النص الضوئي في الفيلم السينمائي بين الحضور والغياب
اللعب الحر بالعلامة

حسام الدين محمد عبد المنعم

ملخص البحث

إن الضوء أساس الحياة في هذا الكون ومنها استمد الإنسان مفاهيم ومعاني الخوف والشر من الظلام والراحة والخير من الضوء، فأصبحت تشكل ثنائية لازمت الإنسان الى يومنا هذا في مختلف المفاهيم الحياتية.

لذا فقد تجسد الضوء بشكله الفني الجمالي في الفنون المرئية كالفنون التشكيلية والفوتوغراف وغيرها حتى ظهور فن السينما، إذ ان استخدام الإضاءة في السينما أفرز طاقة عالية في التشكيل لها قيم تعبيرية ورمزية، وأصبح الظلام والضوء يشكلان فضاءاً بصرياً تتحرك فيه مركبات علامية عديدة ضمن بنية العمل الفني.

وتضمن البحث فصول عدة، الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تمثلت بالسؤال الاتي (هل يمكن أن يكون الضوء نصاً في بنية العمل الفني باعتباره منظومة دالة تهتم بالجانب العلاماتي للفيلم ؟).وأهمية البحث والحاجة اليه وكذلك هدف البحث فضلاً عن توضيح حدود البحث ومصطلحات البحث، أما الفصل الثاني فقد اشتمل على الإطار النظري والدراسات السابقة وقسم الإطار النظري على مبحثين: المبحث الاول/ **النص الضوئي كمنظومة علامية**، أما المبحث الثاني/ **النص الضوئي واللعب الحر بالعلامة**، وبعدها تم وضع التطبيقات التي اعتمدها الباحث لتحليل العينة المختارة والتوصل إلى هدف بحثه واشتمل التحليل على المنهج الوصفي المعتمد في البحث. وتحليل العينة، ثم استخلاص النتائج النهائية المنبثقة من التحليل، فكان أبرزها أن العلامة تخضع لتوظيف صانع العمل، وكذلك عرض بعض الاستنتاجات المستنبطة من نتائج البحث وتضمن البحث قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمد الباحث عليها باللغات العربية والأجنبية وملخص الدراسة باللغة الإنكليزية.

مشكلة البحث

الضوء هو العنصر الفاعل في رؤية الأشياء في الفيلم السينمائي وهو المستوى الرئيسي في وظيفة الضوء في الفيلم، وبتطور اللغة السينمائية وتعدد الإتجاهات في السينما والتي خلقت مستوى آخر من مستويات الإشتغال هو اشتغال الضوء درامياً والذي يعبر عن الحدث والزمان والمكان ويدخل كعنصر في خلق المفاهيم الدرامية، وبتعدد التجارب الفنية الكثيرة التي رافقت ميدان العمل الفني السينمائي بإعتباره ميدان تجريبي ضمن الحقول الدلالية، وظهور المدارس الفنية ومنظريها الذين ساهموا بشكل كبير في الإنجازات التي شهدتها السينما، تطور مفهوم استخدام الضوء الى مستوى تعبيري جمالي آخر ينهض فيه الضوء ليس فقط عن مضامين درامية بل مضامين تعبيرية في الكشف عن المرئي والمحسوس "لم يعد مسألة اضاءة ديكور بل مسألة تعبير، وتقديم اشارة دالة عن طريق موالفات الظلال والضوء، بواسطة توزيع غريب للمضيء – المعتم"[1]، وبهذا الشكل يتحول الضوء من الوظيفة الفيزيائية البسيطة الى العملية الجوهرية في البناء الفني للفيلم، حيث يدخل الضوء كمفهوم نصي في السرد الحكائي للفيلم من خلال تعدد مستوياته العلائقية داخل بنية الفيلم " إن النص ليس نصاً في ذاته بل هو نص في حدود إحالته الضمنية أو الصريحة على نصوص أخرى، لاحتوائه على الضمني والكامن غير المصرح به، وغير المعلن عنه. أي أن النص يمثل سلسلة من الإحالات،

لا مجرد نص معين بشكل نهائي"[2]. وعليه تُثار التساؤلات التالية: **هل يمكن أن يكون الضوء نصاً في بنية العمل الفني باعتباره منظومة دالة تهتم بالجانب العلاماتي؟ ومالذي يشير إليه النص الضوئي في الفيلم، الجو العام، أو تعميق الحدث، أم تعميق المعنى العام للفيلم؟**

إهمية البحث

تتجلى أهمية الإضاءة في موضوع أساسي، وهو أنه بدون الضوء لا يمكن أن تكون هناك صورة مرئية، وبدون الضوء لا يمكن الحصول على معنى؛ ويعني ذلك أن أهمية الضوء تستند إلى جانبين أحدهما علمي والآخر فني. ويتمثل الجانب العلمي للإضاءة بفكرة أن التصوير الضوئي هو عملية تهدف إلى تسجيل تأثير الضوء على سطح الفيلم. وفي جانب آخر فإن أهمية الضوء، في جانبها الفني، تستند إلى فكرة أن الإضاءة لا يقتصر دورها على مسألة النقل من خلال التصوير، وإنما تتجاوزها إلى مرحلة التعبير فتكمن أهمية الإضاءة هنا في كونها وسيلة للتعبير الفني.

لذا فإن أهمية البحث تتجلى في الكشف عن القيمة التعبيرية للنص الضوئي كمنظومة دلالية وتقنية في بناء العلاقات مع العناصر الأخرى داخل بنية العمل الفني ضمن وحدة علاقات تساعد في بناء منهج ضوئي.

هدف البحث

1- الكشف عن تعدد الأبعاد الدلالية في النص الضوئي بالفيلم السينمائي.

2- تحديد مستويات اشتغال النص الضوئي في الفيلم السينمائي.

حدود البحث

يتحدد البحث في مناقشة الضوء كمفهوم نصي في فن الفيلم السينمائي، كما يتحدد البحث بالفيلم الروائي حصراً، حيث إن البحث يتميز بمسألة فكرية استقرائية.

تحديد المصطلحات

النص

لغوياً جذرها الثلاثي (نصص) وهي من الثلاثي المضعف معناها بالعربية (مدَ).

وعُرف أنه " مقطوعة قولية او كتابية مهما كان طولها وهي التي تشكل كلاً موحد، والنص وحدة لغوية إستعمالية"[3].

اصطلاحياً النص: "هو مجموعة من الأنساق الصغرى التي تتكون من مجموعة من الأنساق اللغوية (الجمل) المتكونة من مجموعة الوحدات المفردة (العلامات)"[4].

ويؤكد شولز بأن النص "مجموعة من العلاقات التي تنتقل في وسط معين من مرسل الى متلق باتباع شفرة أو مجموعة من العلاقات، وهو يتلقاها نصاً، يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة أو شفرات مناسبة"[5].

إلا أن هناك آلية لإنتاج النص وحسب المنهج المتبع؛ تحكمه قوانين موحدة غير مفروضة عليه من خارج النص فهو يصنع نظامه الذي يختلف عن النظام اللغوي، مثل الفن المرئي واشتغال الصورة فيه، فيكون هناك عنصر سائد في أمامية الصورة داخل بنية العمل الفني، كالضوء مثلاً الذي يشكل نصاً من خلال الدلالات التي يخلقها داخل العمل الفني.

الضوء لغوياً وهو "نور، ضياء، فجر، مصدر ضوء مصباح"[6].

الضوء "شكل من حركة الطاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات، وللضوء خاصيتان أساسيتان لانتقاله هما التردد(Frequency) وهو عدد الموجات، والآخر طول الموجة(Wave length) ويقصد به المسافة الواقعة بين قمة موجة ضوئية والقيمة الموجية التي تليها"[7].

التعريف الإجرائي للنص الضوئي:

النص الضوئي عملية تفاعلية بين مجموعة من العلامات التي ترتبط بجملة من العلاقات مع عناصر أخرى ضمن بنية العمل الفني لإنتاج معانٍ لا متناهية تنطوي على دلالة مكتملة وكاملة تجعل المتلقي حاضراً للاستبدالات الممكنة بين ما يراه وما يؤوله استناداً إلى الإيحاء الموجه الذي تقوم به الصورة الفيلمية.

المبحث الأول

النص الضوئي كمنظومة علامية

يعد الضوء علامة إستمدت صفتها من خلال الليل والنهار، فالضوء هو الوسيلة التي تتداخل فيه مكونات الحياة من أجل خلق تراكيب وتكوينات صورية وجمالية ذات معنى، ويمكن الإستدلال بأن ضوء الشمس يعني أن الوقت نهاراً ونور القمر دلالة على الليل فالضوء يتصل بالشمس، أما النور فهو الذي يتصل بالقمر؛"باعتبار أن (الضياء) هو ما ينبثق مباشرة من جسم مشتعل مضئ بذاته، وأنه حين يسقط هذا(الضياء) على جسم معتم ينعكس (نوراً)"[8]، أما في حقل الفنون المرئية (السينما والتلفزيون)، فإن الضوء لم يعد يشتغل على المستوى الوظيفي البحت مثل إضاءة المكان أو تهيئة الأجواء أو المرئيات التي تلتقطها آلة التصوير بل تعدت ذلك لأن "الضوء تتعدى مهامه عملية التعريض الضوئي، وإنما يرمي الى تحقيق قيم درامية، قيم جمالية، قيم ذات معنى، قيم سايكولوجية"[9]، فالضوء هو "نص ومصطلح (النص)، يعني فيما يعنيه، امتلاك منظومة تعبير متكاملة الهدف منها ايصال جميع المعلومات سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة الى المتلقي"[10].

لذا فقد تم توظيف الضوء كعلامة لإنتاج منظومة تفاعلية مع علامات العرض الأخرى، وقد توسع الأفق الدلالي لعلم العلامات ليستوعب كل أشكال الفنون والآداب التي تعتمد على الواقع في إنشاء بنيتها الفنية.

إن أول من وضع علم العلامات هو العالم اللغوي الفرنسي الأصل (فيرديناند دي سوسير) تحت اسم (السيميولوجيا)، أما (شارلز س. بيرس) فقد استخدم كلمة (سيموطيقيا) ويقصد بها نفس العلم أي (علم العلامات). إذ عَرَفَ (بيرس) العلامة بأنها " شيء ما ينوب لشخص ما بصفة ما، أي أنها تخلق في ذهن ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها مُفسِرة (Interpret ant) للعلامة الأولى"[11]. فليس هناك تكافؤ بين العلامة ومضمونها بل إن فهم العلامة يتوقف على الاستدلال أولاً والتأويل ثانياً، فالعلامة دائما تجعل المتلقي في حالة تراكم معرفي، بمعنى أنه لا يعرف العلامة مباشرة، ولقد قُسمت العلامة على ثلاثة انواع[12]:

1- العلامة الإيقونية: حيث ان الدال يطابق المدلول، أي أن العلامة تشبه المرجع الذي تشير اليه. أي تشبه الإشارة نوعاً ما صورة طبيعية مثلاً.

2- العلامة الإشارية: الترابطية حيث تكون فيها الإشارة مرتبطة بما تدل عليه، وهي قائمة على السبب والنتيجة مثل (الصورة الفوتوغرافية، الدخان يشير الى النار).

3- العلامة الرمزية: وهي التي ترتبط عشوائياً أو عفوياً بمرجعها (الحمامة البيضاء ترمز للسلام).

والعلامة شيء مادي محسوس لكنها في ذات الوقت ترتبط بدلالة حيث كونها تصوراً ذهنياً لأشياء موجودة في العالم الخارجي، لذا " فهي إشارة الى الرغبة في إيصال معنى، كذلك تعد مثيراً أي أنها تعتبر بمثابة مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية في إدراكنا بصورة مثيرة آخرى تنحصر مهمته في الإيحاء تهيؤاً للإتصال"[13]. فالعلامة هي الشيء الذي نتخذه كدلالة على وجود شيء سواه، لأن الشيئين مرتبطان دائماً، كالغيوم التي تكون علامة على المطر.

العلامة والضوء

أما في السينما فإن علم الدلالة تطور فيه بشكل كبير جداً بسبب الإمكانيات العالية للصورة بما تحتويه من عناصر عديدة تدخل في بناء الصورة الفيلمية ومنها الضوء، وبداية الحديث عن الضوء تتم من خلال الإشارة الى مصادره الرئيسة لغرض الرجوع إليها عند الحاجة للتعريف بها. إذ إن مصادر الاضاءة تنقسم على نوعين هما:

1- مصادر الاضاءة الطبيعية: ضوء الشمس ونور القمر

2- مصادر الاضاءة الاصطناعية: الكشافات بأنواعها الكبيرة والصغيرة.

تعمل هذه المصادر الضوئية منفردة أو مجتمعة لتشكيل الجو العام للاحداث، او إنتاج المستويات التعبيرية في العمل الفني، فكل مصدر ضوء يمتلك امكانياته التي تؤهله لانتاج معنى معين عند توظيفه بطريقة فنية او تعبيرية حسب ما يريده صانع العمل " يجب ان نعطي لقوة السبب الفائقة هذا الاحساس العاطفي، الممهد للانبهار، الذي نشعر به في بعض الحالات. بحسب ما نقوم به من زيادة أو تقليص في عدد مصادر الضوء"[14].

إن الإضاءة باعتبارها منظومة علامية فقد عبرت عن القدرة في انتاج عالم من التشكيلات والتراكيب اللانهائية في العمل الفني من خلال قدرة الضوء على اضافة عمق جمالي ودال، عن عدة حالات، حيث إن الضوء يخلق إحساساً بالعمق في المسافة ويجسد الحالة العاطفية والجو العام بل إنه ليستطيع خلق تأثيرات درامية معينة، ويستطيع الضوء في بعض الأحيان أن يؤثر الى حد كبير في الإنطباع الذي تتركه الصورة في نفوسنا، ومن الشائع مثلاً "إن الإضاءة الرئيسية للوجه عندما تأتي من الأسفل فأنه يبدو أكثر شراسة مما لو أُضيء بالطريقة العادية، ولو وضعنا المصدر الضوئي في مكان آخر فسوف ينتج عن هذا ظلال ذات تأثير درامي"[15].

الضوء والظل

إن الضوء والظل له دلالات متعددة وفق المفهوم النفسي للإنسان النابع من الحقيقة الواقعية منذ كينونته، " فهي توحي بمعنى الصراع بين الخير والشر، كما تقوم بخلق مؤثرات شديدة التنوع باستخدام مصادر ضوء غير عادية (استثنائية)، وتمثل دلالة ايجازية كونها تمثل صورة القدر، وأن تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد الذي توحي به... لكن تلك الظلال يسعها أيضاً أن تكتسي قيمة رمزية"[16]، وتكتسب قيمتها هذه حسب التوظيف لظل الشخص أو الشيء المُراد التعبير عنه، ولا يمكن حصر استخدامات الظلال الكثيرة بالتوظيف السابق، بل إنها توسعت في المفاهيم بسبب تطور فن السينما كلغة. وهناك أساليب توضح العلاقة مابين الظل والضوء كمنظومة علامية عن طريق خلق التباين في تشكيل جماليات الصورة، وتقسم على ثلاثة اساليب هي:

1- الكياروسكورو (chiaro scuro) : وهي "كلمة ايطالية تعني المظلم والمضيء حيث ان (chiaro) تعني (الضوء) والـ (scuro) تعني (المظلم) أو تعني الغموض والوضوح"[17]، ان هذا الاسلوب يستخدم مصدر الاضاءة من

مستوى منخفض،" وهذا الاسلوب يفضل استخدام زوايا سقوط الضوء في النصف دائرة الخلفي بحيث تكون الاضاءة جانبية وجانبية خلفية، حتى نتمكن من الرسم بالضوء وظهور الظلال بشكل اقوى"[18].

2- النوتان(notan) : جاءت هذه الكلمة من اللغة اليابانية، اذ "تعني المعتم والمضيء، او الضوء والظل"[19]، وهو اسلوب قائم على التدرج بالالوان من اللون الفاتح وصولا الى اللون الاكثر قتامة.

3- السلويت (silhouette) : إن هذا الاسلوب من الاضاءة يعطي الاحساس بالغموض، وهذا ناتج من التباين الحاد بين الضوء والظل، وتنتج الصورة السلويت باستخدام طبقة الاضاءة المنخفضة، حين يكون الجسم المصور متوسطاً بين آلة التصوير ومصدر الضوء، بمستوى افقي، مما يضيئ الحدود الخارجية للجسم المصور فقط.

طبقات الإضاءة

وهذه الأساليب في الإضاءة تنتج من تنوع طبقات الإضاءة الثلاث "فالتدرج المحصور بين مفتاح الاضاءة العالية والاضاءة المنخفضة، كفيل ببناء نص ضوئي له قيمة معلوماتية"[20]، والطبقات الثلاث هي:

1- طبقة الاضاءة المنخفضة (low key light): تنتج من "الزيادة الكبيرة في درجات اللون داخل سلم التدرجات اللونية باتجاه درجات الاسود"[21].

2- طبقة الاضاءة المتوسطة (medium key light): تنحصر هذه المنطقة ضمن منتصف سلم التدرجات اللونية، إذ تميل الى درجات الابيض والاسود التي تعكس الالوان الرمادية، ونسبة التباين هو المتوسطة.

3- طبقة الاضاءة العالية (high key light) : تتحدد بـ "درجات الابيض على سلم التدرج اللوني، ويكون الشكل الفني مستخدماً للوان الابيض في جميع محتويات الصورة"[22].

كثافة الضوء

وهناك كثافة الضوء أو (شدة الإستضاءة) وتعني كثافة الضوء الموظف عند التصوير، اذا ما كان شديداً قاسياً، او منتشراً ناعماً، كلما زادت مساحات الظلال زادت درجة الحدة الانفعالية واشتد التوتر والتشويق، وابسط طريقة لمعرفة ذلك هو " فحص الظلال داخل الصورة، فإذا كانت حادة الاطراف، كان الضوء شديداً، والاضاءة تأخذ مظهراً ساطعاً حاد الاطراف، والعكس صحيح، فاذا كانت الظلال غير عميقة وواضحة الاطراف، كانت حزمة الضوء غير حادة منتشرة وضوؤها ناعم مما يجعل الحدود الخارجية للاشياء تبدو ناعمة"[23].

تعبيرية الإضاءة

وتلعب الإضاءة دوراً في التعبير عن الحالة النفسية نظراً "للعلاقة الوثيقة بين الإضاءة والحالة النفسية فإننا نتوقع أن تتجاوب الإضاءة في الفيلم في طابعها العام مع الروح العامة التي تسيطر على الفيلم كله وتتغير مع تغير الحالة النفسية السائدة في الفيلم التي ترتبط بالبناء الإيقاعي للفيلم"[24].

كما يمكن أن نجد أفلام الجريمة تستخدم "تباين شديد بين الأبيض والأسود،... وإضاءة خافتة ذات ظلال طويلة تجعل الشخصيات حبيسة في إطار الصورة Frame"[25]، لكننا يمكن أن نلاحظ مسألة هامة وهي إن الكثير من الأفلام المميزة في تاريخ السينما، "قدمت معالجاتها للواقع عبر الأسود والأبيض ابتداءً من "مقصورة كاليجاري" مرورا بـ"المدرعة بوتومكين" إلى (المواطن كين) حتى (مدينة الخطيئة)"[26]، لقد كانت الأفلام بالأسود والأبيض أفلاماً جميلة في

التكوين والشكل، فبالرغم من إنها ليست بالألوان إلا أنها قامت بتفعيل عناص التعبير في اللغة السينمائية إذ أنتجت أفلاماً متقدمة في السينما مازالت تُدرس حتى اليوم في المعاهد والمؤسسات الفنية الأكاديمية العالمية.

أما أفلام المآسي والميلودراما تستخدم التناقض الحاد في الإضاءة الرئيسة المنخفضة، وتكون عادة ذات تباين شديد وفيها قطع بارزة من الضوء وبقع درامية من الظلام، والأفلام الهزلية والموسيقية تكون إضائتها ذات مفتاح عال نورها متوهج وموزون المساحة والظلال الشديدة قليلة، إن هذا لا يعدو أن يكون مجرد إشارة الى الإتجاهات العامة، ولا يصح أن يكون قواعد دقيقة صارمة، إن السينما اليوم أصبحت حقل العلامات بفعل قوة الصورة والمؤثرات التي تتلاعب بالمعاني عن طريق توظيف العلامات بأشكال متغيرة ومتعددة ضمن بنية العمل الفني.

الضوء واللون

إن اللون أحد الأركان الرئيسة ضمن المنظومة العلامية للنص الضوئي، ويمكن الإشارة الى اقتران الإضاءة باللون لكونه يتمظهر من خلال الإضاءة أحياناً والضوء يتضمن بالضرورة اللون.

إن اللون باعتباره عنصر مهم من العناصر الأساسية في لغة النص الضوئي، فقد كانت البدايات لتوظيف اللون في السينما لغرض زيادة الإبهار البصري، إذ "صارت أجود الأفلام الروائية في سني اللون الأولى هي الأفلام ذات المناظر المصطنعة والغريبة. كانت طرق التحميض اللوني الأولى تميل الى جعل الألوان صارخة"[27]، لكن بعد ذلك تطورت اللغة السينمائية في توظيف مفهوم اللون بشكله الدرامي والتعبيري ولا سيما الإستخدام الفني والدلالي للونين الأسود والأبيض كعلامة بين الألوان في الفيلم. وفي مقالٍ خاص رفض (إزنشتاين) أن يكون للون معنى خاص به فقط.

تنبثق من طرق استعمال اللون والمكان المخصص له تطبيقات متعددة في النتائج الجمالية، لذا يرتبط اللون بتأثيرات رئيسة ثلاثة[28]:

1- التوازن اللوني: في التصوير بنظام الألوان، هو أن تتناسب درجة حرارة اللون التي يكون الفيلم الحساس معداً لها مع مصادر الإضاءة التي يستخدمها مدير التصوير؛ بحيث تتفق خصائص الأشعة الضوئية المتخللة مع خصائص الأشعة المعد لها الفيلم.

2- للألوان تأثيرها النفسي على الإنسان، بما يمكن أن تثير فيه من أحاسيس معينة، تستند إلى ما يمكن أن يرتبط بالألوان المختلفة من دلالات مثل الوزن البصري للون، وخداع النظر، والإحساس بالحرارة، والشعور بالمرح و الحزن فالوزن البصري للون يعني أن الألوان تختلف في تأثيرها النفسي بما يتصل بفكرة الإحساس بالوزن، فالأسطح ذات الألوان الباردة والفاتحة تظهر للعين أخف وزناً بالنسبة لذات الألوان الساخنة والأكثر قتامة.

3- التشكيل الجمالي للون في إطار الصورة هو أحد الأهداف الفنية في العمل الفني، باعتبار أن اللون عنصر من عناصر التعبير الفني، والذي يجب استخدامه بشكل يجعله مؤثراً في أحاسيس المتلقي، إن تحقيق الشكل الجمالي للون يمكن أن يتم من خلال أحد أسلوبين، الأول منهما هو أسلوب (تباين الألوان)، (color contrast) والأسلوب الآخر هو أسلوب(توافق الألوان)(color harmony) وهو يعني به التناسق بين الألوان وانسجامها.

كما تسهم الالوان في خلق ابعاد جمالية عبر تجسيدها للطابع المكاني اعتمادا على الخصائص اللونية لكل لون، فبعضها يتخذ سعة مكانية تتجاوز الاطار، فاللون الاحمر مثلا يبدو انه يتقدم اتجاه العين، ويمتد خارج حدوده، بينما يبدو ان

اللون الازرق يتراجع وينطوي على ذاته، فتعمل الالوان على خلق الاحساس بالاطار المفتوح مثلما تثير الاحساس باطار مغلق.

المبحث الثاني

النص الضوئي واللعب الحر بالعلامة

إن النص الضوئي يأتي مرافقاً لعملية التصوير بكل مراحله "الإضاءة هي العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة"[29]، فقد لعب الضوء دورا كبيراً بتعدد مستويات التوظيف التقني في فن الفيلم، أولاً كونه شرط أساسي لعملية التصوير، وثانياً في إضفاء التأثيرات الدرامية على الأحداث ضمن بنية العمل الفني، وثالثاً التعبيري كلغة أضافت الكثير من المعاني والأحاسيس الى الصورة في السينما، وقد أعتمدت هذه اللغة على علامات أصبحت مفاهيم خاصة وأداة للتفاهم متفق عليها بين أفراد المجتمع لما تثيره فيهم من أحاسيس مستمدة بالأساس من الطبيعة الإنسانية، فالإضاءة حامل لعلامات سيميائية كثيرة وغنية بالمعاني وهي ذات إيحائية كثيفة الطاقة الذهنية التي تتولد من الطاقة الحركية التي تشتغل بها الإضاءة "إذ إنها تشكل عنصر الوصف والتفسير والتعبير في حركتها داخل منظومة العرض العلامية"[30].

إن النص الضوئي يتجسد من بداية التصوير للعمل الفني وحتى نهايته كونه ملازماً لعملية التصوير، والضوء في المقام الأول يكون مكملاً لعملية التصوير، فضلاً عن الدور الدرامي والتعبيري الذي يمكن أن يلعبه في العمل الفني، وتعدد الأدوار للضوء فضلاً عن التوظيف المتكرر له في عدة مواقف أو أحداث جعلت منه متعدد الدلالات بحسب السياق الذي يأتي معه، فقد تأخذ العلامة الضوئية نفسها أكثر من معنى واحد بحسب التوظيف الذي يقود الى تعدد دلالات العلامة الواحدة، فمثلاً الضوء الذي يأتي من نافذة ويسلط على شخصية تعيش حالة من اليأس، يمكن أن يكون معناه أن هناك بصيص من الأمل، ونفس الحالة لضوء من النافذة يمكن أن يكون حالة خشوع لشخص يناجي ربه ويصبح فعلاً تعبيرياً، ويمكن أن يكون هذا الضوء تسليطاً لشخص في الظلام يختبئ من رجل يريد قتله، فيأتي هذا الضوء من النافذة حالة إنقاذ له ويصبح معادلاً لفعل درامي في التوظيف، ويمكن أن يكون متعدد الدلالات ويمتلك حرية الحركة الى ما لانهاية.

بالمقارنة مع استراتيجية التفكيك التي هي "جوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنص، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، بل إن ما هو مركزي، أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشيا في قراءة أو قراءات أخرى، وبالتالي فإن ما هو هامشي في قراءة ما يصبح مركزيا أو مركزاً في قراءة أو قراءات أخرى"[31].

ومن هذا الشيء يمكن أن نجد الإشارة آلية في النص الضوئي بالفيلم، فقد تأتي الإضاءة لتعبر عن الجو العام أو تعميق الحدث أم تعميق المعنى العام للفيلم، فالظلال مثلاً لها استخدامات متعددة ومختلفة كما ذكرنا في المبحث الاول عند القول إنها علامة لشخصية أو حدث أو فعل، فمثلاً في فلم المواطن كين:" يرمز ظل (كين) على وجه سوزان الى عجز المرأة الشابة عن مقاومة إرادة زوجها المستبد"[32]، بينما نراه في فيلم (Tetro) للمخرج (فرانسيس فورد كوبولا) يوظف الظل بشكل آخر حين تقوم الشخصيات الحاضرة للمهرجان المسرحي بالدخول من الباب والإضاءة مسلطة من الإسفل فتظهر ظلالهم هائلة الحجم وهي تدخل الى الداخل، وهذا نوع آخر من التوظيف للظلال، فمن المعروف

أن الظلال تُعطي توقعاً بالخوف أو القلق أو الترقب، لكننا نراه هنا يعطينا معنى آخر هو حجم هذه الشخصيات والتي تمثل اللجنة المحكمة في المهرجان، إذن هذا هو اللعب الحر بالعلامة.

إن الضوء الذي يتم تسليطه على الشيء يمكن أن يأخذ عدة دلالات وحسب الزاوية التي يتم وضع مصدر الضوء فيها، "الوجه الذي يسقط عليه الضوء من الأسفل مثلاً يبدو نذير شؤم حتى وإن كان تعبير الممثل طبيعياً جداً. وبالمثل فإن كل ما يوضع أمام مصدر نور رئيسي فإنه يأخذ طابعاً ذا دلالات مرعبة. إذ إن الجمهور يقرن الضوء بالأمان وأية عرقلة للضوء هي بالنتيجة تهديد لهذا الشعور بالإطمئنان"[33].

وهذا ما يمكن أن يظهر من خلال الضوء وتعدد معانيه، فالمعروف أن المشهد المضيء في السينما هو المشهد الذي يدل على البهجة والفرح، لكننا نجد هناك استخدام آخر لهذا المشهد المضيء بكونه يعطي إيحاءاً بجريمة كما فعل المخرج البريطاني (ألفريد هتشكوك) في " فلم سايكو وفي مشهد إرتكاب جريمة قتل في الحمام، فكان الحمام أبيض مضيء ولا توجد به ظلال بفعل طبقة الإضاءة العالية"[34]، والتي كما ذكرنا أنها لا تتلائم مع مشاهد الجريمة والرعب التي تستخدم طبقة الإضاءة الواطئة (المنخفضة)، وهو عكس التوقع للمتلقي، وبالتالي يُعد هذا لعب حر بالعلامة أيضاً.

"إن لعب الاختلافات يعني تركيبات وإحالات تمنع تلك الاختلافات من أن تكون في أي وقت أو بأي وسيلة عنصرا حاضرا في ذاته ولذاته ويشير فقط إلى ذاته.لا يستطيع أي عنصر، سواء في خطاب مكتوب أو منطوق، أن يقوم بوظيفته كعلامة دون أن يرتبط بعنصر آخر هو أيضا ببساطة ليس حاضرا، هذه الرابطة تعني أن كل عنصر (فونيم أو جرافيم) يتشكل في إشارته إلى ما به من أثر للعناصر الأخرى في سياق النسق. هذا الربط، هذا الجدل هو النص الذي ينتج فقط عن تحويل نص آخر .لا شيء، سواء في العناصر أو النسق، حاضر أو غائب فقط .لا يوجد في كل مكان سوى اختلافات وآثار آثار"[35].

وهذا الشيء يمكن رؤيته في افلام (هيتشكوك) إذ يقوم بتكرار لقطة معينة او تكرارها مع التنوع فتظهر ظلال على وجه الشخصية في اوقات الازمة، فمرة تظهر هذه الظلال عابرة ومرة مجسدة في تركيز عالي ومرة تظهر بشكل طبيعي، ان هذه التكرارات ولكونها متنوعة.

أما في بنية النص الضوئي في الفيلم السينمائي فالأمر يشابه الحالة في سياق العلامة الضوئية، فعندما نرى منطقة مظلمة من وجه شخص فإنها علامة متعددة الدلالات وتفسيرها سيكون متعدد المعاني وفق السياق الذي ترد فيه، فهي تدل على الغموض الذي يغلف الشخصية في قراءةٍ ما، ولكنها في قراءة ثانية تعني الحالة النفسية لشخصية أخرى، وفي قراءة ثالثة قد تكون لشخصية مجرم، وغيرها من القراءات التي تتناوب حسب تموضع العلامة في القراءة الجديدة.

ويمكن أن نستشهد بالنار مثلاً والتي هي ظاهرة من نتاج الطبيعة، وهي كعلامة تملك تعدد في الدلالة وعدم ثبوت الدلالة فهي تتحول من دال الى ملول والمدلول يتحول الى دال وهكذا تستمر الإحالة بإرجاء المعنى بسبب اختلاف الدلالة من موضع الى آخر وحسب السياق، حيث يمكن ان تأتي مثلاً كرمز ديني مقدس كما في الديانة المجوسية التي تقدس النار، أو يمكن أن تكون علامة لدورة الألعاب الأولمبية، او إشارة تحذير على الطريق العام والتي تحذر المارة من السائقين بعدم رمي أعقاب السكائر منعاً لحدوث الحرائق وغيره الكثير من الدلالات وحسب موقعها من السياق.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1- تعمل الصورة بالأسود والأبيض في الفيلم السينمائي للدلالة على الزمن الماضي وبعض التأثيرات الجمالية.

2- يعمل اللون على خلق القيم التعبيرية والدرامية من خلالال تنوع الدلالات في بنية العمل السينمائي.

3- يعمل الظل والضوء ودلالاته على تعميق الجوانب التعبيرية والدرامية في الفيلم السينمائي.

4- يعمل الضوء كعلامة على تعدد المستويات الدلالية في الفيلم السينمائي، أي إمتلاك العلامة صفة اللعب الحر.

5- يعمل النص الضوئي على مستوى الحضور للشكل في الفيلم السينمائي.

6- يمتلك النص الضوئي قيمة سردية وفق علاقات الحضور والغياب.

فيلم Tetro

سيناريو وإخراج : فرانسيس فورد كوبولا. إنتاج :أمريكا.سنة الانتاج : 2009.تمثيل : فنسنت كالو- ماريبل فيردو- كلاوس ماريا- جيرمن ماورا- رودريكو ديلاسيرنا.مدة الفلم : 127 دقيقة ابيض واسود وملون.

ملخص الفيلم

قصة الفيلم تدور عن شاب يأتي الى بلدة إسبانية بحثاً عن أخيه الذي تركه منذ صغره، وعندما يصل ويرى حالة أخيه البائسة يحاول إخراجه من حالته بالتدخل في حياته رغم رفض الآخر(تيترو)، وبعد محاولات عدة تقوم (ميراندا) حبيبة أخيه بمساعدته، ويجد نصا مسرحياً مخبئاً لكن دون نهاية، فيقوم (بنيامين) بإعادة كتابتها ووضع نهاية لها وتمثيله، لكن المفاجأة التي يقوم (تيترو) بإعلانها لـ(بنيامين) بأنه أبوه وليس أخوه وهنا تتبدد عزيمة (بنيامين) ويعيش لحظات الصراع مع نفسه لكنه يقوم بإعلان ذلك على العائلة ويخرج هائماً ويلحق به أبوه (تيترو) ليأخذه من وسط السيارات في الشارع ويقول له تعال لنعيش كعائلة.

المؤشر الأول:

يعمل الضوء على المستوى التعبيري للشكل في الفيلم السينمائي من خلال:

أ- يعمل الفيلم بالأسود والأبيض للدلالة على الزمن الماضي.

ب- يعمل اللون على خلق القيم التعبيرية والدرامية بواسطة العلامات الدلالات في بنية العمل السينمائي.

ج- يعمل الظل والضوء كعلامة على خلق الدلالات لتعميق الجوانب التعبيرية والدرامية في الفيلم السينمائي.

لقد بدت التكوينات التشكيلية في الأبيض والأسود جميلة ومتناسقة، إذ نجد في بداية الفيلم أن الشكل من خلال حركة الأضواء ابتداءا من (تيترو) وهو ينظر الى المصباح وحشرة (العثة) تدور حوله ووجهه خلف الضوء يراقب الحشرة التي قد يحرقها الضوء لكنها لاتنفك أن تتركه وهي فكرة فلسفية للمخرج تحمل معنى كامن يظهر في نهاية الفيلم ليقول إنها روح (تيترو) تبحث عن الضوء وهي تتألم وتتلوى.

ويستمر شكل الفيلم بعد ذلك بانكسارات لمجموعة من الأضواء تملأ الشاشة والكادر مائل ثم تصبح الشاشة المظلمة قليلاً بدخول ضوء قوي يحولها الى شاشة بيضاء، ثم يخف فتظهر مصابيح سيارة لينزل منها أخو (تيترو) واثناء بحثه عن بيت (تيترو) تظهر كتابة على الجدار تقول (لاتترك الحبل الذي يصلني بروحك) ثم وبعد مشي قليل تظهر لافته قماش بيضاء وعليها كتابة ومقطوعة من طرف واحد وسط الشارع ومكتوب عليها (اطلاق كثيف.العودة مستحيلة) فيقدم أخو

(تيترو) بالعبور من فوقها وهو تعبير جسده الشكل الفيلمي للقول إن العودة مستحيلة وقد بدأت طريقا يجب ان تنهيه لكنه سيغير حياتك رأسا على عقب.

يأتي مشهد لـ(تيترو) مع (بنيامين) بعد مشهد مسرح الرمزي يظهر فيه (بنيامين) مستلقي على الفراش ورأسه بالمقلوب الى الأسفل وهناك بقعة ضوء صغيرة تتحرك على وجهة ولا سيما منطقة العينين.

يعمل الفيلم بالأسود والأبيض للدلالة على الزمن الماضي.

الفيلم تمت معالجتة من خلال اللونين الأسود والأبيض وتدرجاتها (سلم الرماديات)، وقد تركزت في مشاهد الفيلم القتامة في اللونين وبدت في مشاهد اخرى فاتحة بحسب التوظيف المطلوب، فقد كانت الإضاءة في أغلب الأحيان من الطبقة المنخفضة لغرض خلق التكوينات الجمالية والتي يمكن أن تكون واضحة في اللون الأسود والأبيض، ففي بدايات الفيلم وعند قدوم (بنيامين) أخ (تيترو) كانت الصورة بالأسود والأبيض داكنة، خصوصا في الليل كان اللون الأسود والأبيض قاتماً بشدة عدا بعض المناطق المضاءة بالطبقة المنخفضة من الإضاءة لإعطاء طابع عن الجو العام يعبر عن نوع الحياة التي يعيشها (تيترو)، وحتى في أوقات النهار فإن الإضاءة منخفضة تجعل المتلقي للصورة يحس بالأجواء التي يعيشها (تيترو).

ب - يعمل اللون على خلق القيم التعبيرية والدرامية بواسطة العلامات الدلالات في بنية العمل السينمائي.

للدلالة على السرد بالماضي وذكريات (تيترو) وهو استخدام مغاير لما هو متعارف عليه بأن دلالة الالوان في الحاضر، كانت الالوان براقة بشكل مصطنع وبشكل متعمد من المخرج للدلالة على ان الماضي بذكرياته يحكم الشخصية المأسورة له بشكل كلي.

ظهرت المشاهد بالألون والتي هي في الزمن الماضي تحمل قوة في وضع معين، ثم يغير اللون هذا الوضع، وكأنما الحدث مركز في اللون نفسه، فهذا تأثير مصنوع ببراعة على الأحاسيس فيتحول إلى فعل داخل ظروف الفيلم، واللون يعبر عن معناه خارج الزمان والمكان لتفرده الخاص ومرجعية المتلقي، ولكن التأثير الشعوري هو الذي يؤلف ما هو جوهري في الصورة الفاعلة، ومن ثم فهو مركب عاطفي يتلقاه ذهن المتفرج ليستغرق في ما يراه، ونرى المشاهد بالألوان فيها خلفية سوداء (عتمة، خلفية، غموض) وهنالك الضوء الحاد المسلط المهيمن. ففي هذا الفيلم تدرجات للظل، فهنالك ظل حاد، وضوء حاد، وما بينهما، والمكان نفسه يخضع إلى الضوء والظل ويدخل كجزء من البناء الدرامي للأحداث، وتباين الضوء والظلمة على الوجوه يجعلها ما بين حائرة او خيرة او تخفي شيئاً أو مترددة. ان صانعي الفيلم اجتهدوا في تقديم وسيطهم التعبيري ليكونوا قادرين على سرد القصة، وعبر جعل اللون قيمة سردية.

ج- يعمل الظل والضوء كعلامة على خلق الدلالات لتعميق الجوانب التعبيرية والدرامية في الفيلم السينمائي.

ظهرت شخصية (بنيامين) عند لقائه مع زوجة (تيترو) بوجه مضيء في بداية الفيلم، لكن غرفة (تيترو) كانت مظلمة للدلالة على أن هذه الشخصية تعيش حالة من الانعزال والكآبة. تكررت حالة الإظلام لغرفة (تيترو) للتأكيد من المخرج على حالة (تيترو) وهي الانعزال والكآبة.

ودخول (ميراندا) معه الى الغرفة المظلمة هي للدلالة على أن البطل ورفيقته يعيشان في نفس الاجواء من العزالة والكآبة والقتامة. وفي نفس المشهد تظهر لقطة لكادر مظلم ثم تنفتح النافذة فيظهر (بنيامين) وسط تصدع ضوئي للدلالة على ان هذه الشخصية تهدف الى إرجاع (تيترو) غلى دائرة الضوء الذي يمثل الحياة، واستمرت الظلال النصفية كعلامة في الظهور على الوجوه ولا سّيما(تيترو) لتأكيد هروبه من الحقيقة وعدم المواجهة، إن الظل يظهر قاتماً عند تسليط الضوء

على الحقائق، ويبدأ التحول في قراءة النص الضوئي كعلامة من حالة التخفي في الظلام هرباً من المواجهة مع أضواء المجتمع التي تُسلط بشدة على (تيترو) لتُخلف ظِلالاً قاتمة تُعبر عن حُزنٍ ويأسٍ وخوفٍ شديدين من القادم ومن المواجهة، لقد أفرز النص الضوئي هذه الطاقة الحركية الهائلة من خلال معالجة هذا الصراع النفسي الداخلي ضد عنف المجتمع داخل (تيترو) ليجسده بواسطة لغة الظل والضوء.

المؤشر الثاني: يمتلك النص الضوئي قيمة سردية.

ولا يمكن اطلاقا الوصول إلى دلالة أي نص من النصوص السردية ان لم نقم بتحديد خط سيره، فليس ممكنا متابعة السرد في الفيلم السينمائي إذا لم ننظر إلى طريقته في استخدام عناصر اللغة السينمائية والسرد والشكل لأنها أشياء تجريدية قد تعمم على اشياء أبعد، وبهذه الطريقة فان المدار السردي لا يعود مستنفذاً طالما ان المدار الأكبر والمدار الاصغر لا تنتهي بحدود النص وإنما تفتح النص على نصوص محيطة به أكثر سعة من النص نفسه. أي الحقل الدلالي للسرد والسياقات التي ترد فيه فهناك مدارات معينة نهضت بالسرد الفيلمي.

المؤشر الثالث: يعمل النص الضوئي كعلامة على تعدد المستويات الدلالية في الفيلم السينمائي، بواسطة اللعب الحر بالعلامات.

يظهر في المشهد خروج حبيبة (تيترو) من غرفتهِ التي تبدو مضيئة، لكنها تظهر قاتمة مائلة للرمادي الداكن حينما يشغلها (تيترو) وحده ؛ وهذه كعلامة أنما تدُلُ على أن شخصية (تيترو) تتركُ ظلالها وبصماتها على المكان الموجودة فيه. اذ يعمل صانع العمل عن طريق استخدام التأثيرات الضوئية في مواضعها المناسبة وبالطريقة التي تجعلها أكثر تأثيراً بالنسبة للمشاهد، وهي أسلوبين تُستخدم لإثارة الأحاسيس الناتجة عن البناء الضوئي، ويشمل أسلوب العرض على كل ما يحتوي عليه العمل الفني من تأثيرات ضوئية تتعامل بشكل مباشر في مجال إثارة الإدراك الحسي للمشاهد وهي تُهيئ المُشاهد للجو العام للفيلم، وأسلوب الإيحاء هو ما يتم عن طريقه توصيل معلومات أو أحاسيس بطريق غير مباشر للمشاهد، وهو يعني الإعتماد على ما توحي به الإضاءة من تأثيرات ومعاني لعقل المتفرج وهو ما يعله يكمل بناء الأحداث وفق مخيلته وخزينه الفكري.

النتائج

1- ظهر واضحاً تميز الشكل الفيلمي والدور الفعال في إثارة الجوانب التعبيرية والدرامية من خلال:

أ- الظل والضوء في بناء الجمل الدرامية للشخصيات والتعبيرية على مستوى الأحداث، والتباين الذي ولدته حركة الضوء والظلال التي تكونت نتيجة ذلك في تكوين المساحات البيضاء والسوداء خلقت مضامين عاطفية متنوعة مابين الدرامية والتعبيرية.

ب- اللون كان اشتغاله - رغم أن الفيلم بالأبيض والأسود - واضحاً خاصة في مشاهد الإسترجاع (الفلاش باك) التي أثارت قيم مختلفة بين آلام الماضي وآثار ذكرياتها، حيث ظهر مشهد الإسترجاع بالألوان للحادث في السيارة مع والدته وموتها، بالوان ساخنة كالأحمر والأصفر والإضاءة قاتمة لأنها الحادثة التي ماتت فيها والدته نتيجة الإصطدام، وفي مشاهد أخرى نرى الألوان باردة وبخاصة عند قيام والده بالإستيلاء على حبيبته.

ج- اللون الأبيض والأسود أشتغل في هذا الفيلم على غير المتعارف عنه أنه يمثل الزمن الماضي، فقد كان زمن الحاضر والعكس مشاهد الإسترجاع في الماضي هي بالألوان، لقد عبر هذا الأستخدام عن رؤية الشخصية للحياة بأنها لا قيمة لها وأن المجتمع هو زائف، وهي نظرة الشخصية التي كانت تعيش بؤس الحياة.

2- لقد كانت القيمة السردية للون واضحة فقد أضافت عمقاً للأحداث ودفعاً من خلال المعاني التي تجسدت في المشاهد الماضية بالألوان والتي عبرت عن تناقضات الشخصية بين آلامها وذكرياتها، والحاضر باللونين الأسود والأبيض وحدة التناقضات التي جسدها بعمق هذين اللونين.

الإستنتاجات

1- إن الشكل هو بوابة الدخول لعالم الفيلم وهو الذي يبني الإدراك بواسطة العلاقات بين العناصر المكونة له والتي تعمل على مستوى الحضور، والتي تثير من خلال إدراكنا لهذه الأشكال الأحاسيس والعواطف التي تقيم علاقة مع علامات الحضور لتنشأ علاقات ذهنية غيابية كامنة في وعي المتلقي، إن المضمون واحد لكن الأشكال متعددة وهي التي تطرح لنا المضمون، ويتم ذلك بواسطة العناصر المكونة للشكل ومنها الإضاءة واللون وما ينتج من علاقات بينها.

2- إن القيمة السردية للون في النص الضوئي متعددة الإحالات ومتغيرة ومتنوعة في إضفاء المشاعر المتنوعة الجوانب كالسايكولوجية النفسية والجمالية التشكيلية وغيرها.

3- إن العلامات في بنية النص الضوئي هي علامات إيحائية تعتمد على المدلول الذهني وحسب مواضعة العلامة وسياق القراءة التي تأتي فيه.

الهوامش

(1) جان ميتري، السينما التجريبية، تر: عبد الله عويشق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، المؤسسة العامة للسينما،1997)، ص61.

(2) عقيل مهدي، المعنى الجمالي، ط1،(الأردن: عمان، دار مجدلاوي، 2008)، ص108.

(3) رولان بارت، نظرية النص، تر: منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي،ع3، (بيروت:1988)، ص93.

(4) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة 232،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون وللآداب، أبريل، 1998)، ص235.

(5) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1994)، ص251.

(6) منير البعلبكي، المورد، (بيروت، 1978)، ص528.

(7) قاسم حسين صالح، سايكلوجية وإدراك الشكل واللون،(بغداد،1982)، ص25.

(8) ناجي فوزي، الضوء بين الفن والفكر،(مصر: وزارة الثقافة، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومى السادس عشر للسينما المصرية، 2010)، ص30.

(9) رياض شهيد، الضوء منظومة دلالية في الخطاب المسرحي، أطروحة دكتوراه، غ.م، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1996)، ص47.

(10) رعد عبد الجبار الشاطي، المستويات الدالة للمرئي والمحسوس في النص الضوئي، اطروحة دكتوراه، غ.م، (جامعة: بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1996) ص11.

(11) سيزا قاسم، مدخل الى السيميوطيقا،ج1، (الدار البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر، 1986)، ص138.

(12) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة 232،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون وللآداب، أبريل، 1998)، ص232.

(13) بيار غيرو، السيمياء، تر: أنطوان ابي زيد ، ط1، (بيروت: منشورات عويدات، 1984)، ص31.

(14) هنري برجسون، بحث في المعطيات المباشرة للوعي، تر: د. الحسين الزاوي، ط1، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2009)، ص60.

(15) أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، (القاهرة: مطابع شركة الإعلانات الشرقية، 1959)، ص120.

(16) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2009)، ص58.

(17) ماهر راضي، فن الضوء، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 2005)، ص92.

(18) المصدر السابق، ص93.

(19) المصدر نفسه، ص94.

(20) بسام نوري محمد، الوظيفة النفسية للتشكيل الدرامي للإضاءة في أفلام الرعب، رسالة ماجستير، غ.م، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2009)، ص67.

(21) عبد الفتاح رياض، الضوء والاضاءة في التصوير الضوئي، (القاهرة: جمعية معامل الالوان، 2002)، ص370.
(22)عبد الفتاح رياض، الضوء والاضاءة في التصوير الضوئي، (القاهرة: جمعية معامل الالوان، 2002)، ص370.
(23) علي ابو شادي، لغة السينما، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، المؤسسة العامة للسينما، 2006)،ص96.
(24) أرنست لندجرن، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، (القاهرة: مطابع شركة الإعلانات الشرقية، 1959)، ص122.
(25) عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، (ليبيا: بنغازي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2001)، ص168.
(26) بان جبار، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفلمي في السينما التجريبية، أطروحة دكتوراه، غ.م، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2010)، ص247.
(27) لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص47.
(28) ناجي فوزي، الضوء بين الفن والفكر،(مصر: وزارة الثقافة، صندوق التنمية الثقافية، المهرجان القومي السادس عشر للسينما المصرية، 2010)، ص67.
(29) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي،(دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2009)، ص55.
(30) رياض شهيد، الضوء منظومة دلالية في الخطاب المسرحي، أطروحة دكتوراه، غ.م، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، 1996)، ص ج.
(31) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة 298،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون وللآداب، نوفمبر، 2003)، ص188.
(32) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي،(دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2009)، ص58.
(33) لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي،(بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981)، ص44.
(34) ماهر راضي، فن الضوء، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، 2005) ، ص40.
(35) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة 298،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون وللآداب، نوفمبر، 2003)، ص332.

The optical text in the cinema film Between the presence and absence Play for free mark

HussamulDeen Mohammed Abdul Monem

Abstract

The light-based life in the universe, including the human derived concepts and meanings of the fear of darkness and evil, comfort and goodness of light, became constitute bilateral haunted man to this day in various concepts of life.

Therefore reflect the light form artistic aesthetic in visual arts such arts Fine Photography and the other until the emergence of art cinema, as the use of lighting in cinema has produced high-energy in the composition of its values expressive and symbolic, where it became dark and light are the space visually moving the vehicles media kit for many within the work structure artwork.

The research is divided into five chapters, the first chapter (the methodological framework) that included an introduction the problem of the research was to ask the following (you can have light text in the structure of the artwork as a system function of practice Alamati? And what refers to the text of photosynthesis in the film, the atmosphere, or deepen the event, or deepen the general meaning of the film?). And the importance of research and the need him as well as the objective of this research as well as to clarify the limits of search and search terms.

The second chapter has included the theoretical framework and previous studies and the Department of the theoretical framework from two sections the first / text photosynthesis as a system media kit. The second chapter / text photosynthesis and play for free brand.

Then we but applications that are adopted by the researcher to analyze the selected sample and to reach the goal of his research included the approach adopted in the research and the reasons for selecting the samples and the search tool and unit of analysis.

Then the analysis of the sample consisted And draw the final results emanating from the analysis was highlighted that the mark is subject to employment maker of work and as well as display some of continuous movement has and where it occurs in context, as well as view some of the conclusions derived from the search results also included Some of the recommendations that the researcher deems necessary, as well as proposals for further studies, and research has included a list of sources and references that are adopted by the researcher is also available in Arabic and foreign study and a summary in English.