ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Assist. Lectu. Ieman Faris Salman

Baghdad Governorate Education Directorate - Second Rusafa

Email: Godfather5112@yahoo.com

Keywords:

Structure, space, shot, cinematography, interpretation

Article info

Article history:

Received 26.Apr.2025

Accepted 2.Jun.2025

Published 25.Aug. 2025

The mutual influence between the artistic space of the painting and the cinematic image

A B S T R A C T

The relationship between the visual arts and cinema manifests through the interplay that occurs between them on both aesthetic and technical levels, and then through the exchange of roles between them throughout history. The visual dimension occupies an important space within the framework of the cinematic image and contributes to aesthetic impact in multiple ways. The same can be said if we take a reverse reading, especially since the presence of the cinematic component in the visual arts has begun to increasingly emerge in the age of the image we are living in, with all its diverse forms due to the colossal technological development in this century.

The aesthetic dimension of the cinematic image can be addressed through cinematic theories and trends as they open up to literary, sociological, philosophical criticism, and art history. This cognitive and aesthetic relationship is affirmed and manifested through other visual expressive forms such as video art, photography, advertising, and visual arts. Visual art is the art that expresses form in its stillness or motion, while plastic cinema is also a constantly transforming, renewing composition that is uninterrupted and perpetually forming, ephemeral, emerging, renewed through a movement created by illusion, yet it gives it great reality that sketches the truth and interaction between the viewer and the screen, that is, a moving visual drama.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol60.Iss2.4410

الأثر المتبادل بين الفضاء الفني للوحة التشكيلية والصورة السينمائية

م.م. ايمان فارس سلمان

مديرية تربية محافظة بغداد ــ الرصافة الثانية

الملخص :

تتمظهر علاقة التشكيلي بالسينمائي من خلال التداخل الحاصل بينهما على المستوى الجمالي والتقني ثم من خلال التبادل الادوار بينهما عبر التاريخ، فالبعد التشكيلي له حيز مهم داخل إطار الصورة السينمائية ويساهم في التأثير الجمالي بشكل متعدد، والشيء نفسه يمكن الحديث عنه إذا قمنا بقراءة معكوسة ، خاصة وأن حضور المكون السينمائي في التشكيل

قد بدأ يظهر بشكل متزايد في زمن حضارة الصورة الذي نحياه بكل اشكاله المتعددة عبر التطور التكنولوجي الهائل في هذا القرن .

يمكن تناول البعد التشكيلي للصورة السينمائية من خلال النظريات والاتجاهات السينمائية عبر انفتاحها على النقد الادبي السينمائي والسسيولوجي والفلسفي وتاريخ الفن، هذه العلاقة المعرفية والجمالية التي تتأكد وتتجلى من خلال أشكال تعبيرية بصرية أخرى كفن الفيديو والتصوير والاشهار والتشكيل. ان الفن التشكيلي هو الفن الذي يعبر عن الشكل في سكونه أو حركته، كما أن السينمائي البلاستيكي هو ايضاً تركيب متحول، متجدد باستمرار، غير متقطع ودائم التشكيل، متلاش، منبعث، يتجدد عبر حركة يخلقها الوهم لكنه يعطيها واقعية كبيرة ترسم الصدق والتفاعل بين المشاهد والشاشة، أي دراما تشكيلية متحركة .

الكلمات المفتاحية : بناء ، فضاء ، لقطة ، سينماتوغراف ، التأويل.

الفصل الاول : الاطار المنهجي للبحث

١- مشكلة البحث والحاجة اليه :

الفضاء كمفهوم يوصف كظاهرة في الامتداد والمكانية والتكافؤ وعلاقاته الترابطية بين ما هو مرئي وما هو حسي معا لمتخيل الزمني والمكاني وبما ينطوي على إظهار التقارب والبعد، مع كل المتضادات، فهذه الإشكالات بالنسبة للفنان وبالنسبة للمتلقي أيضا باعتبارها مفاهيم دالة ومؤكدة، وما يتعلق باللوحة التشكيلية وآليات استخدامها عند السينمائيين ، نرى أن عوامل عدة تدخل في تركيبها منها النفسي والفكري ومنها التقني وكلها تسهم في اكساب صفة التفعيل أو عدمه داخل اللوحة ،هذا ما جعلني أخوض ضمار هذا الموضوع ، على اعتبار ان الفضاء في الأعمال الفنية عموما وكيفية توظيفه تشكيليا ومن ثم وكيفية توظيفه في بنية الصورة السينمائية من الإشكاليات التي تواجه معظم المخرجين، يطرح الباحثة هذ الدراسة كونها جديدة وضرورية وما يحمله مفهوم الفضاء من دلالات وكذلك إثراء الحركة الفنية بقطبيها التشكيلي والسينمائي وما بينهما من أواصر التقاء من هنا تمثلت مشكلة البحث بالتساؤل التالي :

كيف وظف مخرجوا السينما اللوحة التشكيلة في عملية الابداع السينمائي ؟ وكيف استفادة السينما من دور الحركة التشكيلة في بناء الصورة السينمائية ؟

٢- اهمية البحث :

الفضاء كقيمة بصرية لا يمكن الاستغناء عنها سواء في السينما أو التشكيل ، وكذلك ارتباط الفضاء كمصطلح بالأبعاد الفكرية لكل عصر وانعكاسها بشكل أو بآخر على النتاجات الفنية ضمن الاتجاهات الفنية بكل دلالاتها.

لذا فأهمية البحث محاولة لتتبع الاثر المتبادل بين الفضاء الفني للوحة التشكيلية والصورة السينمائية .

٣- اهداف البحث :

يهدف البحث في الكشف عن الاثر المتبادل بين الفضاء الفني للوحة التشكيلية والصورة السينمائية .

٤- حدود البحث :

حدد الباحث أطار بحثه في دراسة مفهوم اللوحة التشكيلية وتوظيفها سينمائياً بصورة جمالية وتعبيرية ومن خلال نماذج مختارة من نتاجات بعض الفنانين التشكيلين والمخرجين .

أ- الحدود الزمانية : حددت الباحثة حدودها الزمانية بكل المنتج السينمائي الذي تناول التشكيل كسمة ظاهرة فيه

ب- الحدود المكانية : حددت الباحثة اطارها المكاني في جمهورية مصر العربية .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول :الابعاد النفسية والتأويلية للتصوير

١- الابعاد النفسية للتصوير

لسنوات بعيدة خلت كان " للفراغ" حضوراً طاغيا في شتى مجال الحياة البشرية ، وتأثيراً على مجمل السلوك الإنساني ومشاعره ، فكانت للظواهر الطبيعية ، قوة طاغية مكنت من السيطرة على أفكاره وسيرورات حياته اليومية، ذلك أن ((الدنيا قد لا تظهر للإنسان القديم كجماد ، بل هي حياة غارقة بالحياة والأرواح))(عكاشة ،١٩٦٧، ٤٨) ، ولها حياة خاصة ، حيث الكهف – كمأوى – نجده وقد استند الى فضاءاته الداخلية كوسيلةً لرؤاه السيكولوجية عندما جعل من جدران تلك الكهوف عالماً خاصاً حاول من خلاله السيطرة على مخاوفه والسيطرة عليها وقهرها عبر ما سطره من ورسومات ، مثلما أتخاذها وسيلة لتغيير وتزيين الكهف داخليا ، وقد أرتبط الفضاء – بحكم الإحساس الداخلي للبشر – بالجمال منذ الوجود الاول بكل ما يعتلي ذلك المعنى من فضاء معاش ، كذلك جعله بعدا روحيا للترفيه عن نفسه ، متخذاً من الطبيعة وجمالها مكانا يرنو إليه ويعيش في كنفه هاربا من قسوة الحياة ، مع ذلك يبقى الإنسان بقدراته الذاتية أضفاء لمساته الجمالية على عالمه الخاص ، وهذا يتلخص برؤية (أفلاطون) على ((إنه الهوس الذي يحدث عند رؤية الجمال الأرضي فيذكر من يراه بالجمال الحقيقي))(مطر،١٩٧٧، ٥٠) ، اي الصورة الأرضية للجمال ، التي هي الظل ، الى الصورة المثالية له ، التي هي نور، هناك في عالم المثل حيث يكون كل شيء في أكمل حالاته وأجملها ، فنيا نجد ان البعض يجدون حياتهم المثلى في مشاهدة ومواكبة الأعمال الفنية وتأملها وبالتالي التفاعل معها ، فالعمل الفني سينمائيا أو تشكيليا ، هو عبارة عن فضاءات ذو أبعاد هندسية معلومة ، تماما كما النظر نحو واد أخضر والى كل ما يسقط عليه من خضرة وألوان وأشكال مختلفة ، ان المتعة التي يشعر بها المتلقي عندما يتأمل لوحة تشكيلية والتي تمثل حالة جمالية فريدة ، وهذا ما صرح به "ألبرت تشاندلر" في كتاب" الجمال والطبيعة البشرية " عندما اطلق عليه ((التجربة الجمالية))، قائلا ((باستطاعتنا تحديد معنى التجربة الجمالية بعبارة المتعة بالتأمل أو بديهة الاستمتاع وهنا نجد أنفسنا حيال عالم انفعالي- سيكولوجي يؤثر في الإنسان ويتأثر الإنسان به ، عالم يحيلنا الى معانٍ شتى من الأدراك والتأمل والإحساس والمتعة والتأثير والتأثّر والتفاعل وغير ذلك. فكل تلك المعاني السيكولوجية نجدها لدى الإنسان – مجتمعة أو منفردة – بحسب طبيعته وحالته النفسية)) (مطر، ١٩٧٧، ٦٢)

٢- الابعاد التأويلية للتصوير

للفضاء تأثير (سحري) على مشاعر الإنسان وعواطفه ،منذ الوجود الأول وحتى يومنا هذا، وبشكل طاغ حيث تحكمت الظواهر الطبيعية والقوى الكبرى بكل مفاصل الحياة التي يعيشها ، لذا انحنى لها وبجلها وأولاها قدسية ذات قدرات إلاهية، بسبب عدم ادراكه للتأثيرات المناخية التي كانت تتحكم به وبقوته و بتحديد مصيره .لذا سيكولوجيا أستغل فضاءات الكهف مبدياً من خلالها مهاراته الفنية حيث زينها بالرسوم الصريحة تارة وبالرموز تارة اخرى عن كل ممارساته الحياتية والعملية كعمليات صيد الحيوانات والوحوش واضعا كل صراعاته النفسية فيها ، مثلما أحاطها ببعض الأمور العقائدية – السحرية – التي اعتقد انه من خلالها يمكن ان يسيطر على تلك القوى العظمى في الطبيعة ، ذلك ما نشعر به حين نتطلع نحو الفضاء بكل ما يحتويه ، وعلى امتداد الأفق حيث الراحة والصفاء الذهني والروحي .يقول " جورج سانتيانا" في كتابه " الإحساس بالجمال " هو الظاهرة الأزلية التي خُقت مع الإنسان لتعطيه مجالاً واسعاً في التأمل ولتسبح أفكاره وخياله فيه ليؤلف ما نقص منه إما فيما يرى أو فيما يبدع أو فيما يسمع ويشاهد.

الانسان الفنان – كونه مصطفياً على أقرانه من البشر بأحاسيسه ومشاعره – لا يرى "الفضاء" برؤية تأملية فقط، بل يرى فيه عالما خاصا حيث يؤسس في ذهنه ملكوت خاص من الخطوط والأشكال الوهمية ، مسقطا عليها رموزا تشكيلية ذات معاني خاصة نفسية وجمالية ، وينقلها من العالم الحدسي الى عالم حسي على سطح اللوحة ، أن ((القوة التي تفرضها الخطوط الوهمية في تنظيم الفضاء المدرك حسيا كبيرة جداً كما أن دورها في السيطرة على سلوك الإنسان داخل الفضاء بمثابة المدرك الأساس))(صالح، ١٩٨١، ٨٣) في كتابه سيكولوجية ادراك الشكل واللون ، فالحالة النفسية للفنان لها دور كبير في تحديد نوعية الفضاء المستخدم داخل عمله الفني، اضافة الى تأثيره الملموس في اختيار الشكل واللون نوع الخط وبالتالي تحديد الاسلوب، ((فالفنانون يسقطون حاجاتهم، ومخاوفهم، وصراعاتهم، على صفاته والشخصيات الموظفة بصورة قصدية أو غير قصدية على عالمه البصري الخاص))(صالح، ١٩٨١، ٥٦) فـ(الفن) في جوهره هو ((انعكاس للحالات والظواهر التي تجري في سياق وجودها الاجتماعي والطبيعي، وهو الوسيلة التي يهدف الإنسان من خلالها الى تحقيق توازنه النفسي من خلال (التعبير عما بداخله من مشاعر ومكبوتات ومدركات)(صالح، ١٩٨١، ٦٢)

٣- التضاد والتناغم في التصوير

يعد التضادّ اللونيّ تظاهرة تزيد من تمايز الألوان واختلافها عند مجاورتها لبعضها البعض ، وتتزايد شدّة التباين فيما بينها مع زيادة الاختلاف في درجات الألوان ، ومفهوم التضادّ اللونيّ يطلق في حال مجاورة الالوان المختلفة مثل اللون الابيض مع اللون الاسود ، وفي حال تجاور درجتيّ الفاتح والداكن لنفس اللون مع بعضهما البعض، وفي حال تجاور الألوان المتقابلة في عجلة الألوان مع بعضها البعض مثل: الأصفر، والبنفسجي.

كلّ لون يكتسب قيمته اللونيّة بحسب قوّته عند التضادّ ، تظهر القيمة اللونيّة للألوان عند تجاور لونين أو أكثر مع بعضهما البعض، ممّا يساعد على بروز الاختلاف في قوّة اللون وحدّته ، ان المفهوم الخداع البصريّ يندرج تحت عنوان ، التضادّ الضوئي في اللون: حيث يكون اللون فاتحاً فوق الدرجة الغامقة منه، بينما يبدو اللون غامقاً فوق الدرجة الفاتحة منه ، وهذا يحصل عند مجاورة لونين يمتلكان نفس القيمة لبعضهما البعض ، أي لون فرعي وآخر ثنائيّ ، وتقوم نظرية اللون المضادّ على الافتراض الذي يرجّح وجود ثلاث أزواج مضادّة من القنوات، وهي اللون الأحمر ضدّ اللون الأخضر، واللون الأبيض ضدّ اللون الأسود، واللون الأزرق ضدّ اللون الأصفر.

إنّ الاستجابة تجاه لون معيّن من الأزواج المضادّة يعني عدم الاستجابة للّون الآخر، الكثير من الفنانين استعانوا بمفهوم التضادّ اللونيّ وخصائصه لتقديم أعمال فنيّة خاصة ، ونلاحظ ظهور خصائص التضادّ اللونيّ في اللوحات الفنيّة والصور الفوتوغرافيّة وفنّ الديكور، ان أكثر المجالات الفنيّة استفادةً من التضادّ اللونيّ هو فنّ النحت.

أما التناغم فهو التناسق الذي ينتج عن تجاور الألوان طبقا للمخططات أو النظم الشهيرة بداية من الألوان الأساسية والثانوية مرورا بنظريات التدرج اللوني لألون الواحد ، وكذلك الدلالات الرمزية لها والتي تؤثر نفسيا على الإنسان ، وترى الباحثة اننا نستدل على تناغم اللون بأنه كل المخططات اللونية التي تستمد جماليتها من خلال التجاور والانسجام ، او ما نطلق عليه بالتوافق اللوني .

والتباين والتضاد لا يحدث في اللون فقط وإنما في الشكل وصفاته المظهرية المتمثلة بالخط والاتجاه والملمس والقيمة والحجم ولكن أقوى حالات التباين نجدها في اختلاف الدرجات اللونية" (صالح ،٨١، ٧٢)، لأن التباين الحاصل نتيجة اختلاف الدرجات اللونية يؤثر في نفس المتلقي ويولد لديه انطباعات متباينة ومتفاوتة تدفعه إلى إطلاق حكمة بأن هناك أعماق فضائية ينتج عنها ذلك التفاوت ليتأسس من خلاله ناتجا بإيهام الحركة.

- **الفراغ والجماليات**

مع الاختراع الأول للسينما على يد الاخوين أوغست و أوجست لوميير ، وعلاقة السينماتوغراف متصلة بلا انقطاع مع الفنون الاخرى ، وهذا الاختراع الافضل هو ما جعل السينما أكثر الفنون احتواءا تركيباً، لذا ليس من الاعتباط تسميتها بـ "فن الفنون الممزوجة"، حيث تحضر فيها الصورة، والصوت، والضوء، والديكور، والتوضيب، والملصق، والتشكيل...

ف التشكيل يحضر بقوة في السينما، مثلما يحضر في العمل التقني للفنان في الإنتاج السينمائي في الرسم والديكور ، والرسم التخطيطي للمشاهد، وغيرها من المستويات التي يظهر فيها تأثير الفن التشكيلي، وهذا ما ساعد السينما برأي النقاد على التحرر من سلطة الصناعة ، ومنحها قيمتها الثقافية.

التشكيل والسينما ينتميان إلى حقل الفنون البصرية ، رغم اختلافهما، فقد استفادا من بعضهما البعض ، التشكيل ساهم في تطوير الصناعة السينمائية، وفي إضفاء جانب فني وجمالي عليها، مثلما ساهمت السينما من جانبها في التعريف بالعديد من الفنانين التشكيليين العالميين، عبر أفلام تناولت سيرهم الذاتية .

- **النبرة في الفيلم السينمائي :**

ليست النبرة ظاهرة لغوية فقط، وانما ظاهرة جمالية متعلقة بشاعرية الأسلوب، ففي السينما تتعلق النبرة ليس بالصوت واللغة والموسيقى فحسب وانما بالحركة والايقاع والتعبير الجسدي في كل الفيلم السينمائي، ومن هنا يجب ايجاد النبرة من اول الحركات في الفيلم، ومن خلال الإضاءة واللون.

إن "النبرة" هي التي تحدد مسار الفيلم ونوعيته، لذلك فعلى كل مخرج ان يجد نبرته الخاصة كما يقول لويس بونويل . Louis Bonwell صحيح ان نبرة الصوت لها دور مهم، لكن النبرة ليست في الصوت فقط، وانما في الحركة والمشي، فاذا ما نظرنا للسينما الصامتة نجد ان نبرة الفيلم تكمن في الحركة أو بتعبير آخر في صوت الحركة.(ماكفهرن، ٢٠٠٥ ، ٩٠)

إن حركة الممثل في السينما الصامتة تبدو لنا اليوم غير مقنعة أو غير طبيعية، لكن استطاع شارلي شابلن في ذلك الوقت ان يعبر عن مختلف الحالات الانسانية مثل: الرعب، الخوف، الاهانة، الارتباك، الفقر، الذل، الضعف، الحب، من خلال الحركة فقط.

في بدايات التشكيلات النظرية في فن السينما، فهم آيزنشتين Eisenstein ان النبرة هي إشارة للحالة، اما التعبير الجسدي والحركة، فقد اعتبرهما تعبيرا جماليا تشكيليا للنبرة. قد كان يقصد بالتعبير الجسدي ليس فقط حركة الممثل، انما حركة وسير المونتاج وكل أشكال الحركة السينمائية. غير ان التعبير الجسدي وحركته لهما علاقة بالمكان بينما المونتاج له علاقة بالزمان؟! لكن فيما يخص النبرة، فان كل حركة أو لقطة أو جملة مونتاجية أو مشهد، تساهم في تحديد نبرة الفيلم. فاللقطة الكبيرة مثلا ليست فقط لإبراز حركة الوجه والملامح، انما هي كضربة موسيقية في النبرة العامة للفيلم. من هنا فان المنطق المونتاجي ليس مرتبطا ببناء الميزانسين – البعد الرابع، العمق او بناء اللقطات، او طريقة عرض القصة فحسب، انما لتحديد نبرة عرض القصة. أما الموسيقى فمن الطبيعي ان لها دورا مهما في تحديد نبرة الفيلم، مثلما للصمت دوره ايضا.(اليوت ٢٠٠١ ، ٥٢)

عموما، فان لكل عصر، كل مرحلة، كل وقت، له نبرته الخاصة، لذلك يجب الانتباه للنبرة الاجتماعية، فالنبرة تعتبر من عناصر الفيلم المهمة، فهي تحدد صوت الفيلم، صدقه، حرارته، وزيفه ايضا. تحليل الحطاب الروائي عن الموضوع في السينما: يعد الموضوع من المفاصل الاساسية التي يرتكز عليها علم النقد الأدبي والفني، لا سيما في تحليل الخطاب الروائي والشعري أو حتى الموسيقي والتشكيلي.

المبحث الثاني : العلاقة المتبادلة بين التشكيل والسينما

١- ماذا استفاد التشكيل من السينما :

الأعمال التشكيلية تشمل مجالي الديكور والملابس من خلالها يتم العمل بوحي من القواعد الكلاسيكية لاستخدام اللون إضافة الى التوظيف الدرامي له ، يقول (سلفادور دالي) الكثير التردد على دور السينما ((من مظاهر التأثر نجد اقتراب اللوحة من المشهد التصويري، أو محاولة إبراز المنظور من زوايا مختلفة وأحجام متفاوتة كما تفعل الكاميرا ، فاللوحة الفنية تدعو المتفرج الى التأمل، فأمامه متسع من الوقت للمشاهدة، وليدع انطباعاته وأفكاره وتخيلاته تتداعى بحرية، وبلا مقاطعة. لكن أمام شاشة السينما))(دالي،٢٠١٧، ٣٤) وهو (على عكس ماتيس الذي كان يشاهد الأفلام لينسى همومه)

لقد استفاد التشكيل من السينما لتغيير الكثير من المناظير وكسر حدة الرؤية التقليدية للأبعاد من حولنا في التشكيل ، وتقديم بديل مبهر في التشكيل او حتى نظريات يمكن تطبيقها بسهولة .

٢- ماذا استفادت السينما من التشكيل

استفاد التصوير كثيرا من التطور الصناعي، معتمدا على أسلوب الخداع البصري، الفيلم بدوره استفاد من الفن التشكيلي بجميع صيغه القديمة والجديدة ة، خصوصا التقنيات الحديثة باستخدام الحاسوب، ساهم ذلك في خَلق روح جمالية جديدة في صناعة الفيلم السينمائي، سامحا بذلك بثورة العالم الافتراضي الافتراضي بإمكانياته السمعية البصرية بين اللوحة والفيلم.

العلاقة بين السينما والفن التشكيلي تتجلى بوضوح في كون الفيلم أصبح "يعتمد كثيرا على مصطلحات تقنية ومفردات تعبيرية تحمل سمة تشكيلية كالتكوين، والحركة ، واللون، والضوء، والمشاهد، واللقطات، وتركيب الصور ، وهي عناصر تسهم في خلق الإثارة والتشويق لدى المتلقي السينمائي خارج نطاق الكلاسيكية".

سينمائيون كثر وظفوا العناصر التشكيلية في الصناعة السينمائية بشكل مؤثر وفاعل، كسيرغي إيزنشتاين والامريكي غريفيت، واندريه تاركوفسكي، وأكيرا كوراساوا، تبلورت بشكل إبداعي ملحوظ ممتد بعد انخراط التشكيليين في الإبداع السينمائي، لاسيما في أفلام لويس بونويل، وستيفن سبيلبيرغ، وغيرهما ، التوظيف التشكيلي في السينما امتد ليشمل العلاقة بين الرسوم المتحركة وفن الرسم الحديث، مثلما شمل فن الملصق (الأفيش) الذي استفاد من تطور الطباعة الحديثة خصوصا بعد ظهور الحواسيب، والفوتوشوب، وغيرها، بحيث أصبح يعتمد عليه كثيراً في توسيع دائرة التواصل مع المتلقي . (يوسف،٢٠٠٠، ٢٢)

٣- فضل التشكيل على التصوير :

حاجة التصوير الماسة إلى التوظيفات التشكيلية والجمالية القادرة على استقطاب الناس ، تنبه اليها العديد من المخرجين السينمائيين العالميين مبكراً لفضل التشكيل على السينما حين عمدوا إلى الاستعانة بخبرة الفنانين التشكيليين من أجل إنجاز إنتاجاتهم الفيلمية وفق تصورات ومفاهيم إبداعية وجمالية، وهذا ما صرح به المخرج مايكل أنجيلو أنتونيوني "أستطيع بواسطة اللون أن أطلع المتفرج على ما يجيش في صدر الممثل بغير حوار أو كلمات".(انتونيوني،١٩٩٩،٧٢)
التوظيف التشكيلي المبهر الذي كان يسلكه المخرج الياباني الشهير أكيرا كوروساوا في معظم أفلامه، خاصة فيلمه الملحمي "الفوضى"، من خلال إعداد أهم المشاهد التعبيرية فيه عن طريق الرسم كتصميم أولي عبر مختلف مراحل التصوير، فضلاً عن تجارب أخرى تنتسب إلى سبيلبيرغ في فيلمه "الحديقة الجوارسية"، المليء بالخدع البصرية ، و المخرج الإسباني لويس بونويل في تعامله مع الرسام السوريالي سلفادور دالي في فيلمه "كلب أندلسي" ١٩٢٨، و"عصر

الذهب" ١٩٣٠، اليوم بات من الصعب على السينما التخلي عن الملصق، باعتباره أول مشهد يبصره المشاهد قبل دخوله قاعة العرض السينمائي، لأن هذه (الافيشات) الغنية بالأدلة البصرية ، أو المحفزات بحسب تعبير (بانوفسكي) ، لها أكثر من دلالة، وذلك بالنظر لكونها تمثل دعوة ، غير مباشرة لتلقي الفيلم(بن نيس،٢٠٠١، ٩٤) .

مؤشرات الاطار النظري :

١. لم تكتسب عناصر الفن البصري تناغماتها وتناقضاتها وعلاقاتها الداخلية إلا بإدخال اللون الذي يتم بواسطته إدراك العناصر البنائية الأخرى.

٢. إن تفاعل الفضاء (البيضاء والسوداء) وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية من وقع على بصر المتلقي كان من أهداف الفن البصري في بداياته، سينمائيا وتشكيليا .

٣. إن تباين الألوان من خلال قيمتها الضوئية وشدتها تؤدي إلى الإيهام باقتراب ألوان معينة إلى بصر المتلقي وارتداد ألوان أخرى باتجاه العمق لتولد الإيهام بالعمق والحركة داخل فضاء التصميم.

٤. إن حالة التضاد اللوني الحاصلة بين (الأسود والأبيض) يمكن أن تتحول إلى حالة منسجمة بواسطة خطوات متصلة ومستمرة بين الأسود والأبيض وبصورة متدرجة لتوهم بالحركة ، والسينما هي فن الايهام .

٥. يؤدي التضاد اللوني دورا كبيرا في تغيير المساحات والأحجام وحالاته متنوعة فيمكن أن يتحقق بالظل والضوء أو من خلال تكامل الألوان.

٦- الصورة الفوتوغرافية لوحة تحررت من سكونيتها بالحركة في الفيلم السينمائي .

٧- مخرجون كثر حملوا افلامهم روح اللوحات التشكيلية من ناحية التكوين وما يحمله من خطوط وكتل وألوان ، اللقطة القريبة في السينما تحمل روح البورتريه الشخصي .

الفصل الثالث : اجراءات البحث :

مجتمع البحث :

أشتمل مجتمع البحث على مجموعة من الافلام التي تحمل في طياتها رؤية تشكيلية في بنائية اللقطة ، وكذلك مجموعة من الافلام التي تتناول سيرة الفنانين التشكيلين في السينما وكيف عمدت السينما لتقديم حياتهم ولوحاتهم .

منهج البحث :

اعتمدت الباحثة في انجاز بحثها على المنهج الوصفي الذي ينطوي على الوصف والتحليل ، وهي الطريقة التي نحصل من خلالها على الاجابات عن الاسئلة التي تثيرها مشكلة البحث ، بعد تشخيص الظاهرة وتحديد عناصرها وما يحيط بها من ظروف لغرض الاسترشاد في التحليل ، ومن هذا المنطلق وجدت الباحثة ان هذا المنهج هو الانسب لتحقيق الاهداف المرسومة للبحث .

عينة البحث :

عمدت الباحثة الى اختيار عينة البحث بشكل قصدي كي تستجيب للأهداف المرسومة والمحددة للبحث ، وثمة مسوغات تدفع الباحثة باتجاه اختيار النماذج :

١- يمثل الافلام اتجاها فنيا ومضمونيا وتنوع وجهات النظر في المعالجة الفكرية

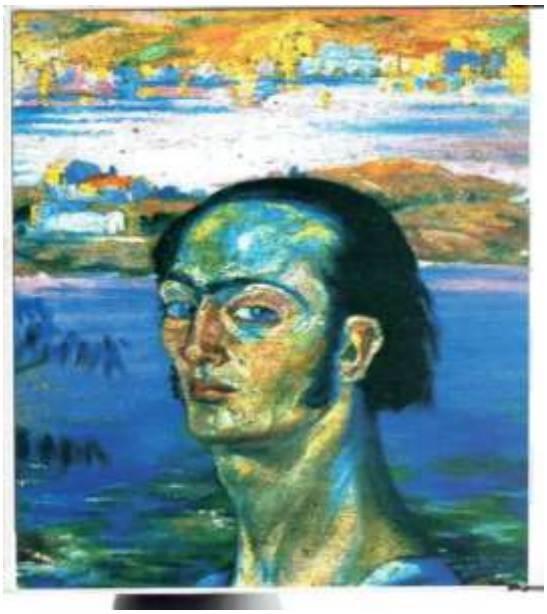
٢- الافلام ذات رؤية خلاقة ومبدعة فنيا وجماليا ولا تنتمي الى السينما السائدة .

٣- المستوى الفكري والموقف الاجتماعي والفلسفي في رؤية المخرج والتشكيلي .

- تحليل العينات

فيلم : دانتيلا	اللوحة : صورة شخصية للفنان : سلفادور دالي
الشكل الفني : طبقة الاضاءة المتوسطة	الشكل الفني : طبقة اضاءة متوسطة
نوع الاضاءة : اضاءة غير مباشرة	نوع الاضاءة : اضاءة غير مباشرة
وصف الاضاءة : اضاءة قصيرة	وصف الاضاءة : اضاءة قصيرة
زاوية الاضاءة : امامية من الجانب الشمالي بزاوية ٢٠	زاوية الاضاءة : امامية بزاوية ٤٥ درجة
نسبة التباين : ١: ٣	نسبة التباين : ١: ٣

أ- لقطة من فيلم (دا نتيلا)



ب- لوحة: صورة شخصية
لـ : سلفادور دالي سنة ١٩٢١(زيت على القماش)

صورة (١)

اللقطة هنا تستخدم الاضاءة الامامية للوجه كون الفيلم استعراضي لذلك يميل الشكل الفني الى طبقة الاضاءة المتوسطة كما تم استخدام الالوان المبهجة لتأكيد الاحساس بالبهجة واستخدام خلفيات طبيعية في مشاهد الحلم ، لوحات سلفادور دالي تهتم بالتصوير الدقيق شبه الفوتوغرافي وتصوير الخيال المستمد من العقل الباطن والجمع بين الواقع والخيال في عمل واحد مستخدم وجوة خيالية في منظر طبيعي في اضاءة متوسطة .

فيلم : الشرف	اللوحة : مدام شارنتير للفنان : اوغست رينوار
الشكل الفني : طبقة الاضاءة متوسطة	الشكل الفني : طبقة الاضاءة المتوسطة
نوع الاضاءة : اضاءة غير مباشرة	نوع الاضاءة : اضاءة غير مباشرة
وصف الاضاءة : اضاءة عريضة	وصف الاضاءة : اضاءة عريضة

زاوية الاضاءة : امامية	زاوية الاضاءة : امامية
نسبة التباين : ١: ٤	نسبة التباين : ١: ٤

أ- لقطة من فيلم (الشرف)

ب-اللوحة : مدام شاربنتر لـ: اوغست رينوار
سنة : ١٨٧٨(زيت على القماش٤٦*٣٨)
المذهب التأثيري

صور(٢)

الجملة الضوئية في اللقطة اعتمدت على استخدام الضوء الاصفر رمزاً للغيرة كما تم استخدام زوايا سقوط الضوء الجانبية مع استخدام اللون الازرق للتعبير عن الفتور وبرود العلاقة الزوجية ، مع استخدام ضوء ناعم على الوجه للتعبير عن مشاهد الحب والشكل الفني يميل الى طبقة الاضاءة المنخفضة، في لوحات رينوار عمل على اهمال الخطوط التي تحدد الاشكال كعنصر اساسي في اللوحة والاعتماد على اللون والاضاءة وانعكاسات كل عنصر على العناصر المجاورة له ، اهتم بتصوير الاشخاص والموضوعات والاماكن التي يجتمع فيها الناس ، وتميز بقوة التعبير مع تشبع ونصوع الالوان لتظهر الوجوه متألقة .

فيلم : الطوفان	اللوحة : صورة شخصية للفنان : ادوارد مانييه
الشكل الفني : طبقة الاضاءة المنخفضة	الشكل الفني : طبقة الاضاءة المنخفضة
وصف الاضاءة : اضاءة عريضة	وصف الاضاءة : اضاءة عريضة
نوع الاضاءة : اضاءة مباشرة	نوع الاضاءة : اضاءة مباشرة
زاوية الاضاءة : من الجانب الشمالي بزاوية ٩٠ درجة	زاوية الاضاءة :من الجانب الشمالي بدرجة ٤٥

نسبة التباين : ١: ٨	نسبة التباين : ١: ٦

أ- لقطة من فيلم (الطوفان) ب- اللوحة : صورة شخصية
لـ : ادوارد مانييه

صور رقم (٣)

الشخصية هنا باردة بلا احساس وشعور حيث الجملة الضوئية اعتمدت على اللون الازرق الذي يحيط بالشخصية مع

اللقطة من فيلم (وراء الشمس)	اللوحة : صورة شخصية المصور : لويس دايفيد

وجود تشوهات نتيجة استخدام زوايا سقوط الضوء الجانبية بشكل يؤدي الى هذا التشوه مع ارتفاع نسبة التباين لإعطاء احساس بالضعف والخنوع ، لوحة مانييه هنا اعتمدت الجملة الضوئية على الاضاءة المنخفضة وزاوية سقوط الضوء الجانبية تعبيراً عن طبيعة الشخصية الاعتيادية كونها واقعية مع نسبة تباين عالية .

الشكل الفني : طبقة الاضاءة المتوسطة	**الشكل الفني : طبقة الاضاءة المتوسطة**
وصف الضوء : إضاءة قصيرة	**وصف الضوء : إضاءة قصيرة**
زاوية الضوء : علوية	**زاوية الضوء : من الجانب الايمن بزاوية ٢٥درجة**
نوع الضوء : إضاءة مباشرة	**نوع الضوء : أضاءة مباشرة**
نسبة التباين : ١: ٦	**نسبة التباين : ١: ٥**

أ- (لقطة من فيلم وراء الشمس)
سنة :١٧٩٤من عصر (الكلاسيكية الجديدة)
(زيت على القماش ٨١ * ٦٤ سم)
(اللوفر- باريس)
من كتاب (وجوه بين الشاشة واللوحة)

ب- لوحة : صورة شخصية لـ: لويس دايفيد

صور رقم (٤)

الشخصية سادية متسلطة ، اعتمد مدير التصوير الجملة الضوئية للتعبير عن هذه الشخصية من خلال استخدام زاوية الاضاءة العلوية حيث تؤدي هذه الاضاءة الى وجود سواد في منطقة العين يؤدي الى الرعب في شكل الوجه لتوصيل الاحساس بأن هذه الشخصية بلا ضمير، في لوحة لويس دايفيد الذي كان رائدا للكلاسيكية الحديثة فقد اهتم هو الآخر في لوحاته العظمة والرزانة كما نلاحظه في الشخصية المرسومة ، وكان يتخذ من الانسان عنصرا للتعبير عن الاحداث والمشاعر والافكار مع قلة الاهتمام بالطبيعة ويعتبر الخطوط هي اساس فن الرسم . ونرى النسب متساوية من ناحية زوايا سقوط الضوء ونوه وشكله الفني ، والمقاربة في نسبة التباين .

المصادر

١- أنتونيوني ، مايكل : البحث في الصورة السينمائية ،تر، محمد مصباح، مؤسسة السينما ، سوريا ، ١٩٩٩

٢- اليوت، اليشا ، جماليات موسيقا الافلام، ترجمة علي خالق، الفن السابع، سوريا، ٢٠٠١

٣- بن نيس ، محمد : الاشهار ، مؤسسة اتحاف ، المغرب ، ٢٠٠١

٤- صالح ، قاسم حسين : سايكولوجية ادراك الشكل واللون ، دار الرشيد ، العراق ، ١٩٨١

٥- دالي، سلفادور، وجوه خبيئة(الموت في الحب) تر: منيم الضايع، دار الكتب، سوريا، ٢٠١٧

٦- يوسف ، عقيل مهدي : الميديا والتواصل ، منشورات طرطوس ، ليبيا ، ٢٠٠٠

٧- عكاشة، ثروت، موسوعة تاريخ الفن، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦

٨- ماكفهرن، جيمس ، سينما لويس بونويل، ترجمة محمد مندور، الفن السابع، سوريا ،٢٠٠٥

٩- مطر، اميرة حلمي، علم الجمال، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٧