك بشكل فني جميل وقد خطا خطوات إلى الأمام بهذا الفهم للألوان.

هذا الاستعمال اللوني في الأفلام للفنان التشكيلي الفرنسي «هنري ماتيس» (١٨٦٩–١٩٥٤)، وهو من أهم فناني *المذهب التأثيري الوحشي "Fauvism"، وهو مذهب تحمل فيه الألوان شحنات متفجرة صريحة وبعيدة عن استعمالاتها الواقعية، وتعطى تلك الشحنة الشعور والحدس والأحاسيس المختلفة غير المعتادة عندما تشاهد لوحة ما منها. فغرابته واحتدامه معا يكون ملفتا ومؤثرا. يقول هنري ماتيس في ذلك: «لا

أستطيع أن أفرق بين الإحساس بالطبيعة وطريقة ترجمة هذا الإحساس، أي أن اللون سيمر بمرحلة وجدانية بشكل ما، وهو أقرب شيء لاستعمالات اللون بهذا الأسلوب سينمائيا، وبهذا تقدم فنانون سينمائيون كثيرون مثل الروسي «بارد جانوف» في فيلمه (الخيول النارية) أو باسمه الآخر (ظل الأجداد المنسيين)، أو المخرجة التشيكية «فيراكتيلوفا» في فيلمها «زهرات اللؤلؤ». حقا إن كل استعمالات الألوان في الفيلم السينمائي تبحث أو تتجه نحو الجمالية بشكلها العام، وهذا منطقي، حيث يكون الإبهار هو أسمى أهدافه. يكثر ذلك الاستعمال بالذات في تصوير وإخراج واستخدام الألوان في الأفلام الغنائية والاستعراضية، وربما أكبر الأمثلة على ذلك موجة أفلام العقد الخامس الأمريكية الملونة الاستعراضية، وبالذات سلسلة استعراضات الممثلة السباحة *«إستر ويليامز» أو فيلم *صوت الموسيقى» للمخرج روبرت وايز وهذا النوع من الأفلام ذات الجمالية اللونية مطلوب ومبهج وجميل.

***مايكل أنجلو أنطونيوني** Michelangelo (Antonioni)كافالييري دي غران كروتشي (٢٩ سبتمبر ١٩١٢، فيرارا – ٣٠ يوليو ٢٠٠٧، روما) كان مخرجا سينمائيا، كاتب سيناريو، ومونتيرا، وكاتب قصة قصيرة إيطالي. اشتهر «بثلاثية عن الحداثة ومساوئها" المغامرة١٩٦٠)، الليل(١٩٦١) ، الخسوف .(١٩٦٢) حصل أنطونيوني على العديد من الجوائز والترشيحات طوال حياته المهنية ، بما في ذلك جائزة لجنة التحكيم مهرجان كان السينمائي (١٩٦٠, ١٩٦٢)، السعفة الذهبية (١٩٦٦)، الجائزة السنوية الخامسة والثلاثون (١٩٨٢) ؛ الأسد الفضي بمهرجان البندقية السينمائي ( )١٩٥٥الأسد الذهبي(١٩٦٤) ،(١٩٩٥, ١٩٦٤) FIPRESCI ، وجائزة بيترو بيانكي (١٩٩٨) ؛ الشريط الفضي الذي تقدمه نقابة الصحفيين السينمائيين الوطنية الإيطالية ثماني مرات؛ جائزة الأوسكار الفخرية في عام ١٩٩٥. وهو واحد من ثلاثة مخرجين فازوا بالسعفة الذهبية، الأسد الذهبي والدب الذهبي، والمخرج الوحيد الذي فاز بتلك الجوائز الثلاث بالإضافة إلى النمر الذهبي.

* **المذهب التأثيري الوحشي** "Fauvism" اتجاه فني قام على التقاليد التي سبقته، واهتم الوحشيون بالضوء المتجانس والبناء المسطح فكانت سطوح ألوانهم تتألف دون استخدام الظل والنور، أي دون استخدام القيم اللونية، فقد اعتمدوا على الشدة اللونية بطبقة واحدة من اللون .

***إستر وليامز**(Esther Williams):
٢٠١٣ – ١٩٢١ .م هي ممثلة، وكاتبة سير ذاتية، وممثلة تلفزيونية، من الولايات المتحدة الأمريكية، ولدت في إنغليو وود، لوس أنجلوس، كاليفورنيا، توفيت في لوس أنجلوس، عن عمر يناهز ٩٢ عاما.

* **فيلم صوت الموسيقى**The Sound):
(of Music هو فيلم موسيقي أمريكي أخرجه وأنتجه روبرت وايز، الفيلم من بطولة جولي آندروز وكريستوفر بلامر وهو مبني على مسرحية غنائية تحمل الاسم نفسه وقد ترشح الفيلم لـ١٠ جوائز أوسكار، ونال منها خمس جوائز من ضمنها جائزة أفضل فيلم وأفضل إخراج . وكان هذا الفيلم هو أعلى الأفلام دخلا بعد فيلم ذهب مع الريح في

ذلك الوقت. وقد اختير الفيلم ليتم حفظه في سجل الأفلام الوطني لما له من أهمية ثقافية وتاريخية وجمالية على حد تعبيرهم.

* **فيلم «زهرات اللؤلؤ»** أخرجته كيتيلوف عام ١٩٦٦، وقد أخرجت الفنانة الكبيرة التي ولدت عام ١٩٢٩ وتخرجت في معهد «فامو» الشهير في براج عام ١٩٦٢ – الأفلام الروائية والتسجيلية القصيرة والطويلة منذ عام ١٩٥٩ وهى طالبة، وأخرجت أول أفلامها الروائية الطويلة «عن شيء مختلف» عام ١٩٦٣، وعرض فيلمها الأخير «لحظات البحث عن السعادة» في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ٢٠٠٦ .

إذا كان الشعر هو موسيقى المعنى والوزن اللفظي الجميل، فإن السينما عندما تستعير هذا من الآداب، فإنها تستعمله عن طريق أدواتها كما أوضح دائما وهي* (السينوتوغرافيا) لتلائم طبيعتها الصناعية والفنية مع فنانيها النوابغ، وهنا نترجم تلك الموسيقى الشعرية إلى جمل ضوئية من استعمالات تنعيم للصورة وتحميلها بتلك الشفافية وتلك الألوان الشاحبة التي خف نصوع لونها وأصبحت أكثر طوعا إلى نوع من النورانية المرئية للألوان المتشبعة أكثر باللون الأبيض وتحمل الصورة تلك الدلالة الجمالية بكل سلاسة. ومن أفضل وأكثر الأفلام ملاءمة لهذه النوعية النوع الرومانسي، وإن كان يدور في زمن قديم نسبيا، أو حكايات الحب الدرامية المحبوكة، أو في أحيان محدودة الخيال، وربما كان مثالا على ذلك أفلام مثل «أحاسيس ومشاعر Sense and" Sensibility" من إخراج إنج لي وتصوير المصور البريطاني ميشيل كولتر، أو فيلم «جارثيا لوركا» "Garcia Lorca" من إخراج الإسباني ماركوس زيزناجا وتصوير الإسباني أيضا، جون رايز أنشيا، يكون للون هنا وضع غير مسبوق وغير محدد، حيث يصبح استعمال اللون أو الألوان مفتوحا بشكل متسع للخيال الخصب لفناني الفيلم، وبهذا سنحصل على صور غريبة وبعيدة تماما عن المفهوم الواقعي للألوان وما هو متناول من معناها، وبذلك يمكن أن نقول إنه هدف حر لا حدود لاستعمالاته. تحمل أفلام الخيال والفضاء والمستقبليات كثيرا من قيم هذا الهدف، وربما من أهم الأفلام التي استعملت هذا الأسلوب بطريقة فنية مبتكرة فيلم*ديك تراسي Dick Tracy لفنان الصورة المصور فيتوريو ستروارو ومن إخراج وارن بيتي الممثل الأمريكي المشهور، وبشكل حديث نسبيا مع تقدم صناعة حساسية الأفلام ووسائل الإضاءة وتكنولوجيا التشغيل في المعامل، بما فيها من أنظمة مراقبة الجودة الدقيقة، أمكن للمصور السينمائي المبدع أن يصل إلى إعطاء الأفلام التي تدور في أزمنة ماضية ذلك المذاق والنكهة التاريخية القديمة في الصورة السينمائية، حيث يلعب الضوء واللون بها الجانب الأكبر في إعطاء إحساس الزمن الماضي، فلا يمكن أن يكون مقبولاً الآن أن يدور فيلم أيام الفراعنة أو العصور الوسطى أو حتى في أواخر القرن التاسع عشر قبل استعمال الكهرباء كمصدر إضاءة أساسي، ونستشعر الصورة السينمائية مضاءة وملونة بهذه الأساليب القديمة (والتي نجدها حاليا مضحكة في مسلسلات التليفزيون التاريخية)، كان يمكن أن نقبل ذلك في الماضي قبل هذا التطور في الوسائل(السينوغرافية).

---

*ديك تريسي (Dick Tracy): هو فيلم حركة تم إنتاجه في الولايات المتحدة وصدر في سنة ١٩٩٠،

الفيلم من إخراج وارن بيتي، وبطولة وارن بيتي والمغنية مادونا.

*(Sense and Sensibility : هو فيلم دراما تم إنتاجه في المملكة المتحدة والولايات المتحدة وصدر في سنة ١٩٩٥. الفيلم من إخراج أنغ لي. والمأخوذ عن رواية جين أوستن ١٨١١ الذي يحمل الاسم نفسه. كتبت الممثلة إيما طومسون السيناريو ولعبت كنجمة في دور إلينور داشوود، في حين تلعب كيت وينسلت شقيقتها الصغرى ماريان. ويتابع الفيلم قصة الأخواتDashwood ،أفراد من أسرة إنجليزية ثرية من طبقة النبلاء، حيث يجب أن تتعامل مع ظروف العوز المفاجئ فيضطرون للبحث عن الضمان المالي من خلال الزواج. الجهات الفاعلة هيو غرانت وآلان ريكمان يلعبان دور الخاطبين كل منهما. صدر الفيلم في ١٣ كانون الأول عام ١٩٩٥ في الولايات المتحدة و٢٣ فبراير ١٩٩٦ في المملكة المتحدة بلغت تكلفة إنتاج الفيلم حوالي ١٦ مليون دولار بينما حقق أرباحا تقدر بـ ١٣٤,٩٩٣,٧٧٤ دولار.

*السينوغرافيا (Scenography) :كتصميم فني أو تقنية، تكمن في تصميم وتنفيذ عناصر مشهدية (أو ديكور) للسينما والتلفزيون والمسرح بالإضافة إلى تصميم ملابس الممثلين وأزيائهم وما إلى ذلك.

إن المصورين الجدد يهتمون بإعطاء هذا البعد الزمني في صورتهم بصريا بحيث نصدق ونعي أن هذه إضاءة شموع دافئة ذات مسحة برتقالية أو تلك إضاءة قناديل الزيت أو نافذة تحمل زجاجا ملونا معشقا أو ذلك وهج النار، هذا الاستعمال الزمني تطلب أن يكون للون وظيفة تاريخية، ولهذا أصبحت الألوان الداكنة مهمة فيه وسيطرت الألوان المظلمة، وتشبع الفيلم بتلك الصفرة البرتقالية التي هي كناية عن إضاءة الشموع أصلا وليس إضاءة الكهرباء، وأصبحت ألوانا مثل القرمزية (ماجنتا) والزرقاء (السماوية) والصفراء البرتقالية مناسبة جدا لهذه الأفلام.

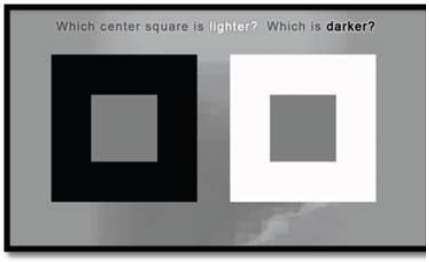
وكمثال لروعة استعمال هذا الأسلوب، أستشهد بفيلم «إليزابيث» البريطاني إنتاج عام ١٩٩٩ من إخراج «شيكار كابور» وهو من أصل هندي ومن تصوير المبدع «ريم أديفاراسين». وللمقارنة لصالح هذا الفيلم والمصور، ظهر معه في العام نفسه فيلم آخر تدور أحداثه في الفترة التاريخية نفسها ولكن لم يضع في اعتباره تصوير ذلك البعد التاريخي المهم في الصورة كضوء ولون، وهو فيلم* «شكسبير» عاشقا "Shakespear in love" من إخراج جون مادين وتصوير ريتشارد جراتركس.

---

* **شكسبير عاشقا** Shakespeare in) :Love)فيلم أمريكي حاز ٧ جوائز أوسكار من بينها أفضل فيلم لعام ١٩٩٨، من إخراج جون مادين. تقع أحداث الفيلم في القرن السادس عشر حيث تصور علاقة الحب بين وليام شكسبير وإحدى النساء الثريات والتي تلهمه بكتابة أحد أهم أعماله روميو وجولييت .القصة برمتها خيالية على الرغم من وجود شخصيات مبنية على شخصيات تاريخية حقيقية.حقق الفيلم نجاحا كبيرا على شباك التذاكر حيث حصد أرباحا زادت على ٢٥٠ مليون دولار، وحصد سبع جوائز أوسكار من ضمنها أفضل فيلم وأفضل ممثلة لجوينيث بالترو وأفضل ممثلة مساعدة لجودي دينش.

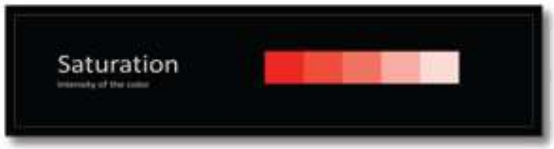
الحياديات هي الأبيض والأسود والرماديات العديدة التي تنتج عن خلط الأبيض والأسود. الحياديات لا تدرج ضمن الألوان الصافية لأنها لا لون لها فالأسود الامتصاص الكامل للألوان أي انعدامها، والأبيض هو الانعكاس الكامل للألوان، ويترتب عن اجتماع الأسود والأبيض تباين

يجعل كل واحد منهما يبرز الآخر فيزداد سواد الأسود داخل المساحة البيضاء والعكس كذلك والرمادي المحايد هو لون وسيط بين الأسود والأبيض ينتج عن مزجهما ببعضهما ويتغير مظهره بتغير كمية الأسود أو الأبيض المستعملة في تكوينه، لذلك يشكل سلسلة من القيم المتدرجة بين الأبيض والأسود – شكل (٥) و (٦).

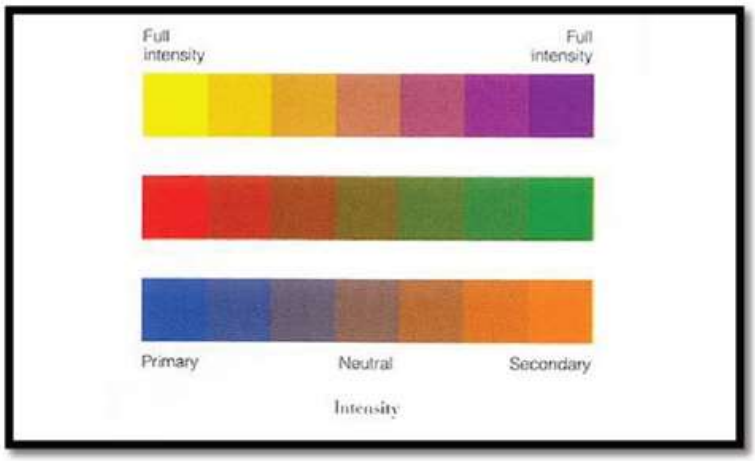


شكل (٥) و شكل (٦)

درجة التشبع Saturation



وتمثل الدرجة التي يتصف بها اللون من ناحية عدد الذرات اللونية في المساحة (نقاء اللون)، والتي تتحدد بقدر اختلاطه بالأبيض أو يمكن أن نقول إنها تمثل الدرجة التي يتصف بها لونان متداخلان من ناحية عدد الذرات اللونية في المساحة – شكل (٧).



شكل (٧)

كثافة اللونChroma

تعني ببساطة مقدار صفاء أو شدة اللون فاللون يكون أشد عندما يكون نقيا خاليا من أي مزج لوني، ويندر وجود ألوان جاهزة بدرجات متعددة الكثافة، وقلما تستعمل الألوان بكثافتها العظمى ١٠٠٪ مباشرة، وبالتالي يلجأ الفنان لإضافة الأبيض أو الأسود أو الرمادي بدرجاته المختلفة للحصول على لون أقل كثافات مختلفة.

المسحة Tint : وهي تصنيف اللون المتكون من إضافة اللون الأبيض إلى ذلك اللون لجعله فاتحا أو أعلى قيمة من قيمته الأصلية.

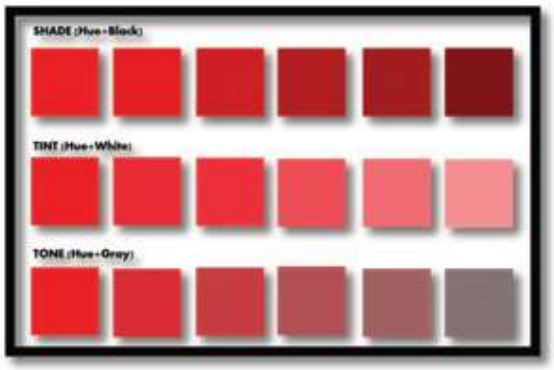
٢ – الظل **Shade** :ويقصد به إضافة الأسود إلى اللون بجعله أكثر عتامة أو ذا قيمة أقل مما هو عليه سابقا، أي على عكس من المسحة.

٣–النغمة **Tone** :هي إضافة اللون الرمادي (أبيض + أسود) أو إضافة اللون المتمم المباشر في دائرة الألوان الأساسية، ويمكن التعبير عن القيم اللونية بهيئة معادلات.

نظرية الألوان:

تنقسم الألوان في استخدامها إلي قسمين:

الأول: له خواص فزيائية وهذا يمكن قياسه، فلكل لون طول موجي. **الثاني:** سيكولوجي وهذا ما يعنينا حيث إن اللون هو ذلك التأثير السيكولوجي الناتج عن أثر الضوء المنعكس منه الذي يحدث في شبكية العين، من استقبال للضوء المنعكس على سطح عنصر معين، سواء كان ناتجا عن مادة صبغية ملونة أو عن ضوء ملون، فهو إذًا إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للإنسان. ومن الناحية الفيزيائية، يعد كل سطح أو شكل جسم عديم اللون، فإذا ما سلطنا عليه شعاعا أبيض



كشعاع الشمس مثلا، نرى هذا السطح يمتص حسب تركيبه الذري موجات شعاعية معينة، ويعكس موجات شعاعية أخرى «من ألوان الطيف» هذه الموجات المعكوسة هي التي تراها العين، ولونها يبدو وكأنه ينبع من الشكل ذاته ويمثل لون سطحه. وبهذا لا يمكن رؤية اللون الحقيقي لسطح ما إلا تحت أشعة بيضاء فتحت أشعة صفراء ينحو نحو اللون الأصفر، وتحت أشعة حمراء ينحو نحو اللون الأحمر، وهكذا ويتحدد اللون من خلال معايير أو قيم نستطيع من خلالها تمييز الألوان، ولن أتطرق إلى الحديث المفصل عن كيمائية اللون أو عمليات الإدراك الفسيولوجية له كما اهتم بها العلماء أمثال يونج T. Young وهلمهولتز H.V.Helmholtzوغيرهما، ولكن سوف نركز على البعض الذي يعني به المصمم وهي السمات التي توضع في الاعتبار أثناء عمل التصميم للعمل الفني والمقصود هنا بالفيلم السينمائي وتباين الألوان وتضادها في الفن البصري، هي تلك الظاهرة التي تزيد من اختلاف الألوان عن بعضها عند تجاورها (color is Relative)، فعندما يتجاور لونان مختلفان يكون التباين بينهما هو الزيادة في درجة الاختلاف، فيبدو اللون الفاتح أفتح مما هو عليه فعلا بينما يظهر اللون الغامق أغمق مما هو عليه، وهو ما يسمى بالتباين في درجة اللون. يتصل

بالتباين ظاهرة الانتشار البصري، وهي أن المساحة الصغيرة من اللون الأبيض على أرضية سوداء تبدو أكبر من مساحتها الواقعية لأن هذه المساحة البيضاء تضيء الأرضية فتبدو أكبر من مساحتها الواقعية، وتبدو الأرضية الغامقة كأنها تتناقص.

ومن أهم المتغيرات التي تحدث في الألوان هي:

التغير في القيمة: ويظهر التغير في القيمة عندما تكون الخلفية أفتح أو أغمق من اللون المحاط فالخلفية الفاتحة تجعل من اللون المحاط بها يبدو أغمق وإذا أحيط اللون بخلفية أغمق فإنه يبدو أفتح، فعلى سبيل المثال إذا أحيط المربع البرتقالي بأرضية رمادية فإنه يبدو أكثر احمرارا ولكن إذا أحيط المربع البرتقالي نفسه بخلفية سوداء فإنه يبدو أكثر اصفرارا.

التغير في الكروما: ويظهر كذلك التغير في الكروما، وما قد يكشف هذا التغيير عن ظاهرة التذبذب (التلألؤ)(١) اللوني، فإذا أحيط لون باللون المكمل له فإن هذا اللون يبدو أكثر شدة ويصبح متوهجا ومشعا». فإذا أحيط المربع البرتقالي باللون الأزرق المكمل فإنه بذلك يظهر خاصية التوهج، ولكن إذا أحيط هذا اللون البرتقالي بلون أحمر فان هذا التجاور يضعف الكروما وسيبدو وكأنه رمادي ضعيف.

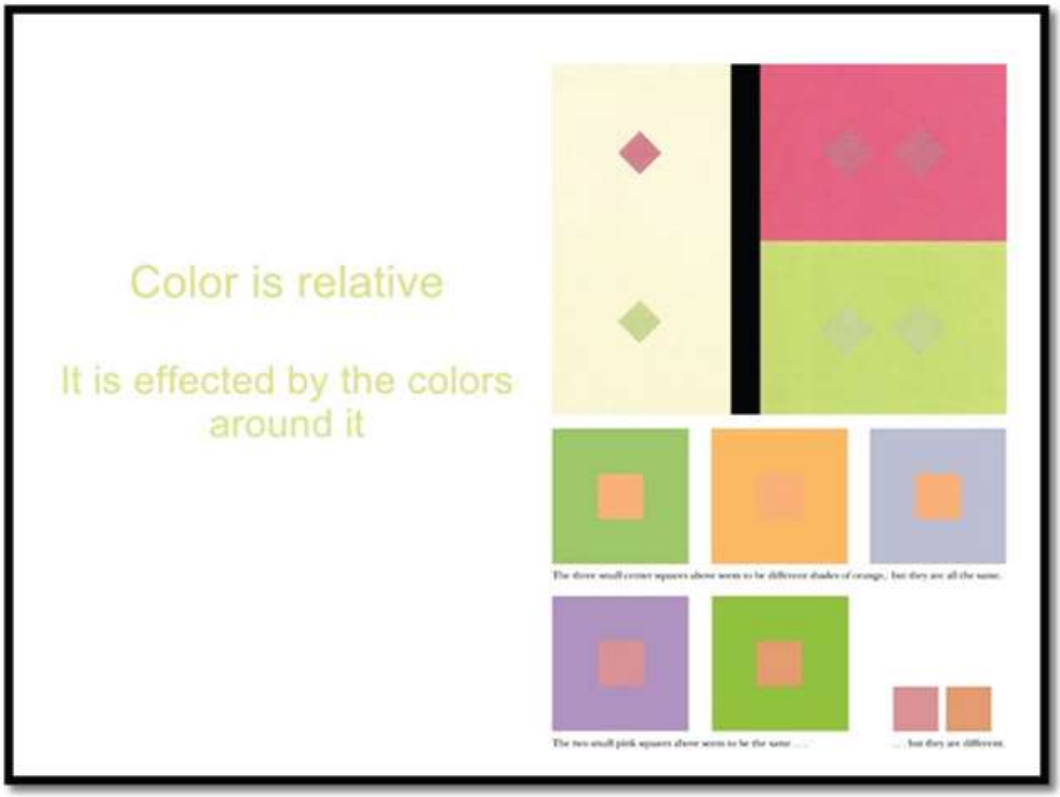
التغير في الكنه: إذا أحيط لون ما بلون آخر فإن هذا اللون المحيط يؤثر في كنه اللون المحاط لأنه يدمج بصريا بعد رؤية الصورة باللون المحيط الذي يختلف في الكنه، فعلى سبيل المثال إذا أحيط مربع برتقالي بخلفية خضراء فإن هذه الخلفية الخضراء تؤثر في المربع البرتقالي وتجعله يبدو أكثر احمرارا، أما إذا أحيط المربع البرتقالي نفسه باللون البنفسجي فإنه يجعل من المربع البرتقالي يبدو أكثر اصفرار شكل (٨) .

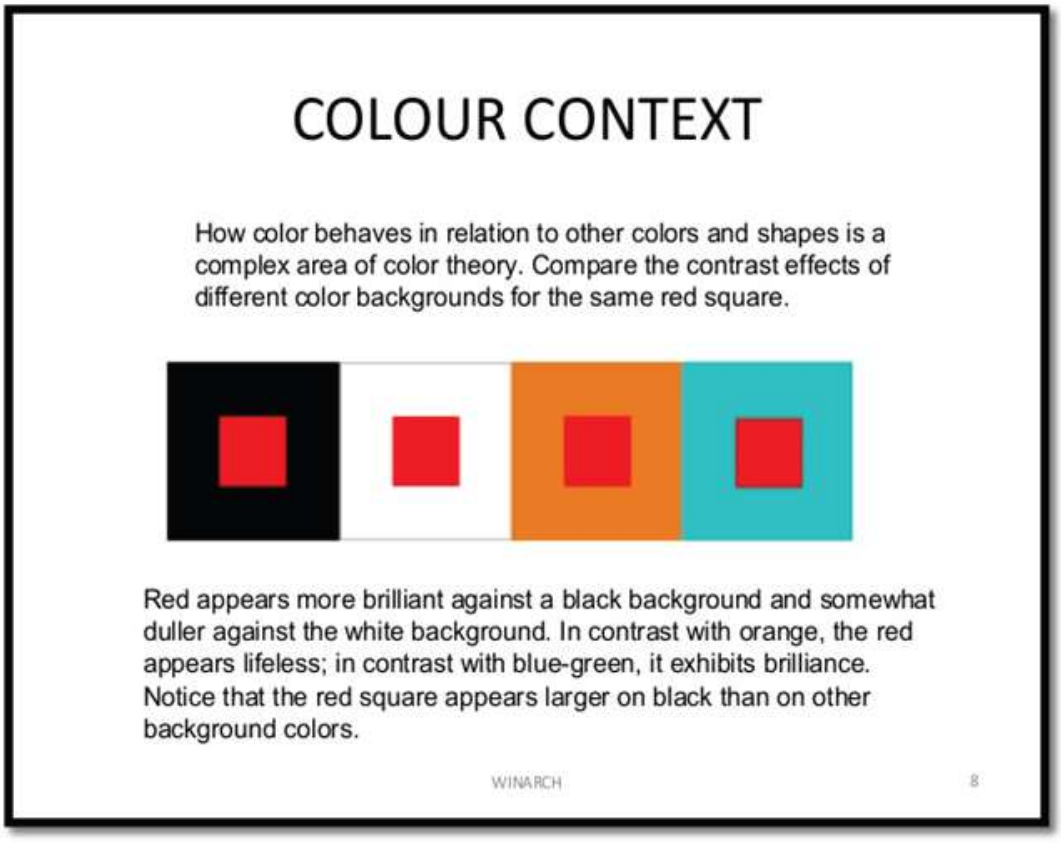
ويرتبط التباين اللوني من خلال تجاور القيم اللونية بعضها مع بعضها الآخر وبدرجاتها كافة وتجاور التشعبات اللونية، وقد يمكن الإفادة من هذه الخاصية في إنجاز أعمال الفنون البصرية التي تعتمد على فكرة موضوعها تحقيق الإيهام بالحركة، من جراء استغلال كامل العلاقات اللونية التي يأتي فيها هذا الاستخدام منسجما مع الأشكال والعناصر الموجودة ضمن الفضاء المقرر لها. فكل مساحة لونية تحاط بمساحات لونية أخرى تكون مختلفة في القيمة، وأن درجة الإشراق للون وقيمته الظلية لا تتطابق دائما مع بعضها ليس في المظهر فقط وإنما في صفات اللون الذي يمكن أن يخلق بوساطة خلفيته.

---

(١) **أ.د/ عباس جاسم الربيعي**.»التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري» بحث منشور.

http://www.uobabylon.edu.iq/publica-
٢.doc_tions/nabo_edition٥/publication٥


Color is relative
It is effected by the colors around it


COLOUR CONTEXT
How color behaves in relation to other colors and shapes is a complex area of color theory. Compare the contrast effects of different color backgrounds for the same red square.
Red appears more brilliant against a black background and somewhat duller against the white background. In contrast with orange, the red appears lifeless; in contrast with blue-green, it exhibits brilliance. Notice that the red square appears larger on black than on other background colors.
WINARCH
8

شكل (٨)

كنه اللون Hue: الإحساس البصري على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة وهو الإحساس الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة بداية من الأحمر، وهو أطول الموجات الضوئية منتهيا بالبنفسجي وهو أقصر الموجات الضوئية، وهذا ما يسمى كنه اللون، وهي الصفة التي نميز ونفرق بها بين لون وآخر»أحمر، أخضر، برتقالي، أزرق» فعند مزج لونين أحمر وأصفر ينتج البرتقالي وهذا هو التغير في صفة اللون Hue، ولقد تبين بفضل الدراسات التي قام بها العلماء أمثال (توماس يونج ١٧٧٣-١٨٢٩) و(هيرمان فون ١٨٢١-١٨٩٤) أن أعصاب العين تتأثر بالألوان الأساسية، وهي أصل الألوان الصافية الأخرى ولا يمكن استخراجها من أصباغ أخرى: وهي الأحمر، والأصفر، والأزرق، ومن هذه الألوان الأساسية نحصل بالمزج على الألوان الثنائية.

أما بالنسبة **للون الأصفر** فهو لون له قوة انعكاسية تنتج عن عدد لا نهاية له من الدرجات اللونية والظلال، وثاني الألوان الأساسية هو **اللون الأحمر** ويقع بين الأصفر والأزرق من حيث قوة الانعكاس، فإذا أضيف لأي لون آخر من الألوان أكسبه درجة معينة من التوهج، أما ثالث الألوان الأساسية فهو اللون **الأزرق** وله صلة وثيقة بالظلال وهو لون قوي في الضوء الشديد كما أنه يظهر بتأثير أفتح عندما يقل النور وذلك بالنسبة لامتصاص الضوء، ولهذا فإنه يخدع المصور الذي يرسم على النور لما يبدو فيه من مظهر غير حقيقي.

- **الألوان الثانوية أو الثنائية** ويطلق عليها الألوان الستة القياسية:

وهي ألوان مركبة يتكون كل لون منها من مزيج لونين أساسين وهي:

البرتقالي: ونحصل عليه بمزج الأصفر والأحمر وهو أول الألوان الثانوية وأقلها امتصاصا للضوء، وتتوقف درجة تأثيره في الأبصار على مقدار النور الساقط عليه ومسافة بعده عن النظر. ونلاحظ أن ضوء الشمس يزيد توهج مظهر البرتقالي كما يزيد من توهج كل الألوان التي يدخل في تركيبها هذا اللون.

الأخضر : ونحصل عليه بمزج الأصفر مع الأزرق وهو ثاني الألوان الثانوية، ويقف وسطا من حيث الامتصاص والانعكاس بين الأسود والأبيض، ويعتبر لونا كامل الظل عندما يتركب من ثلاثة أجزاء من الأصفر وثمانية أجزاء من الأزرق.

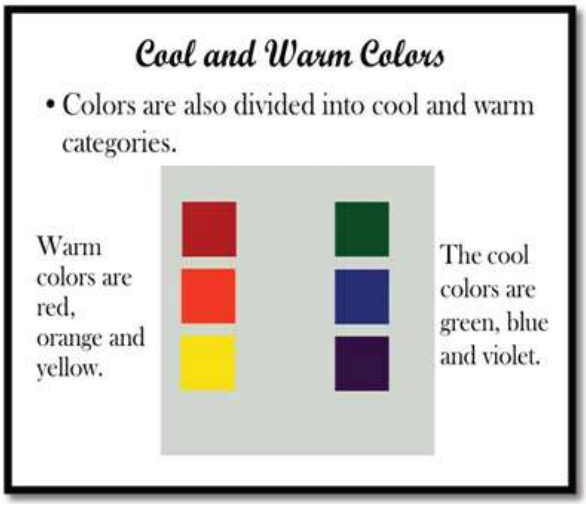
البنفسجي : ونحصل عليه بمزج الأحمر والأزرق، وهو ثالث الألوان الثانوية، وهو أقرب الألوان ظلا إلى الأسود، لأنه يعكس قدرا من النور.

تقسم الألوان أيضا إلى قسمين فهناك الألوان الباردة والألوان الدافئة:

الألوان الحارة والألوان الباردة:

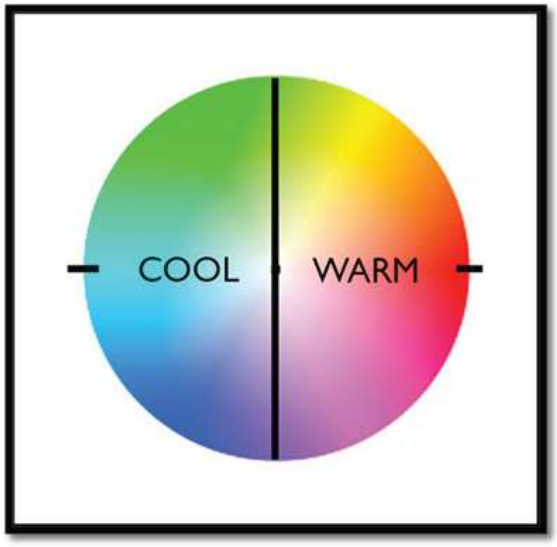
تنقسم الألوان إلى مجموعتين؛ إحداهما حارة والأخرى باردة، أما الألوان الحارة فهي الألوان المحصورة في دائرة الألوان ما بين اللون الأحمر الكادميوم الذي هو أشد الألوان حرارة وبين الأصفر المخضر. الألوان الباردة هي الألوان المحصورة ما بين الأصفر المخضر والأحمر الليزارين . فالأصفر المخضر إذن هو الحد الفاصل ما بين الألوان الباردة والحارة، ويمكن اعتبار هذا اللون حارا إذا أضيف لصفرته كمية معينة من الأصفر، وعلى العكس يمكن اعتباره لونا باردا إذا حذف من صفرته كمية معينة.

يعتبر تقسيم الألوان إلى ألوان حارة وباردة لا يتعلق موضوعيا بالألوان



بحد ذاتها، وإنما يرتبط بالانطباع الذي تتركه الألوان في نفس الإنسان، وتعتبر الألوان الثلاثة: الأصفر والأحمر والبرتقالي والأرجواني ألونا حارة لأن النار والشمس والدم مصادر الحرارة والدفء، أما الأزرق والأخضر وما قاربها فهي ألوان باردة لان السماء والماء مصادر البرودة، ولا أستطيع على الأطلاق أن أحدد كالبعض أن الألوان الحارة تعبر عن النور والسعادة والفرح بالأخص في مدلولها الدرامي في تصميم الفيلم.

أو أن أقول إن الألوان الباردة هادئة تعبر عن

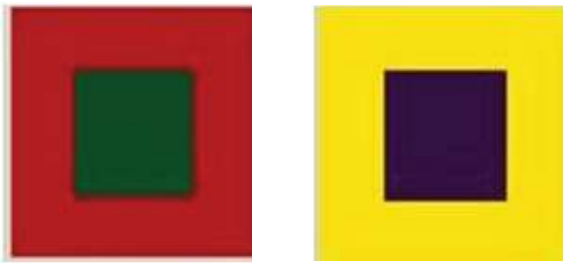


الحزن والكآبة والسكون. إن هذه التصور الخاص الذي يجمع بين التصور الذهني والتصور البصري خطأ كبير!

كذلك فإن الفنان يستفيد من الصفة الرمزية للألوان في تكوين العمل الفني، مثلما يفعل الأديب بالاستفادة من قاموس اللغة في صياغة العمل الأدبي، فحين يضع الفنان مثلا على السطح الأبيض للوحة لونا أزرق، فإن هذا اللون سيتمركز في وسط فراغ اللوحة، لكنه حين يضع لونا أحمر قريبا منه وبالمساحة نفسها الموضوع بها اللون الأزرق فإنه سيجد اللون الأزرق البارد يغوص أمام اللون الأحمر الحار، وذلك بسبب اختلاف اللونين في السطوع. وهنا يمكننا استنباط القاعدة العامة التالية:

تقدم الألوان الحارة أشكالها إلى الأمام . تدفع الألوان الباردة أشكالها إلى الوراء.

الألوان الباردة والساخنة تعمل على الإحساس بالبعد



الثالث الإيهامي على الرغم من تواجدها على مسطح ذي بعدين فقط. نعرض هنا بعض الحلول التشكيلية لاستخدم الألوان الساخنة والباردة في علاقتها معا :

اللون الأحمر يزداد تقدما وبروزا عندما يكون لون مؤخرة التكوين لونا مكملا وهو الأخضر.

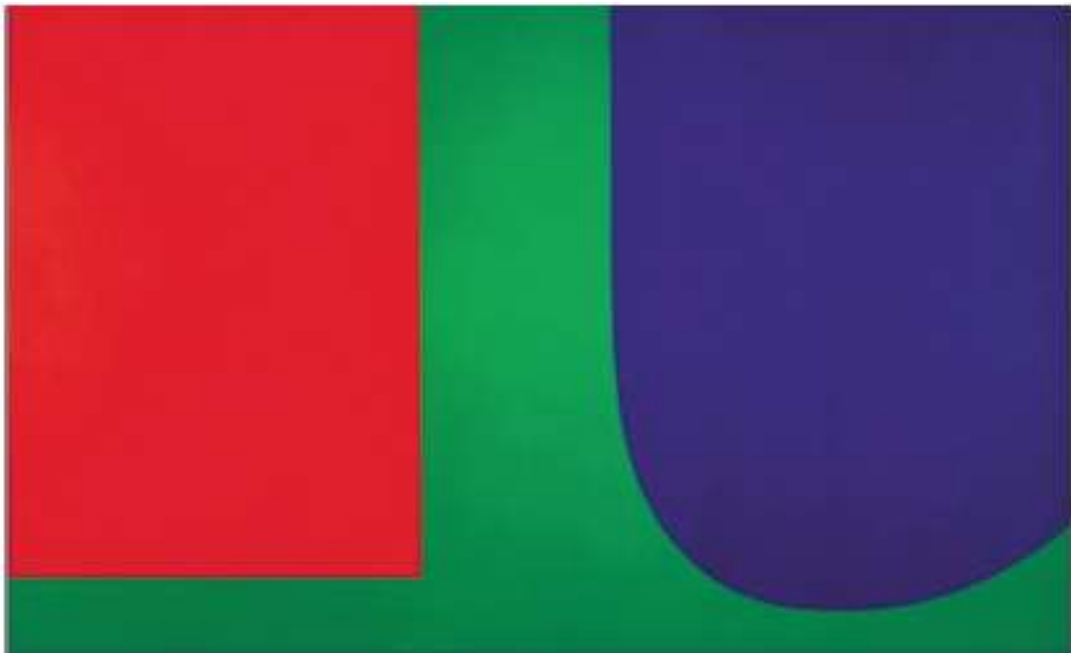
اللون الأصفر يزداد تقدما عندما يكون لون مؤخرة التكوين لونا مكملا وهو البنفسجي.

كما أن من تأثيرات الألوان الدافئة في التكوين أو التصميم أنها تظهر أكبر مساحة من مساحتها

الحقيقية حيث إن لها صفة التقلص، كما أن الأشكال المجسمة ذات الألوان الباردة والفاتحة تبدو أخف ثقلا من تلك الملونة بالألوان الدافئة القاتمة(١) شكل (٩).

---

(1) https://www.slideshare.net/nateabels/week2-visual-elements-part1



شكل(٩)

الألوان المتقدمة والمتأخرة:

أثبتت التجارب الفسيولوجية أن هناك ألوانا تبدو بعيدة أو متأخرة، ومن ذلك نستخلص أن الألوان تلعب دورا في الإحساس بالعمق الفراغي أي أن لها دلالة على الإحساس بالبعد الثالث. فالألوان كالأحمر والأصفر والبرتقالي من فصيلة الألوان المتقدمة بينما تبدو الألوان الزرقاء والخضراء متأخرة، والألوان الأقل تشبعا التي اختلطت بالأبيض تبدو أكثر تقدما من الألوان القاتمة.

ويعتبر اللون منبها قويا ومؤثرًا، وهو عنصر جذب فعال إذا ما تم توظيفه بشكل صحيح للفت انتباه المتلقي.

تقوم نظرية اللون الكلاسيكية على أساس الملاحظة بأن الألوان الساخنة تبدو وكأنها تتقدم نحو مقدمة اللوحة، أما الألوان الباردة فتبدو متراجعة نحو خلفية اللوحة وقد تم تأييد هذه الملاحظة بمبادئ مأخوذة من علم النفس والفيزياء وعلم وظائف الأعضاء، فمن الممكن أن نلاحظ مثلا أن

الأشياء تميل إلى التحول نحو الأزرق مع ابتعادها وتراجعها وقد بين علماء الفيزياء أن الأشعة الزرقاء الأقصر تنحني أكثر مقارنة بالألوان ذات الموجات الضوئية الأطول مع ابتعادها خلال الجو وهذا الميل للموجات الضوئية الزرقاء الأقصر التي تنحني يجعل معظم الضوء الأزرق يتشتت في الجو وفي ضوء ذلك، فإن السماء تكون زرقاء خلال النهار وعندما تكون الشمس عالية أو مرتفعة ومع تزايد المسافة بين المشاهد والموضوع الذي يشاهده فإن كمية اللون الأزرق الجوي الذي يعمل كمرشح بين المشاهد وما يراه يتزايد على نحو متناسب مع ذلك، فـتبدو الموضوعات أكثر زرقة على نحو متزايد في المسافة، وفي الوقت نفسه فإن الأثر الرمادي الخاص بالرطوبة تبدو أكثر زرقة على نحو متزايد مع تزايد في المسافة، وفي الوقت نفسه فـإن الأثر الرمادي الخاص بالرطوبة أو النداوة أو عناصر التراب في الجو والتي تكون ممتزجة مع الجو الأزرق – يجعل الألوان البعيدة تميل إلى الرمادي، وهكذا فإن الأشياء البعيدة تميل إلى أن تتغير نحو الأزرق الرمادي.

وهكذا فإنه بينما يبدو الضوء الأزرق الخاص بضوء الشمس يتشتت فإن الأشعة الدافئة تخترق الجو على نحو مباشر من أجل توزيع ضوئها الأحمر على الأرض وموضوعاتها، ولذلك فإن الألوان في مقدمة المشاهد ستكون أكثر دفئا وأكثر تشبعا وأكثر شدة من الموجودة في الخلفية.

إن الألوان السائدة البارزة ستكون هي الدافئة والمشبعة والقوية والناصعة، أما الألوان المتراجعة فستكون هي الهادئة أو البارزة والمائلة نحو الرمادي، وتميل الألوان القريبة للتغيير في اتجاه الأحمر أو تكون أكثر ميلا للدفء، أما الألوان المعتمة البعيدة فتميل إلى التغيير نحو الأزرق.

ظهرت هذه النظرية علي نحو واضح وبسيط في أعمال كثيرة لليوناردو ورافائيل وكثيرين غيرهما خلال القرن السادس عشر وما بعده، حيث كانت الألوان الدافئة المشبعة توظف في مقدمة اللوحات أما الألوان الباردة والزرقاء والرمادية فتستخدم من أجل تلوين خلفية اللوحة.

وقد طرحت تفسيرات من جوانب علوم الفيزياء والفسيولوجيا وغيرها لتفسير هذه النظرية وما يرتبط بها من ظواهر في ضوء تكوين القيمة(١).

إن تركيز العملية العقلية شعوريا تجاه منبه معين وترك المنبهات الأخرى جانبًا بحيث لا تصل إلى الشعور في الوقت نفسه الذي يتم فيها هذا التركيز، يلاحظ المشاهد بإرادته ووعيه بحيث يكون المنبه أو المثير داخل الفرد نفسه وعلى سبيل المثال إذا كان المتلقي محبا للون بعينه دون باقي الألوان فإنه سيوجه انتباهه مباشرة إليه. وهو الذي لا يتطلب من المشاهد أي مجهود حيث تأتي المنبهات من خارجه أي من بيئته المحيطة، وقد يلعب اللون هنا مثيرًا قويا إذا ما تم

توظيفه بشكل صحيح.

وبعد نجاح عملية الانتباه يأتي دور عملية الإدراك، فالسيناريو بالنسبة لفنان المناظر هو سلسلة من الانتقالات اللونية المنطقية التي تلقي الضوء على اعتبارين:

الاعتبار الأول الإدراك اللوني للقالب السردي العام للفيلم the mood، ويمكن تعريف الإدراك على أنه: تنظيم وتفسير المعطيات التي تنبهنا لها زيادة وعينا بما يحيط بنا، ويمكن تعريف **الإدراك اللوني** على أنه: أحد أشكال الإدراك البصري، حيث يرى العلماء أننا لا نتعرف فقط على الألوان بل نحس بها أيضًا، كذلك فإن دلالات ورموز الألوان تؤثر بشكل مباشر في عملية الإدراك وهناك ما يسمى بالإدراك الاختياري، أي أن المشاهد يختار ما يراه طبقًا لحاجاته الفردية وحالته المزاجية والعاطفية، أو أن المصمم الواعي يجب أن يدرك جوهر عملية الإدراك اللوني لدى المشاهد وما من شأنه أن يدعم ويقوي اتجاهاته وما يناسب نطاق إدراكه.

والاعتبار الآخر سبب استعمال هذه النوعية من القوالب في النص، هذان الاعتباران يصبان في كلمة «تصميم» والتي تعني القصد والتعمد ومن أجل التركيز على العملية العقلية الواقعة داخل عقل الفنان القارئ للنص، ولدراسة القالب نجد أن: **(١)** مقدمة للأشخاص وتصور الجو أو المكان General Atmosphereمن خلال التركيز على زاوية الرؤية Seeing Angle حجمهاSeeing Size. **(٢)** شرح ودراسة حركة الشخصيات في المكان. (٣) دور التكوين التشكيلي والتكوين الدرامي في تأكيد معنى الشخصية المحورية التي يمكن بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية الخاصة والتي تجسد الانفعال وتحديد الزمان وتوقيت التصوير لاستغلال العوامل الطبيعية المؤثرة عليه مثل التوقيت (ليل –نهار). **(٤)** حدث أولي في مكان محدد بمواصفات خاصة (كهف مثلا). **(٥)** الطراز المعماري الشائع. **(٦)** الخامات المتاحة في البيئة والتي يمكن استخدام البدائل لها في الإنشاء المعماري. **(٧)** متطلبات العمل الدرامي ومدى إمكانية توفيرها وتحقيقها. **(٨)** رد فعل يتحقق من القيم الجمالية المطلوبة والنتيجة المترتبة عليه من وراء بناء ما تم دراسته ومناقشته مع فريق العمل و المخرج.

د. شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الفصل الخامس، صفحة ٣٤٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة ٢٠٠٨.

- **يمكن تحديد وظيفة اللون في النقاط التالية:**

- جذب الانتباه(Attention) .
- توصيل المعلومات (Communication).
- التخيل (Imagination) .
- إثارة المشاعر.

ومن هنا نستنتج أن الألوان بالنسبة لفنان المناظر محور جذب لكل من الانتباه والإدراك، فهما عمليتان متلازمتان، فإذا كان الانتباه هو تركيز الشعور في شيء من خلال مؤثر لوني ما، فإن

الإدراك هو تفسير ذلك الشيء.

- والانتباه يسبق الإدراك ويمهد له، ولكن في بعض الأحيان فإن الانتباه قد لا يعقبه إدراك، فقد تنتبه لشيء وتعجز عن إدراكه بسبب صعوبة تفسيره وخاصة في الأمور الرمزية والأساليب والاتجاهات المعاصرة.

ترتبط المرحلة الحسية والوجدانية في الإدراك بالتأثيرات السيكولوجية للون، والتي تشمل التأثير المباشر الخاص بالإحساس القوي باللون والتأثير غير المباشر الذي يتغير تبعًا للمتلقي نفسه سواء بالنسبة لتفضيلاته اللونية أو اتجاهاته نحو اللون، بالإضافة الجانب الدلالي للون الذي يرتبط بشكل دقيق مع ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه الفرد، وقد تؤدي المبالغة في استخدام اللون كعنصر منبه إلى اختلال توازن انتباه الفرد، وفي هذه الحالة يتحول اللون لعنصر تشويش ويحدث ما يسمى **بـ تذبذب الانتباه**. يميل الفنان دائما إلى تذكر القصة من خلال مراحل من المعلومات والتفسيرات والملخصات التي يدونها، ويتطلب هذا من القارئ – فنان المناظر– مجهودا كبيرا لاسترجاع الكلمات المحددة التي جاءت في القصة أو التتابع المحدد للمشاهد والزوايا الخاصة التي سوف تبرز حدثا ما .... إلخ. وقد أثبتت التجارب أن للألوان تأثيرًا قويا على العواطف والأحاسيس والانفعالات مما دعا علماء النفس لاستخدام الألوان في معالجة الاضطرابات العقلية والعصبية ويرون أنه كلما كان اللون فاتحًا كان باردًا ساكنًا معطيًا إحساسا بالهدوء، أما الألوان الناصعة فهي رمز الحركة والمرح والبهجة، وقد أجرى علماء النفس تجارب باستخدام الإضاءة الملونة وتوصلوا إلى أن الوقت يبدو أطول في الضوء الأحمر، كما أن الأشياء تبدو أكثر ثقلا في الوزن في حين إن الوقت يبدو أقصر في الضوء الأخضر والأزرق وتبدو الأشياء أصغر وأخف وزنًا* – شكل (١٠).

التحول Transition عنصر أساسي من عناصر الإبداع الفني في الدراما وهو العنصر الذي تعتمد عليه الفنون أو قل إنه العنصر الذي يميز الفنون عن العلوم. يقع التحول في الذهن نتيجة للخبرات الخاصة للفنان، وهو في النهاية وليد الموهبة التي حباها الله للفنانين، وإذا كنا قد تحدثنا عن الطبيعة ومحاكاتها وتمثيلها (أي الجزء من الشيء لمثل الشيء كله) وإعادة تشكيل عناصرها في بعض الفنون، فالحقيقة أن الفنان لا يتجه إلى الطبيعة إلا من خلال التقاليد الفنية التي يرثها من مجتمعه أو من تراث الإنسانية.

فيلم **المصير الخرافي لأميلي بولان** (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain)

شكل (١٠)

***المصير الخرافي لأميلي بولان (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain):كما يعرف فقط بمجرد أميلي هو فيلم فرنسي، أنتجه جون بيير جونيه سنة٢٠٠١ وهو فيلم كوميدية ورومانسي كتبه المنتج نفسه والذي هو جون بيير جونيه ، وكذلك غولمان لورنت رفقة أودري تاتو الذي اقترح عنوان الفيلم، والفيلم عبارة عن تجسيد حقيقي وأحيانا خيالي للحياة الحالية في باريس تحديدا في حي مونتمرتر .(Montmartre ويعد هذا الفيلم من بين أشهر الأفلام الفرنسية التي حققت نجاحا تجاريا على المستوى العالمي، حيث حصد الفيلم عددا كبيرا من الجوائز والترشيحات، منها ١٣ جائزة في سيزار و٥ جوائز في الأوسكار .وفي سنة ٢٠٠٢ نال أربع جوائز سيزار، من بينها أفضل فيلم وأفضل مخرج.**

<u>عجلة الألوان</u>: وهي ترتيب الألوان في تسلسل منطقي لتوضيح خصائصها في شكل مستوٍ مثل الدائرة والمثلث، أو في شكل مجسم ثلاثي الأبعاد، مثل المخروط والهرم والكرة و من هذه التصنيفات هي: أوزوالد ومنسل.

<u>ترتيب أوزوالد</u> **Oswald** حيث يعتبر أحد الأوائل الذين لهم الفضل في محاولة ترتيب الألوان

باستعمال المجسمات، أي استعمال البعد الثالث بعد أن كانت جميع الترتيبات السابقة تؤخذ على أشكال مستوية ينظم أوزوالد ألوانه في شكل مثلث متساوي الساقين، اللون النقي يقع في إحدى زواياه واللون الأبيض في زاوية أخرى في حين يستقر الأسود في زاويته الثالثة، والنغمات المحورةTone Modifiedمن كل نوع تقع على أضلاع المثلث، أي إن الإحساس بالرؤية هو نتيجة لوحدة متكاملة لهذه النوعيات الثلاث، وأن إضافة اللون الأبيض مثلا لا تتم دون تقلص المحتوى من اللون النقي، وأن كل لون تراه محصلة ثلاثة أشياء (اللون النقي، والمحتوى من اللون الأسود، والمحتوى من اللون الأبيض) إذ يرى أوزوالد أن الترتيب من ٢٤صبغة على العجلة اللونية تكون فيها الصبغات المتتامة متقابلة، ويبين أيضا أن عالم اليوم يتكون من سبع هيئات؛ ثلاث هيئات منها أولية حيث تخلط هذه الهيئات معا بحيث تكوّن الهيئات الثانوية؛ فاللون النقي يخلط مع الأبيض ليكوّن مسحة، أو ألوان مبيضة Colors Whitish وعند خلط اللون النقي مع الأسود يكوّن ظلا، ويجتمع اللون الأبيض مع الأسود مع النقي ليكون نغمة tone والتي هي Colors Grayish. ولكل لون في الترتيب رقم يمثل أبعاده الثلاث (a i ١٧،)يمثل (١٧) رقم الصبغة، ويمثل(i) المحتوى الأبيض، في حين يمثل (a)المحتوى الأسود، ويوضح الشكل الأبعاد اللونية لهذا الترتيب.

ترتيب منسل* (Albert Mensell) للألوان كانت بتوزيع عشرة ألوان، خمسة منها أساسية وخمسة متوسطة بانتظام على مسافات متساوية على محيط دائرة، كما في الشكل موضوعة في مستوى أفقي وعلى محور متعامد على محيط الدائرة ويمر بالمركز، تحدد نقطتان متساويتا البعد عن المركز للدائرة إحداهما تمثل الأسود النموذجي في الأسفل ويحمل الرقم صفر، والآخر يمثل الأبيض النموذجي في الأعلى ويحمل الرقم ٩ وتمثل التقسيمات المتوسطة على هذا المحور قيم الرماديات متدرجة بمساحات متساوية تربط الأسود والأبيض. إن ترتيب الألوان في العجلة اللونية لمنسل يحدد بالدلالات الثلاث (دلالة اللونH ، والقيمة V،والتشبعC) وعليه يحدد اللون ويكتب مثل ٤ / Yg ٦الذي يقرأ اللون (الأصفر المخضر، بقيمة٦ بتشبع٤) الأشكال الآتية توضح ذلك، فعجلة اللون لهذا النظام ترينا مجموعة ألوان تقرأ باتجاه عقرب الساعة وهي: أحمر–أصفر– أزرق (Hue Principle والألوان الثانوية (Hue Mediate Inter) حيث توجد في منتصف المسافة: الأصفر المحمر –الأصفر المخضر–الأزرق المخضر–الأرجواني–الأرجواني المحمر، ثم يقسم اللون ويصنف بواسطة عشر تقسيمات ثلاثية حيث تتوسط هذه التقسيمات بين التقسيمات الرئيسية والثانوية وهي ٨٠ تقسيما ويرمز لها برموز عديدة من (١–) ٩لتعطي دقة أكبر في التصنيف اللوني، وكما يرمز للون بالحرف الأول من اسمه باللغة الإنكليزية حيث يرمز للأحمر R والأصفر Y وهكذا... تظهر الحاجة إلى هذه التقسيمات الثلاثية في التناغم بين الألوان المتجاورة والألوان المتضادة، لهذا فالألوان القريبة من بعضها أكثر تناغما من الألوان المتباعدة، فكلما باعدنا الألوان ازدادت اختلافا وتضادا حتى تبلغ قمتها في الألوان المتعاكسة على جانبي الدائرة مثل الأحمر– الأخضر والتي تقع على جانبي الدائرة اللونية أقوى فاصل لوني أو تناقض لوني(١)

* أوزوالد أشنباخ (٢ فبراير ١٨٢٧ – ١ فبراير ١٩٠٥) رسام ألماني مرتبط بمدرسة دوسلدورف للرسم على الرغم من أنه لا يعرف كثيرا اليوم، خلال حياته كان يحسب بين أهم رسامي المناظر الطبيعية في أوروبا من خلال أنشطته التعليمية، وقال إنه أثر على كونست أكاديمي دوسلدورف. وكان شقيقه أندرياس أشنباخ، الذي كان عمره اثنا عشر عاما، من بين أهم رسامي المناظر الطبيعية الألمانية في القرن التاسع عشر. وكان الأخوين يطلق عليهما اسم A و O للمناظر الطبيعية.

*هنري ألبرت مونسل ١٨٥٨ – ١٩١٨ رسام أمريكي، ومدرّس للفن، ومخترع نظام الألوان منسل .ولد في بوسطن، ماساشوستس، وعمل كعضو في هيئة التدريس في كلية ماساتشوستس للفنون، وتوفي في بروكلين، ماساشوستس ،عرف برسمه للمشاهد البحرية والصور الشخصية.

◄ أنواع الانسجام اللوني و تأثيره علي المنظر السينمائي

المكان هو **المنظر السينمائي** بما يحويه من تفاصيل وشخوص حيث يتم استعراضه خلال الفيلم ككل مع اختلاف مواقعه واختلاف بيئته واختلاف الطابع المعماري والطراز الذي يحدد لنا الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الفيلم، وبالتالي الشكل الفني للفيلم حيث يتم اعتماد ما يعرف بالمنظومة اللونية :Scheme Color وهي مجموعة الألوان التي يجدها المصمم مناسبة لفراغ داخلي محدد طبقا لمعايير وأسس عامة ترتبط بالبعد الوظيفي والجمالي لهذا الفراغ. وتجدر الإشارة إلى أن دراسة الألوان ونظرياتها وتأثيراتها المختلفة وطرائق استخدامها هي دراسات حديثة نسبيا، وبذلك فإن أغلب تصاميم العمارة الداخلية في القرون القديمة لا تحتوي على مثل هذا الفهم عن اللون ونظرياته، وبذلك استعملت الألوان وفقا للأهواء والأذواق الشخصية أو وفق معانٍ ودلالات الألوان ورموزها من حيث ارتباطها بالمعتقد والدين والموروث الشعبي لكل منطقة تحمل العادات والتقاليد نفسها. ومن ثم فإن اللون يؤدي دورا حيويا في مجال الفراغ الداخلي، فهو يعمل على إبراز عناصر الأثاث وعلاقتها بمحتويات التشكيل في الفراغ، من أرضيات وجدران، وبذلك فالأثر الذي تمليه علينا الألوان في الفراغ سينعكس على الشعور، ومن هنا يتم اختيار الألوان في الفراغ وفقا لاعتبارات المتطلبات الحرفية والشكلية للنص المعد للفيلم السينمائي مختلفة، لذلك فإن البناء الدرامي الأدبي للسيناريو مختلف أيضا.

إننا نسمي الخصائص الشكلية لكل فنان (أسلوب)، وبالتالي ما يتميز به هذا الفنان من مميزات شخصية وتأثيرات عصره التي تنعكس كلها وتصب في قالب الشكل الفني للعمل السينمائي، وبما أنه لا يوجد هناك عمل فني لا تنعكس فيه إلى حد ما شخصية الفنان وأيديولوجيته وطبقته وعاداته وتقاليده وذوق عصره، كذلك لا يوجد عمل فني بلا أسلوب حتى ولو كان الأسلوب غير واضح أو بلا هوية. ونظرا لأن اللون هو عنصر أساسي في التصميم لما له من دور نفسي وعاطفي، وينحو بالإنسان في اتجاه رد فعل إيجابي أو سلبي تجاه الألوان فالإحساس بدفء اللون مثلا يعطينا شعورا جميلا، والإحساس ببرودة اللون يعطينا شعورا بالهدوء... وهكذا. هنا الاعتبارات النفسية Considerations Psychological هي الاعتبار الأهم في محاكاة هذا الشعور بشكل مدروس من خلال التصميم.

المقصود هنا أن لكل فنان نتيجة يصل إليها من قرائته للسيناريو السينمائي ولا يمكن بل ومستحيل أن يكون تخيل فنان لمشهد ما مطابقا لتخيل فنان آخر للمشهد نفسه ومن هنا ظهرت الأساليب المختلفة لفناني المناظر وتنوعت هذه الأساليب لما لها من أثر جمالي ينعكس على الشكل العام للفيلم، وبالتالي يتعرف المشاهد على نوعيته التي يتفرد بها عن غيره.

قد يحدد السيناريو مكانا معينا يسهل الوصول إليه كما قد يصف الشخصيات بدقة كافية، فالصور التي يراها الفنان بخياله بما فيها من غنى أو فقر وبما فيها من حركة سريعة أو بطيئة؛ فالكروكي ثلاثي الأبعاد يكون أقرب إلى الفكرة ولا يكون نتيجة انفعال بالنص فحسب ولكن نتيجة خبرات متراكمة عند فنان المناظر ودراسة تحليلية للشخصيات والأحداث والصراعات.

إن ما يهم فنان المناظر في المكان هو ما تراه الكاميرا منه، فكل صورة على الشاشة لها درجة (Tone) وتباين (contrast)، ومنظور Perspective، وتركيز بؤري Focus، وحركة داخل إطار الصورة Motion within image frame، ولون ونسيج (Texture & color) وسواء باستمرارية حركتها في استعراضه (Traveling Shot) أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع وتجاور اللقطات، وعلى ذكر القطع وهو من الأشياء التي تعيد تشكيل المكان بما نراه على الشاشة حسب اختيارنا وتنظيمنا وبما يكمله المشاهد بخياله.

يعد الأسكيز مرحلة متقدمة من دراسات الفنان السابقة _ الكروكي_ يتناول فيها فنان المناظر دقائق الأشياء والتفاصيل. يحتاج الفنان في هذه المرحلة المراجع والوثائق التي تؤكد التصميم وتجعله أعظم شكلا ورسوخا، وذلك حسب متطلبات الفيلم.

يتناول الفنان العلاقات الجمالية بعضها ببعض فتتضح الرؤية وما يترتب عليها في المناظر ومشاهد الفيلم ككل، ويرفق الفنان المساقط الأفقية للتصور العام للمنظر ويحدد مقياس الرسم الذي سوف تنفذ به، ومع انتهاء مرحلة الأسكيز يكون الفنان قد عبر في تصميمه عن رؤيته الخاصة ووضع الصيغة اللونية للفيلم ككل(١) – شكل (١١) و(١٢).

يقوم فنان المناظر بشرح الشكل الفني للفيلم والمشاكل التكنيكية التي قد تواجه التنفيذ ويتعاون مع فريق العمل لتحديد مواضع عمل المؤثرات واللقطات الخاصة (Matt Shot) إن وجدت.

يأخذ الفنان في الاعتبار تكوين شكل المناظر وإمكانية تصوير الميزانسين من مختلف الاتجاهات وكذلك إمكانية حدوث تغيير (Transformation).

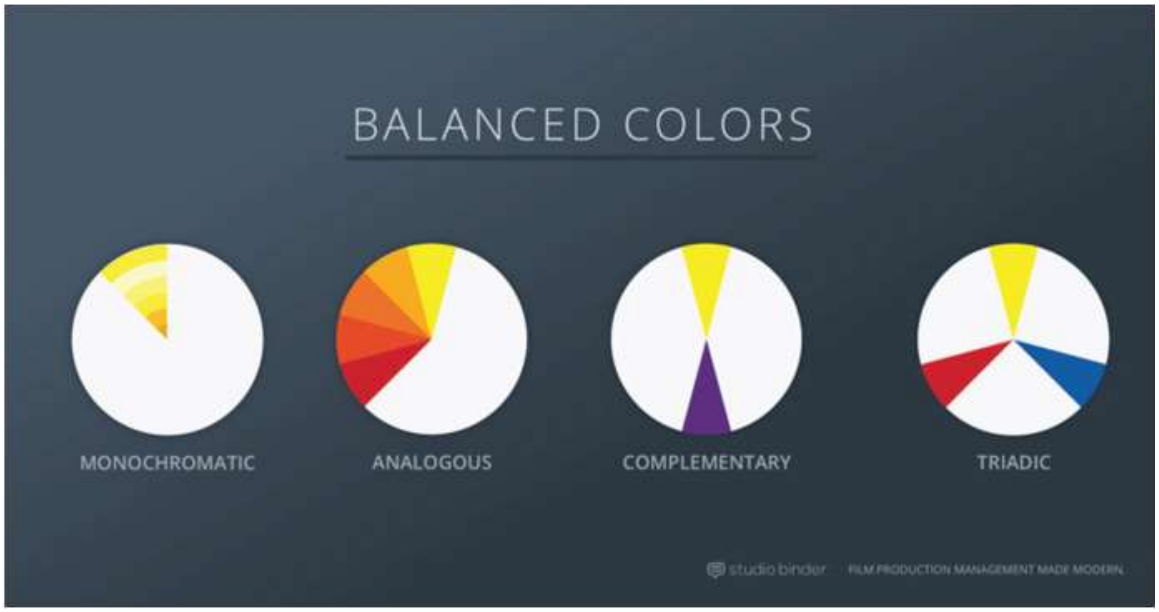
---

(1) http://wwwcinemastyle.blogspot.com/2011/04/tara-and-twelve-oaks-revisited.html

شكل (١١) يوضح إحدى لوحات الأسكيز الخاصة بفيلم Gone with the Wind حيث يظهر فيها الزوايا والمنظور والشكل العام للطراز المميز للمكان والألوان التي تحدد الجو العام.

شكل (١٢) يوضح لوحة أخرى من لوحات الأسكيز الخاصة بفيلم Gone with the Wind حيث تظهر الزاوية المقابلة contershot ويظهر بها المنظور من الجهة الأخرى والألوان التي تحدد الجو العام والطراز الخاص بالمكان والذي ينتمي للفترة التاريخية التي تنتمي للأحداث.

قدم العديد من الباحثين تصنيفات تنظيم وترتيب اللون في تسلسل منطقي لتوضيح خصائصها ومنها شكل(١٣).



شكل (١٣)

١- **نظام لا لوني Achromatic** ويشمل الأبيض والأسود وتدرجات الرمادي. إنه نظام بلا لون.

٢- **نظام لون و احد Mono Chromatic** تناغم بسيط يضم صبغة واحدة فقط، مع تدرجاتها (الظلال والمسحات) ودرجات التشبع اللوني- شكل (١٤).

شكل(١٤)

٣- **نظام الألوان المتماثلة Analogous** يضم ألوانا متجاورة إلى جانب بعضها البعض في دائرة الاثني عشر لونا أساسيا مثل: الأصفر- الأخضر المصفر- الأخضر - شكل (١٥).

من فيلم مملكة الخواتم (The Lord of the Rings): هي سلسلة أفلام ثلاثية، أخرجها بيتر جاكسون، بناءً على رواية البريطاني ج. ر. ر. تولكين، سيد الخواتم .تم تصوير الأفلام الثلاثة في نيوزيلندا في فترة تقارب ١٨ شهرا متواصلة.

شكل (١٤)

٤- الألوان المكملة Complementary:

ويضم ألوانا متقابلة في الدائرة اللونية وهي اختيار درجتين لونيتين متقابلتين في دائرة الألوان وهي طريقة شائعة في الاستخدام حيث تستخدم بنسبة ٥٠٪ إلى ٥٠٪ شكل (١٥) و(١٦) ومن مميزاتها أنها تجذب الانتباه، لذلك هي شائعة في الإعلانات.

وهنا يمكننا أن نقول إن كل الألوان المكملة هي علامة تباين لوني contrast في الصورة بينما ليس كل التباين اللوني هو ألوان مكملة فهناك الألوان الساخنة والباردة أيضا.

شكل (١٥) شكل (١٦)

٥-تناغم لوني ثلاثي TRIADIC : (يحقق التشويق والمتعة) فهو نظام ثلاثي الألوان يتكون من ثلاثة ألوان متساوية البعد عن بعضها في دائرة الألوان الأساسية حيث يتم اختيار ثلاثة ألوان على أبعاد متساوية في دائرة الألوان. من مميزات هذ الاختيار أنها مناسبة لأفلام الكرتون والأفلام المقتبسة عن القصص المصورة مثل الرجل العنكبوت وسوبر مان والأفلام التي تتخذ من الأسلوب الواقعي اتجاها لها – شكل (١٧).

فيلم Pierrot le Fou اخراج Jean-Luc Godard انتاج ١٩٦٥

الإمبراطور الأخير (The Last Emperor):فيلم من إنتاج دولي مشترك عام ١٩٨٧ من إخراج برناردو برتولوتشي

شكل (١٧)

٦- Tetra tic (Double Complementary):

في هذه الطريقة يتم اختيار أربع درجات لونية كل درجتين بالتقابل، وهما مكملتان إحداهما للأخرى وبينهما مسافة بينية لونية واحدة، وتستخدم هذه الطريقة بحرص شديد حيث إننا نتعامل مع أربع درجات لونية كل درجتين متكاملتين، وهنا يستخدم اثنان لـ subject في الخلفيات واثنان للobject، وبالتالي يتم التركيز على درجتين متقابلتين للموضوع الدرامي. أما الدرجتان الأخريان فيتم تحييدهما في الخلفية ومن المستحب ألا تزيد نسبة الاختيار على ٢٥٪ لكل درجه لونية (١) – شكل (١٨).

(1)Urban Melancholy by Sergii Andreichenko | Portrait | 3D | CGSociety

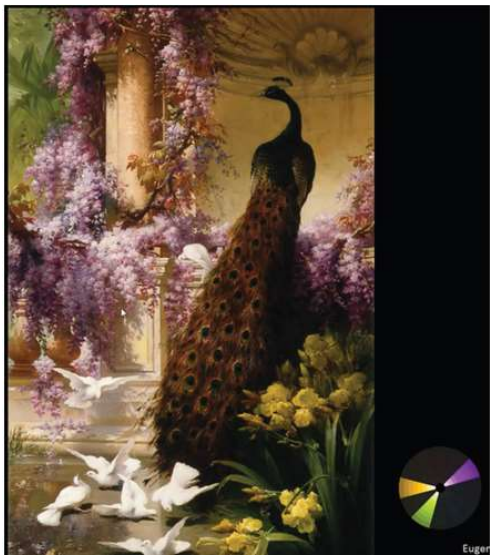
شكل (١٨)

https://www.pinterest.com/pin/542754192565174833/?lp=true(1)

٧ **Split complementary**:-

وفي هذه الطريقة يتم اختيار لونين على بعد مسافة بينية لونية واحدة، ويكون اللون الثالث هو اللون المقابل للون البيني، ومن مميزاتها أنها تعطي حرية إبداعية أكثر وإحساس بالمعايشة الواقعية للمكان – شكل (١٩) و (٢٠)(١).

شكل (١٩)



شكل (٢٠)

(1)https://www.goldenkite.com/patterns-and-kits.html

◄ **دراسة اللون وتأثيرها علي تصميم الشخصية في المكان:**

في البداية يقوم فنان المناظر بتحديد هوية المكان (Locations) بنوعيه: الخارجي والداخلي، والذي تدور فيه الأحداث، فلابد لتصوير المكان من تحديد طبيعته حيث إن الشخصية التي تعيش فيه لها تأثير عليه، وهو أمر يتعلق بالحدث. فالشخصية الدرامية كما نعلم في أي عمل درامي هي شخصية لها مواصفات، هذه المواصفات يعتبرها الفنان مواصفات لونية خاصة بالشخصية ومجسدة لصفاتها Associative حيث إن الشخصية الدرامية في أغلب الدراما يقلب الحدث حياتها من السعادة إلى الشقاء أو العكس، وهنا تختلف الأحداث والحبكة الدرامية ويحدث الانقلاب الدرامي، وبالتالي يحدث تغيير في المواصفات اللونية الخاصة لرؤية المكان من منظور الشخصية، وكذلك مواصفات الشخصية اللونية نفسها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى وهو ما يعرف بـ Transitional وعلى سبيل المثال في فيلم الكرتون up* نجد في أحد المشاهد حيث كان البطل يحكي عن زوجته المتوفاه والأيام السعيدة التي قضاها معها في تصور غني بالألوان المبهجة، وعند الانتقال إلى الفترة التي مرضت فيها الزوجة وتوفيت اختلفت الصورة تماما، وتحولت الألوان إلى درجات الرماديات– شكل (٢١).

شكل (٢١)

هنا يمكن أن يطوع مفهوم الألوان مع الحدث الدرامي بحيث يصبح أكثر حركة (ديناميكية) ولا يمكن الاستغناء عنه لأنه جزء أساسي مكمل للأحداث، حيث إن تطور الدراما في الفيلم يحتاجه وليس إضافة لزيادة التأثير أو الانطباع، بل يبقى هنا هدف مستقل ينقلنا لحالة مرتبطة ليس بمفهوم اللون فقط، ولكن بحالة الموقف والشخصية الدرامية اللحظية في الفيلم، وليس شرطا أن يكون اللون بمفهومه المتوارث المعتاد سابقا، بل ربما يكون له مفهوم آخر أو عدة مفاهيم أخرى يأخذها من تطور الأحداث، وربما كان مناقضا لها، ولكنه يخدم هدف الفيلم والدراما به في النهاية وكما ذكرنا سابقا.

***فيلم (Up :هو فيلم رسوم متحركة) تم تنفيذه عن طريق الكمبيوتر (CGI خيال علمي من إنتاج شركة بيكسار من إصدار أفلام والت ديزني في عام ٢٠٠٩ تم عرضه أول مرة في ٢٩ مايو ٢٠٠٩**

تم دبلجة الفيلم بنسخة عربية رسمية باللهجة المصرية عام٢٠٠٩ ،وحصل الفيلم على أوسكار أفضل ٢٠٠٩ من إخراج Pete Docter .

إن فناني السينما العظام أمثال المخرج الروسي سيرجي أيزنشتاين في العقد الرابع من القرن الماضي قد أشار إلى أهمية اللون واستعماله في هذا الغرض في قوله: يكون الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم، هو أن اللون يجب أن يكون –أولا ولأقصى حد– عاملا دراميا.

وفي العقد السادس من القرن العشرين، بدأ المخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني في إخراج أفلامه الملونة الأولى، وكان فيلمه الصحراء الحمراء The Red Desert هو باكورة ذلك حيث يؤكد على هذا المفهوم للون قائلا: من الضروري أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد، وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه. وقد طبق ذلك في عدة أفلام له بعد ذلك بشكل فني جميل خطا خطوات إلى الأمام بهذا الفهم للألوان.

إذن فاللون هو صفة ظاهرية للشكل الذي يثير فينا الإحساس، وهو الأكثر حساسية ويمتلك قبولا قويا للأعمار كلها فحتى الطفل الصغير ينجذب نحو الأشياء ذات الألوان البراقة أكثر من الألوان القاتمة في مظهرها، والمتلقي العادي الذي يجد إرباكا فيما يسمى بالفن الحديث من حيث التكوينات، فغالبا ما يلقى ضالته وإثارته وجاذبيته في اللون، ويحب العمل الفني وينجذب إليه بتأثير معالجاته اللونية وعلاقتهما المتكونة، لأن اللون أحد أكثر العناصر تعبيرا بسبب تأثيراته الكيفية على العاطفة مباشرة، فمثلا الإيقاع اللوني المبهج والتناسق في العلاقات اللونية قد ترضي رغباته الجمالية كما قد يساعد على تحديد علاقات الأشياء وخلق الفضاء الوهمي.

عند الحديث عن اللون لابد من ذكر العلاقة التبادلية بينه وبين الضوء، فكلاهما يعتمد على الآخر، فاللون هو في حقيقة الأمر نوع من الضوء المنعكس من الأجسام إلى عين الإنسان فيتسبب الضوء في انعكاس الألوان المختلفة على شبكية العين، ومن ثم تظهر الألوان على سطح الأجسام، فاللون هو من خواص الضوء. يعد النظام اللوني لبنة أساسية يستند إليها المصمم في عمله مع الأخذ في الاعتبار البيئة بكل جوانبها، كما أنه على المصمم أن يعتمد على خطة لونية محددة ضمن نظام لوني متقن مع بقائه على اتصال مستمر مع الحرفيين والمنفذين لتصاميمه وذلك للتأكد من مدى مطابقة الألوان، أو إعطاء نماذج لونية حسب المطلوب، وأسوأ ما يمكن أن يقع فيه المصمم هو اختياره للون بمعزل عن البيئة أو بعيدا عن مساعديه المنفذين حيث إن ذكر اسم اللون في حد ذاته لا يعطي درجة اللون المطلوب.

اللون بوصفه شيئا مجردا، وهنا يجب الانتباه إلى حقيقة مهمة، وهي أنه لا يوجد لون جيد وآخر غير جيد، إذ أن خصائص اللون المختار تعتمد كيفية ومكان استعماله، فبعض الناس يفضلون لونا معينا على آخر، على أن هذا اللون أو تشكيلة من ألوان محددة قد لا تصلح دائما لأن تكون نافذة لتحقيق هدف أو إيصال رسالة تصميمية بالفاعلية المطلوبة. ويمكن أن يتواجد لونان متضاربان في عمل واحد، ولكن عندما يتداخلان مع بقية ألوان عمل تصميمي فبالإمكان أن يحققا نتائج جيدة وغير متوقعة. ومع ذلك، فالمصمم الناجح لا يترك مجالا لمثل هذه الاحتمالات وينتظر نتائج الصدفة لأنه ينبغي أن يبني تصميمه من الناحية اللونية على

أسس علمية يكون قد شخّص مسبقا الناتج النهائي باعتماده على خبراته السابقة أو ملاحظاته بما حوله من بيئة طبيعية أو مما سبقوه في هذا المجال، فضلا عن قدرته على التنبؤ بما يمكن الحصول عليه جراء تطبيقه لمعادلة لونية محددة، ويجب أن ندرك أن التنافر بين الألوان أو الاختلاف بين الضوء والعتمة أكثر تأثيرا من تدرجات الألوان، وذلك لما تحدثه من إثارة أعلى، والانتقال بشكل سريع من منطقة إلى أخرى بهدف السيطرة كليا على العمل، وخاصة من خلال القيم الضوئية للشكل واللون.

وبالتالي ، يقوم الفنان بعمل العديد والعديد من الرسومات والاسكتشات التي تتم مناقشتها مناقشة جماعية حتى يتوصل إلى صورة نهائية للقالب العام للفيلم(Whole Construction Process) متضمنا جميع التحولات التي تحدث للشخصية وتؤثر على المكان وتتأثر به، فاللون في تصميم الفيلم السينمائي يعد من عناصر التصميم والرؤية، وهو أيضا علامة من العلامات الإنشائية، وفي اعتقادي هو أهم عنصر على الإطلاق وكما يقال:

Colors can make or break your

–"Sean»– فالتخطيط للمشهد الذي هو جزء من كل يجب أن يكون محققا للهدف Discordance ومحققا للاتزان بشكل عام. على سبيل المثال نجد فيلم فيرتيجو للمخرج ألفريد هيتشكوك* قد استخدم اللون بشكل بصري، حيث إن هذا الفيلم من وجهة نظري من أروع أفلام ألفريد هيتشكوك حيث استخدم النظام اللوني المتضاد، وذلك باستخدام الألوان المكملة، فنجد أن الفيلم ينقسم إلى مجالين لونيين من نظم الألوان المكملة **complementary** والتي أوضحت فكرة ورؤية ألفريد هيتشكوك فيما يخص العلاقات الإنسانية بين كل من شخصيات الفيلم الأساسية، مثل البطل (سكوت) والبطلة (مادلين)، و(سكوت) والخطيبة السابقة له (ميج) حيث يمثل اللون الأحمر ما تمثله شخصية ونفسية سكوت التي تحمل عقدة نفسية من المرتفعات وهي حالة تنجم عن الخوف من الأماكن المرتفعة، تكونت عنده عندما قتل ضابط شرطة وهو يحاول إنقاذ زميله من السقوط من بناية عالية، فيتقاعد سكوت من منصبه كمحقق خاص، لكن صديقه القديم منذ أيام الجامعة (غافين ألستر) – والذي تم التعبير عنه بلون محايد وهو الرمادي– يغريه بتولّي قضية أخرى، وهنا تظهر الشخصية الأخرى، إذ استحوذت عليه (مادلين) –الممثلة كيم نوفاك– وهي التي تمثل المجال الثاني من الألوان في الفيلم وهو اللون الأخضر، وهي زوجة صديقه ألستر، ويريد منه ألستر أن يتتبعها ويوافق سكوت بعد تردد، وهكذا يبدأ المونتاج الصامت للفيلم حين يتتبّع سكوت مادلين الجميلة والغامضة والتي تمثل نصف المجال اللوني الآخر، وتعتقد مادلين أن روح جدة جدتها قد استحوذت عليها، وذلك يظهر في كثير من المشاهد حين تقوم بزيارتها في المقابر يحيط بها الكثير من الأشجار والتي تضفي على المكان تأثيرا لونيا أخضر منعكسا في ضوء الشمس، والذي يصبغ المكان المحيط بمادلين باللون الأخضر، ومن خلال متابعة سكوت لمادلين نجده يقع في حبها فنجده متابعا لها في عدة أماكن عبر سان فرانسيسكو التي تظهر بهيئتها المميزة في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، وبعد أن ينقذها سكوت من الانتحار، وتتعرف عليه تبادله المشاعر ذاتها

وهنا تقع المأساة وتغيّر انعطافات النصف الثاني من الفيلم تصوراتنا المسبقة عن الشخصيات

السير **ألفريد جوزيف هيتشكوك** (Sir Alfred Joseph Hitchcock):حاصل على رتبة سير وهي رتبة فائقة الامتياز ضمن الإمبراطورية البريطانية) – (١٣ أغسطس ١٨٩٩ – ٢٩أبريل ١٩٨٠) منتج ومخرج أفلام إنجليزي، كان رائدا في العديد من التقنيات والتشويق والإثارة النفسية في الأفلام، بعد نجاحه في السينما البريطانية في كل من الأفلام الصامتة والأفلام الصوتية في وقت مبكر. عُرف بكونه أفضل مخرج إنجليزي، انتقل إلى هوليوود عام ١٩٣٩، وأصبح مواطنا أمريكيا في عام . ١٩٥٥خلال حياته المهنية التي امتدت أكثر من نصف قرن، أسس هيتشكوك لنفسه أسلوبا إخراجيا معروفا ومميزاحيث أخرج أكثر من خمسين فيلما في حياته المهنية التي امتدت ستة عقود. ينظر له في كثير من الأحيان على أنه أعظم مخرج بريطاني، وجاء في المرتبة الأولى في استطلاع لنقاد السينما عملته مجلة دايلي تيليغراف البريطانية في ٢٠٠٧، والتي قالت: «مما لا شك فيه أن أعظم مخرج خرج من هذه الجزر كان هيتشكوك فقد فعل أكثر مما فعل أي مخرج آخر ليصقل السينما الحديثة، والتي ستكون مختلفة تماما بدونه. موهبته كانت للسرد، حجب المعلومات المهمة (عن شخصياته وعنا) وإثارة مشاعر المشاهدين ليس مثل أي شخص آخر ".مجلة Movie Maker وصفته بأنه المخرج الأكثر تأثيرا على الإطلاق، ويعتبر على نطاق واسع واحدا من أهم فناني السينما.

والأحداث حيث يتضح أن مادلين التي تعرفنا عليها ما هي إلا ممثلة استأجرها ألستر لكي يستخدم سكوت في التستر على جريمته حيث يظهر من مشهد الفنار أن مادلين تصعد مسرعة الدرج ويلاحقها سكوت ليمنعها من الانتحار ولكنه يقف عند حد معين بسبب خوفه من المرتفعات ولكن مادلين تصل إلى القمة، فنجد ألستر ممسكا بامرأة أخرى وهي زوجته، ونراها نسخة مطابقة لمادلين حيث يلقي بها من أعلى الفنار ليراها سكوت تسقط في حادث يراه للمرة الثانية ليؤكد عقدته النفسية في رهابه من المرتفعات وليتحطم قلبه لفقده لمادلين الحبيبة شكل (٢٢).

شكل(٢٢)

في المشهد التالي، نري سكوت وهو نائم يعاني من الأحلام والهواجس المؤلمة حيث نراه يتعرق وهنا يدخلنا هيتشكوك في حلم غني بالألوان القوية الساخنة والمعبرة عن عقدة سكوت وألمه الشديد لفقد مادلين، تمر الأيام على سكوت ويري امرأة شديدة الشبه بمادلين الحبيبة في لقطة مطابقة للقطة الأولى التي تعرف فيها سكوت على مادلين وبالطبع ظهرت باللون الأخضر شكل (٢٣).

شكل (٢٣)

يحاول سكوت بعد التعرف على هذه السيدة الشبيهة لمادلين وبعد عدة محاولات يحولها إلى الشكل الأول نفسه فيبدأ بتغيير شكلها مثل لون شعرها وطريقة المكياج وتغيير ملابسها..إلخ، فنجد مشهدا رائعا حيث تجلس مادلين في غرفة في مشهد سلويت حيث تظهر وبجانبها نافذة كبيرة يخترقها ضوء أخضر من لوحة إعلانات في الشارع حيث تظهر مادلين الحقيقية في هذا المشهد السلويت و قد أحاط بها اللون الأخضر من جميع الجهات وكان سكوت قد استحوذ عليها لتتحول من شخصيتها الحقيقية إلى شخصية مادلين وتبدأ عملية التحول عندما تدخل إلى الغرفة الأخرى ويقوم سكوت بانتظارها في جو مشحون باللون الأخضر الذي يملأ جميع أركان المكان، ويلتفت ليجدها قد خرجت من الغرفة وهي في هيئتها المطلوبة، وقد تحولت بالكامل إلى مادلين الحبيبة التي كان يعرفها، والتي يبحث عنها لتجسد عقدته (نكروفيليه) – شكل (٢٤) و (٢٥).

شكل (٢٤)

شكل (٢٥)

فالتباين في هذا الفيلم هو الأساس في التعبير عن الشخصيات حيث يمثل اللون الأحمر شخصية سكوت ويمثل اللون الأخضر شخصية مادلين، ويمثل سكوت الاستحواذ والشغف والخوف /obsession/love Fear وتمثل شخصية _صفحة شكل (٢٦) مادلين الانفصال عن الواقع صفحة – شكل (٢٧).–ncan ny/Ghostly/Diverge From reality وبالتالي فقد عبر هيتشكوك عن ذلك باختياره للألوان، حيث نجد ملابس سكوت وقد مالت إلى اللون الأحمر وكذلك المكان المحيط من تفاصيل وأكسسورات المكان والملابس مثل الأريكة التي يجلس عليها والكرافت والروب المنزلي الذي يرتديه ومثل باب منزله الذي يظهر في مشهد باللون الأحمر شكل(٢٨).

كما نجد مادلين التي عرفناها باللون الأخضر فسيارتها التي تقودها باللون الأخضر وظهورها في أول مشهد تعارف بينها وبين سكوت تظهر بفستانها الجميل

شكل (٢٨)

شكل (٢٩)

إلا أننا نجد تحولا دراميا في التعبير اللوني عندما ينقذ سكوت مادلين ويأخذها إلى شكل (٢٩)

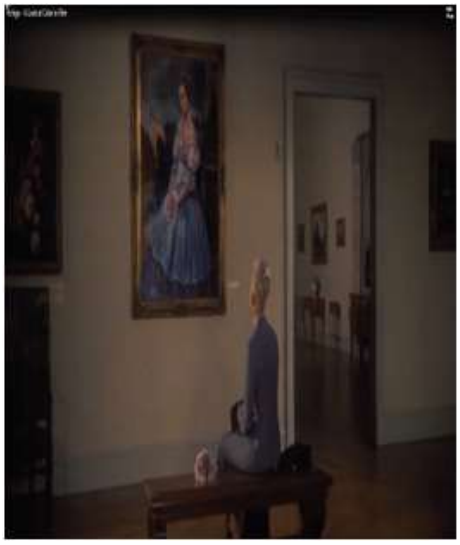
منزله فنجده وقد ظهر في هذه المشاهد وهو يرتدي اللون الأخضر، وعند استيقاظ مادلين من غيبوبتها لتجد سكوت بجانبها ويناولها روبه الأحمر لترتديه وبالتالي نجد التحول اللوني لكل من مادلين وسكوت في هذا المشهد كمدلول للتعبير عن تأثير كل منهما في الآخر – شكل (٣٠).

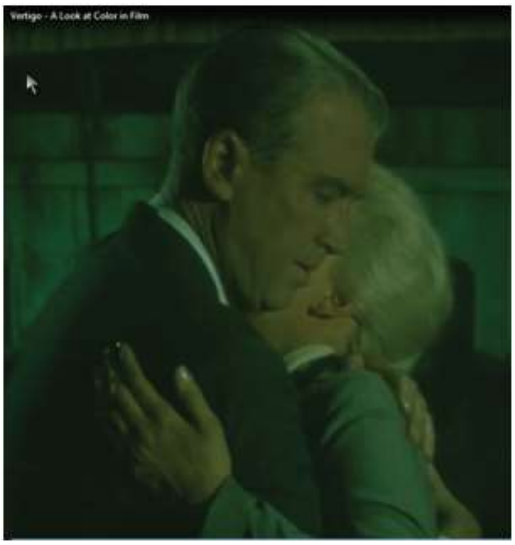
شكل (٣٠) يمثل مشهد التحول اللوني بين سكوت و مادلين

شكل (٢٦) شخصية سكوت كما ظهرت في الفيلم

(مشاهد من فيلم فيرتيجو)

شكل (٢٧) شخصية مادلين كما ظهرت في الفيلم





(لقطات مجزأة من فيلم فيرتيجو إخراج ألفريد هيتشكوك)

إلا أننا لم نجد هذا التعبير اللوني (التضاد اللوني) بين سكوت ومادلين فحسب في الفيلم بل وجدناه بين سكوت وميج خطيبته السابقة، والتي ظهرت بتعريف لوني وهو الأصفر، نلاحظ أن جميع المشاهد التي جمعت بينها وبين سكوت كان سكوت يرتدي فيها اللون الأزرق وهو أيضا **complementary** فنجد ميج تظهر واللون الأصفر ملازما لها في الملابس والمكان المحيط بها مثل المرسم الخاص فنجد الحوائط وأكسسورات المكان جميعها معبرة عن الهوية اللونية لميج صفحة شكل (٣١). ويظهر سكوت معها في أغلب المشاهد باللون الأزرق شكل (٣٢) وهو لون مكمل أيضا إلا أنها عندما تحاول التقرب مرة أخرى إلى سكوت وتقوم برسم نفسها كشخصية جدة مادلين في لوحة مرسومة في مشهد يجمع بينها وبين سكوت الذي ينفر من محاولاتها تظهر ميج مرتديه ملابس باللون الأحمر وهو الهوية اللونية لسكوت كنوع للتعبير عن استحواذ سكوت لقلب

ميج – شكل٣٣

شكل (٣٢)

شكل (٣٣)

(لقطات مجزأة من فيلم فيرتيجو)

شكل (٣١) شخصية ميج كما ظهرت في الفيلم

وبالتالي، عبر ألفريد هيتشكوك عن رؤيته التعبيرية اللونية للشخصيات، فنجد أن العلاقات المحورية للدراما بين سكوت ومادلين وميج عبر عنها بالمدلول اللوني المكمل والذي يفيد التباين حيث يؤدي هذا التباين إلى التأكيد والتوضيح، أما الشخصيات الأخرى خارج هذه العلاقات فقد بدت بالألوان المحايدة ليمكن تمييزها وفصلها عن باقي الجو الخاص بالعلاقات الأخرى التي تعبر عن الجو الدرامي – شكل (٣٤).

شكل (٣٤)
(لقطات مجزأة من فيلم فيرتيجو)

◄تكامل التكوين بين المكان والشخصيات:

المقصود هنا هو فاعلية الديكور بكل ما يتضمنه من ألوان في تكوينها الحر، أي فاعلية العلاقات التي تنتجها الألوان في أوضاعها الجديدة في وجود الشخصيات الدرامية وتحركها وتفاعلها مع هذه الأشكال، فتتعاظم المعاني والتعبيرات بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية موحية.

فالموضوع يبدأ بفكرة في عقل الفنان لحظة قراءته للنص، وعندها يمسك بقلمه ليخط خطوطا تتداخل وتتعقد وتنتهي بالتصميم – المنظر – ولا يمكن رسم هذا التكوين إلا بتصور حركة الشخصية بها وتخيل حركتها وتفاعلها مع المكان.

لا يمكن أن نعزل المكان (المنظر) عن الشخصيات فكل منهما هو مدعم ومكمل للآخر فعلى أساس طبيعة الشخصية يوجد المكان الملائم وعلى أساس المكان وطبيعته تتحرك الشخصية. في الأفلام الروائية خاصة يكون المكان عنصرا مؤثرا في الشخصية والأحداث الدرامية وفي النتيجة النهائية للصورة السينمائية التشكيلية فأنا أري أن المنظر هو المعنى، و التعبير هو الممثل أو الشخصية الدرامية، فمهمة المنظر هو أن يكشف عن هذه الفاعلية.

ويقال: إن الإنسان أو المشاهد لا يستطيع أن يعقل ما لا يفهم، وهنا تأتي مرحلة التخيل التي يتركها الفنان للمشاهد، فلا ندري ما الذي ينتظرنا في آخر البهو المظلم أو خلف الأبواب المغلقة، فالمكان له دور مهم كدور الممثل في التعبير عن الدراما، ولا يشترط أن يتخذ الفنان من الأساليب الجمالية للألوان منهجا لينعكس على الشكل العام للفيلم. وبالتالي، يتعرف المشاهد على نوعيته التي يتفرد بها عن غيره، ولذلك فالتذوق الجمالي ما هو إلا بحث عن المضمون الجمالي للألوان في السياق الدرامي في أشكال تحمل المعاني في ذاتها.

هنا تبرز أهمية فنان المناظر في تحديد الشكل الفني العام للفيلم، فهو أمام عبء فني تشكيلي لا بد أن يأخذ فيه زمام المبادرة، خاصة في تحديد

المنحنى اللوني الذي سيتخذه الفيلم ونحت القالب الذي سوف تصب فيه الدراما، ففنان المناظر يفجر طاقته الفنية على الورق ويبدأ في رسم فلسفة الرؤية وترجمتها إلى تصميم، وهنا لا ينحصر دور الفنان على الوصف ولكنه يكمن في دلالة لونية معبرة عن الحدث الدرامي في معناه من وجهة النظر التصويرية الحرة.

يعيش المشاهد في العالم الذي يضعه فيه فنان المناظر ويستفزه لكي يتساءل وأن يتخيل والأهم والأجدى للفنان أن يصل إلى هدفه الأساسي فهو يتيح لنا أن نرى ونكتشف ما لم نكن نراه ونكتشفه من قبل، وأن نحاط علما بما يتضمنه العمل من معان ورموز وإيماءات وتعبيرات مستترة وبالتالي نستجيب له ونتفاعل معه وننفعل به.

اللون في التكوين إنما هو وجهة نظر جديدة قبل كل شيء ورؤية فنان مستحدثة لم تتناول من قبل خرجت وتطورت من كم كبير من الخبرات والرؤى والأفكار، فالمكان في الأفلام يوجه انتباهنا إلى تألق اللون وإلى عمق الأشكال والطريقة التي تؤدي بها الألوان دلالاتها وبناءها الشكلي وإلى الرموز والروح التعبيرية للعمل بأسره كما أن المساحات اللونية في المكان تعطينا إحساسا بالقصد الدرامي للعمل وتنمي المتابعة، وهو في نهاية الأمر الذي يربط بين النص أو السيناريو وبين الممثل ومنه إلى المشاهد.

إن تكامل كل من المكان والشخصية يوجه إدراك المشاهد وفكره وشعوره إلى الطريقة التي سوف تسلكها الدراما في الفيلم بحيث نستطيع أن نتجه نحو العمل والاستمتاع في الوقت نفسه.

وإذا قيل إن الفنان العظيم يستطيع أن يخلق جمهورا لأعماله، فقد أثبتت التجارب العملية أن الجمهور لن يجتمع حول الفنان إلا إذا استطاع أن يتذوق فنه، وبالتالي فلابد للفنان أن يوجه الإدراك نحو هذا النوع الخاص من الفن.

سوف يظل المكان– المنظر– هو دائرة الضوء التي تتألق فيها الشخصية في كل وقت فالفنان يهتم بالمكان في الفيلم لخلق حالة خاصة وإزالتها أيضا والكشف عن القيم والرموز والإيماءات الكامنة في ثنايا العمل ككل، ففنان المناظر يصل إلى مرحلة تكامل التكوين مع الشخصية حينما ترقى تصميماته اللونية لتكون لغة سحرية صامتة بين وجدان الفنان نفسه وأدوات التعبير وترجمة المحسوس إلى ملموس عبر فهم خاص ورؤية ذاتية تحتاج إلى شرح وتحليل وتوضيح، ولا أبالغ حينما اقول إن الفنان عندما يحاط بجانب كبير من الإدراك والثقافة والوعي للخبرات اللازمة والمتراكمة في استطاعته أن يعلم جيلا بأكمله، وهذا ما حدث بالفعل مع بعض الفنانين وأخص بالذكر في مصر الفنان شادي عبد السلام .

إن العلاقات التي تنتجها الأشكال في أوضاعها الجديدة في التكوينات المختزلة من الكل إلى الجزء فتتعاظم المعاني والتعبيرات بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية وموحية.

وبالتالي، يمكن أن نقول إن اللون هو المعنى والتعبير. فمهمة فنان المناظر الأساسية هي الكشف عن هذه الفاعلية.

ونخلص من ذلك إلى أن تصميم الفيلم السينمائي لم يعد بصريات جميلة فقط، أو موضوعيا واقعيا ولكنه تطور في التعبير اتسعت دائرته لتشمل الروح والجسد والعلم والفكر والمجتمع والذات، وفي ذلك مما أفرزته الثقافات والأفكار.

المراجع:

١- رياض عبد الفتاح، ١٩٦٥، التصوير الملون، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢- ريد هربرت، ١٩٧٠، التربية عن طريق الفن، ترجمة: عبد العزيز توفيق، القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة.

٣- عبد الحسين جمعة، ١٩٩٥، الاتصال البصري في الفنون البصرية، دار الثقافة، بغداد.

٤- عبد الحميد شاكر، ١٩٨٧، العملية الإبداعية في فن التصوير (سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون.

٥- عبد الحميد شاكر، ١٩٨٧، العملية الإبداعية في فن التصوير (سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون.

٦- فلاح سعيد جبر، ٢٠٠١، منظومة التعبئة والتغليف العربية – واقع وآفاق – الاتحاد العربي للصناعات الغذائية – بغداد.

٧- كبة شامل عبد الأمير، ١٩٩٢، اللون – النظرية والتطبيق، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد.

٨- محمد جاسم بلاسم، ٢٠٠٩، التصميم الجرافيكي عبر العصور، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع.

٩- مصطفى يحيى (٢٠٠٦) المرئي واللامرئي في الفن التشكيلي، الدوحة مركز الفنون البصرية.

١٠- مطلب محمد عبداللطيف، ١٩٧٧، فلسفة الفيزياء الموسوعة الصغيرة–٢ بغداد، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية.

١١- وونك ووكاس، ١٩٨١، مبادئ تصميم المجسمات، ترجمة أمل الحسيني، بغداد، مؤسسة المعاهد الفنية.

١٢- بول كلي (٢٠٠٣) نظرية التشكيل (ترجمة عادل السيوي)، القاهرة، دار ميريت.

المراجع الأجنبية:

1-Delucio, Marry. 1975. Visual Esthetics, Land Humphries Publisher Limited. Libby. 1994.

2-Thomsson, R The psychology of Thinking London English, Language Book Society, 1971, p,93

3-William Charles, Color and Structural Since, Prentice - Hall, Inc., P.93.

4-Ocvrik, Offog, Robert Bome, Art Fundamentals Theory and Practice, Bromn WM.

5-C CO, INC Publishers, 1962, U.S.A. Practice, U.S.A.

6-Color Psychology http://www.infoplease.com/spot/colors1.html http://www.losaltosonline.com/latc/arch/9637/FallFash/8color/8color.html http://char.txa.cornell.edu/ Lesson

7-Presentation Attributes-The Use of Color http://web.topchoice.com/~abyers/moduleten/html/lessons/lesson4.htm

8- Color symbolism http://webdesign.about.com/library/weekly/aa070400a.htm

مصادر الصور:

1https://www.nytimes.com/2012/01/01/movies/awardsseason/inside-the-production-design-of-hugo.html

2-https://www.pinterest.com/pin/195202965068854310/?lp=true

3-https://www.pinterest.com/pin/560557484856849054/?lp=tru

4-https://www.google.com/search?sa=G&hl=en-EG&q=Alfred+stevens&ved=0ahUKEwiT6c_n6obgAhWP34UKHffaDT8QvQ4ILygF&biw=1242&bih=597

5- http://wwwcinemastyle.blogspot.com/2011/04/tara-and-twelve-oaks-revisited.html5-

6- https://www.thebroad.org/art/mark-tansey/forward-retreat

7- https://www.slideshare.net/nateabels/week2-visual-elements-part1

8-http://wwwcinemastyle.blogspot.com/2011/04/tara-and-twelve-oaks-revisited.html

9 - https:// https://www.goldenkite.com/patterns-and-kits.html
10 -www.pinterest.com/pin/542754192565174833/?lp=true
11- https://video.almstba.tv/watch.php?vid=ed8dff504