حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد إبريل – يونيو2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

دلالات تحولات الإضاءة واللون في تشكيلية الصورة لمسلسلات الرعب

م.م. محمد سمير محمد*
جامعة ديالى– كلية الفنون الجميلة

م. مهـــا فيصـــل احمـــد*
جامعة بغداد– كلية طب الاسنان
Alsabayaphoto2@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/12/9
تاريخ قبول البحث: 2019/12/30
تاريخ النشر: 2023/6/30

المستخلص:

ان الصورة المرئية قائمة على ضوء ولون يوضح حدودها ومعالمها، فالعالم الذي نراه حولنا ما هو الا تكوينات لونية تجعلنا نميز الأشياء من بعضها، ودخول اللون في السينما لاقى من رحّب به ومن اعترض عليه حتى اثبت حضوره من بين عناصر لغة الوسيط، والتلفزيون ما هو الا وليد السينما، فنجد اللون والضوء فيه يؤديان دوراً بارزاً، والمسلسلات التلفزيونية تتعدد أنواعها بحسب طبيعة موضوعاتها كالمسلسلات (الاجتماعية– والسياسية– والاكشن– والجريمة– والمغامرة– والخيال العلمي– والكوميديا– والرعب). وموضوعة الرعب دخلت في نسق اغلب الموضوعات مثل (الجريمة والخيال العلمي) ولم تقتصر على مسلسلات الرعب فحسب، لعلاقة الرعب بالحالة النفسية والغموض والتشويق والصراع لدى المتلقي، إذ تلقى موضوعة الرعب نجاحاً جماهيرياً وتجارياً كبيراً، ويعد اللون والاضاءة احدى السمات البارزة التي يتميز فيها هذا النوع من المسلسلات، ولهذا ركز الباحثان في تناول هذه الموضوعة المهمة لإيجاد النظم والبنى المكونة لهذا السياق مواكبة مع عصر التكنولوجيا الرقمية التي دخلت في بناء تشكيلية اللقطة السينمائية والتلفزيونية، فنجد هنالك تحولات جمالية في تعميق أبعاد الصورة الجمالية والدرامية التي تتحقق عن طريق الإضاءة واللون.

الكلمات المفتاحية: (دلالات – الإضاءة – التصحيح اللوني – الرعب – اللون – المسلسلات)

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

مشكلة البحث:

تتميز أفلام ومسلسلات الرعب بمجموعة من السمات الشكلية والمضامينية المغايرة للمألوف التي تجعل لها كياناً خاصاً وجمهوراً معيناً، أذ إنها تثير مشاعر الرعب والخوف عند المتلقي، لاحتوائها على عناصر رعب غير مألوفة وخارقة للطبيعة، ومن اهم السمات التي تُحقق هذا التميز هي المؤثرات البصرية والصوتية في تشكيلية الصورة، فالإضاءة واللون تسهم بنحوٍ فاعل في تحقيق تلك المؤثرات البصرية التي تساعد في تمظهر هذا النوع بأشكال مثيرة للخوف والتشويق، ويتم تركيب هذا الشكل بخصائص وأساليب معينة من تشكلات الإضاءة واللون لكونهما أداة تعبيرية وجمالية ونفسية ودرامية حتى يكون الشكل ذا علائقية بسياق العمل ومحققاً غاياته وأهدافه الدرامية، فنجد هنالك تحولات ضوئية ولونية سياقية، في مسلسلات الرعب قد تحققت بفضل التقانات المتطورة والمتجددة كان اخرها الرقمية التي أسهمت في ترصين وتعميق العناصر المكونة لهذا النوع (الصدمة- المفاجئة- الخوف- الرهبة- الرعب) الذي يستند عليه هذا النوع من المسلسلات، فالعالم يتطور ويتجدد اليوم الذي نراه رعب ومؤثر غدا نراه مألوفا بسبب فك شفرات الالغاز والمعلومات، فينبغي تفعيل أجواء الرعب لإيصال الحدث الدرامي، عن طريق التعويل على تحولات فنية مواكبة للعصر في بناء تشكيلية الصورة ومن هنا تبرز مشكلة البحث والتي صاغها الباحثان بالسؤال الآتي:

ما دلالات تحولات الإضاءة واللون في تشكيلية الصورة لمسلسلات الرعب؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تتأتى أهمية البحث من توظيف الإضاءة المعاصرة وتقاناتها الرقمية، التي احدثت تحولات للإضاءة واللون على المستوى الدلالي والجمالي في تشكيلية الصورة لمسلسلات الرعب، مؤثرة بذلك في المتلقي في احداث التشويق والترقب والرعب، وتكمن الحاجة اليه في فائدة الطلبة والعاملين في مجال السينما والتلفزيون.

أهداف البحث:

1- الكشف عن دلالات تحولات الإضاءة واللون في مسلسلات الرعب.

2- دور التقانات الرقمية في بناء تشكيلية اللقطة.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: ويتحدد الباحثان بدراسة الضوء واللون في مسلسلات الرعب.

الحد الزماني: مسلسلات الرعب المنتجة في عام 2018 لكون هذه الحقبة الزمنية حديثة من البحث وشهدت انفتاحاً كبيراً في توظيف عناصر الرعب في المسلسلات مواكبة مع التطورات الرقمية.

الحد المكاني: يتحدد الباحثان باختيار العينة من المسلسلات المنتجة في الولايات المتحدة الأميركية.

تحديد المصطلحات:

الدلالة: (لغة)

كلمة مشتقة من الفعل (دلّ): أرشد او وجّه، قال الأزهري في التهذيب: "دللتُ بهذا الطريق دَلالة، أي عرفته، ودللت به أدل دَلالة، وقال أبو زيد: أدللت بالطريق إدلالاً"[1]، والدلالة عند ابن فارس هي "إبانة الشيء بأمارة تتعلمها،

يقال: دللت فلاناً على الطريق"[2]، وقال سيبويه "الدليلي عمله بالدلالة ورسوخه فيها"[3]، وفي لسان العرب جاء تعريف الدلالة "الدليل: ما يستدل به، والدليل: الدال وقد دله على الطريق، يدله دلالة، او دلالة ودلالة "[4].

(اصطلاحاً)

الدلالة مشتقة من الكلمة اليونانية (semaino) (دلّ على)، هي بالأساس الصفة المنسوبة الى الكلمة الاصل (sens) أو (المعنى)" [5] وأن علم الدلالة كمصطلح ظهر في بداية القرن التاسع عشر، إذ اصطلح اللسانيون على عبارة (semasiologie) أو دراسة الدلالات المشتقة من (sema) أي العلامة، إلا أن الألسني الفرنسي "ميشال بريل Michel Breal" استبدل العبارة بكلمة (semantique) ليعني بها (علم الدلالات) والقوانين التي تسود التغير في المعاني، وبالتالي أصبح هذا المصطلح شائعاً في فرنسا وكثير من الدول الأوربية"[6]، "درج الفلاسفة العرب القدماء والذين تناولوا مفهوم اللفظ ومعناه على استخدام مصطلح (الدلالة) بدل (العلامة) وبالمعنى والسياق أنفسهما؛ "لان المصطلح الأول (الدلالة) ينتشر في مصنفات عربية قديمة تتصل بمجالات تقترب كثيراً من ماهية هذا العلم (العلامات) او (السيميولوجيا) في صورته المعاصرة"[7]، فنقول (دلالة العلامة) وليس العكس؛ لان النتيجة النهائية هو إظهار المعنى في كلتا الحالين.

التحولات: (لغةً)

وَرَدَ في أقرب الموارد "(تَحَوَّلَ) عنهُ تَحَوُّلاً: انصرف عنهُ إلى غيرهِ و(استَحَالَ) الشيء استِحالَةً: تحوَّلَ من حالٍ إلى آخر"[8].

(اصطلاحاً)

يقول (ولفلن): "هناك احتمالان لحدوث التحولات الدورية في الفن وما يتصل بالفن من وسائل معرفة فالاحتمال الأول، هو أن يحدث التغير في إشكالية المعرفة نتيجة لتطور داخلي أي إن بعض أشكال الإدراك الحسي لها وجود سابق بحيث تشكل إمكانيات معينة، والاحتمال الثاني أن يحدث التحول نتيجة ظروف ودوافع خارجية"[9].

أما الدكتور محمد الكناني فيعطي تعريفاً لمصطلح التحول "بأن الجذر الاصطلاحي لمفهوم التحول يؤكد على أن التحول، تغيير يلحق بالأشياء وهو قسمان تحول في البنية العميقة وتحول في المظاهر، فالتحول في جوهر الشيء هو حدوث صورة مغايرة جديدة، تعقب الصورة الأولى كتحول الماء بالتحليل إلى أوكسجين وهيدروجين، والتحول في ظاهر الشيء تغير مظهره من حال إلى حال"[10].

التشكيل: (لغةً)

كلمة "مشتقة من الفعل (شكّل– شكلاً) وتعني المجموعة، وجمع شكل: أشكال وشكول، الشبة صورة الشي المحسوسة أو المتوهمة، والمشكّل: صاحب الهيئة والشكل، وشكّل الشيء: صوره، وتشكل صورته"[11]، وهذا شكّل: هذا مثله، هذه المفاهيم اللغوية لمفهوم الشكل اقتربت من التشابه والتماثل بين الاشكال، أشكال وشكول، "نبات متلون أصفر وأحمر، والشاكلة: الشكل، والناحية، والنية، والطريقة، والمه، وشكله تشكيلا: صورة، والأشكل: ما فيه مره وبياض مختلط، أو ما فيه بياض يضرب إلى الحمرة والكدرة"[12].

(اصطلاحاً)

يعني مصطلح (التشكيل) قابليه الشيء للتشكيل بأشكال شتى عندما يقترن بالوسيط السينماتوغرافي، ويعني صـــوغ الشكل أو القالب الذي تظهر عليه الصورة، بعد حسن الاختيار وتحديد الهدف، ان كل ما يظهر في اللقطـــة ســـواء كـــان شخصاً أم شيء ام حركة، يجب أن ينقل للمشاهد معنى محدداً، ويؤكد المضمون الايديولوجي في هذه اللقطة، "ان الأدوات واللوازم التي تظهر في كل لقطة، يجب ان تختار بعناية، وتوضع بطريقة تحقق هذه الغالية، هذه هي القاعـــدة الأساســـية التي يجب مراعاتها في تكوين اللقطة"[13]. قد تبدو هذه القاعدة بسيطة في مظهرها، ولكنها ذات أهمية كبيرة فـــي تكـــوين اللقطة، لأنها توضح الفارق الكبير بين مقومات التكوين، في اللوحة الفنية واللقطة السينمائية، و"ان اللوحة الفنيـــة قـــد لا تصور معنى محدداً او دقيقاً من ناحية المضمون الآيديولوجي، بينما تهتم اللقطة السينمائية"[14] ويرجع ذلك الى تسلســـل وتدفق الاحداث وتنوع تشكيلات اللقطة وترابطها مع بعضها.

(الإطار النظري)

المبحث الأول/ البناء التشكيلي للقطة:

البناء التشكيلي للقطة هو بناء غير فطري ولا عفوي يعتمد على القصدية في صوغه، تحقيق اللقطة الواحدة التي تتجمع مع بقية اللقطات المكونة للمشهد وتدفقها لتحقيق النسق الفني بغية الوصول الى الاهداف، وهذا البناء للقطة يحمل مضامين مباشرة تحمل المعلومات، ومعلومات تضمينية لدلالات فكرية تتحكم في نفس ومخيلة المتلقي القائمة على الاستنتاج والتأويل والتفكيك. يلتقي الفن التشكيلي والسينمائي في التشابه بين اغلب مكونات التشكيل، فهي تعمل على أعادة تشكيل الواقع من جديد، وتقديمه من جديد بالتشابه او الاختلاف، والبناء التشكيلي للقطة. هنا يدخل من مفهوم إعادة انشاء وإعادة خلق وصوغ جمالية للشيء الظاهر، كما يرى ناتان نوبلر ان التشكيل هو "كل شيء يؤخذ من الواقع، ويصاغ بصياغة جديدة، أي يشكل تشكيلاً جديداً "[15] أي بمعنى بناء الشكل عن طريق عناصر الوسيط المستخدمة في تنظيم الشكل، وعلى الرغم من ذلك ان كاميرا التصوير هي أداة غاية في الدقة والحساسية، الا أنها لا يمكن مقارنتها بالفرشاة التي يستخدمها الفنان التشكيلي؛ لان اللقطة السينمائية، تعجز عن بلوغ المستوى الفني، الذي تصل اليه اللوحة، من حيث العمق، المنظور- التوازن- اللون- درجة اللون- حتى هذه اللقطات البارعة في روائع الأفلام العالمية التي امتازت بالنواحي الجمالية والفنية لا يمكن مقارنتها في اللوحات التشكيلية، "إن سمة التشكيل بمفهومها الخاص والدقيق تطلق على فن الرسم، نظراً لأن الرسام يفيد من مرونة وطواعية مادته اللونية التي ليس لها أي معنى، فيصنع منها شكلاً معيناً ذا معنى خاص به ينبع من طريقة تشكيله، فالرسام بهذا المعنى حين يرسم لوحته فإنه يصنع شيئا صنعة حقيقية، أي ينشئه إنشاء ويبدعه"[16]، لكن هذا لا يمحي ان الفن السينمائي والتلفزيوني قد افاد من الفنون الاخرى في بناء شكله الفني وخاصة الفن التشكيلي، و"يعد المشهد السينمائي لوحة فنية، يسهم في رسمها مهندس الديكور، ومهندس الإضاءة، والمخرج، فمهندس الديكور يرسم لوحة هذا المشهد كما تخيلها، مستوحيا أفكاره من النص المكتوب أو من فكرته العامة، في حين يعمل مهندس الإضاءة على ابراز مواطن القوة والجمال في الديكور وتأكيد الظل والضوء والجو العام للمشهد، وكل ذلك يتم بالمشاورة والتنسيق مع المخرج ورؤيته العامة للمشهد البصري السينمائي"[17]. والآن و بفضل التقانات

الرقمية التي دخلت الوسيط السينماتوغرافي امتزج الفن التشكيلي وتماهى مع السينمائي والتلفزيوني بجميع تفصيلاته عن طريق رسم عوالم افتراضية والتحكم بها يدوياً كاللوحة الفنية في التحكم بـــ(الحجم، والكتل، والعمق، والمنظور، والإضاءة، واللون). إذ "تمكنت التقنيات الرقمية من أن تخلق مصانع متعددة الأعمال على شكل برامج حاسوبية (Software)، منها ما اسهم بالرسومات، ومنها ما يقوم... بتصميم المناظر او الأزياء او الإنارة او الشخصيات"[18]. والتكوين الخارجي للقطة هو الذي يجذب انتباه المتفرج أساساً عن طريق اختيار الأدوات واستخدامها في تكوين اللقطة السينمائية، بطريقة واضحة ومعبرة بحيث تنقل المعنى الذي يقصده، إلى المتلقي بسهولة من دون عناء، وهنالك أيضاً برمجيات رقمية تحاكي الطبيعة للحصول على صياغات لونية تعطي التأثير الطبيعي نفسه كجهاز (time base corrector)، هذا الجهاز يمتلك "القدرة على التعامل مع إشارة الصورة التماثلية وتصحيحها"[19]، بينما الصورة الرقمية لها أجهزة متخصصة بذلك مثل (DaVinci Resolve) في التصحيح اللوني وتعديل الإضاءة، وسمي البرنامج بهذا الاسم نسبة للرسام التشكيلي العالمي (ليوناردو دافنشي)، وهذا أيضاً دليل على تماهي الفن التشكيلي بالوسيط السينماتوغرافي بالرغم من دخول العالم الرقمي، هذه البرامج تقوم في ضبط مكونات الصورة الضوئية واللونية عن طريق التحكم بـــ:[20]

1- شدة النصوع.

2- لتحديد سوية اللون الأسود.

3- إشباع الألوان واضافة وحذف بعض الالوان.

تغلغلت التقانة الرقمية في شكل وعمق الصورة، بل صارت تتحكم في جميع تفصيلاتها بغية الوصول الى الجوانب الفنية والابداعية التي تقدم للمتلقي قيماً جمالية متجددة في (درجات الوضوح العالية في الكاميرات الرقمية، والعوالم الافتراضية عنن طريق الكرافكس، واللون الرقمي والتحكم، والإضاءة الرقمية، والمونتاج الرقمي)، هذه التقانات المتطورة والمتجددة جعلت المتلقي على ديمومة في الاستمتاع والشعور باللذة في الاعمال التي يشاهدها؛ لان الفيلم او المسلسل هو كل قائم بحد ذاته مغاير عن الاخر يمتلك اشتغالاته الخاصة التي تميزه من غيرة كل هذه التطورات التكنولوجية في هذا العصر الغاية منها الحفاظ على ديمومة هذا الفن مواكبة مع التقانات المتجددة التي تستحدث بين الحين والآخر، كوسائل العرض الحديثة (Data show في صالات العرض، أجهزة التلفاز، ووسائل التواصل الاجتماعية) لتكون الإشارات الرقمية المصورة بالكاميرا متوافقة مع الإشارات الرقمية في أجهزة العرض الحديثة.

قدم الباحثان استلالاً سريعاً لعنوان المبحث وطبيعة المصطلح والتطورات التي دخلت هذا العالم وارتباط (التشكيل) بالفنون الأخرى ومدى الاقتراب والابتعاد؛ لان تشكيلية الصورة او بنية الصورة تشير الى الحالة التي تنتظم فيها عناصر الأشياء التي تشكل وحدة واحدة، اذ ان كل شكل محدد ومستقل ومنضبط ذاتياً ينطوي على بنية موحدة من عناصر التي تشكل نسيجاً لتشكيل اللقطة، "فالعناصر قادرة على الإيحاء بأنواع من المعاني العامة والمتجسدة التي قد تتحقق عن طريق استخدام المكونات للشكل بانتقاء واختبار"[21]، ومن العناصر الأساسية التي تدخل في تكوين البناء التشكيلية للقطة التكوين وعناصره (الخط، والشكل، والكتلة، والحركة، والتوازن، والعمق، والضوء، واللون، والايقاع، والاطار)، هذه العناصر تتآزر لتدخل في بناء تشكيلية الصورة في أفلام ومسلسلات الرعب.

المبحث الثاني/ الدلالات النفسية للضوء واللون في الصورة:

تسهم الاضاءة في ابراز العناصر والمعاني التي تكون اللقطة (الديكورات، والاكسسوارات، والممثلين، والحركات، والايماءات). والصورة هي بناء تركيبي من مجموعة عناصر منتظمة على وفق تشكيل معين، تبرز مرئياً عن طريق الاضاءة، وكل عنصر يظهر فيها دالٌ على معنى، فلا بد من إيجاد تراكيب علائقية وتفاعلية بين العناصر داخل تشكيلية الصورة، والاضاءة هنا تعمل على هذه العناصر في تكوين الجانب النفسي الدلالي للمتلقي الذي يستدعي صوراً ذهنية من الخزين الفكري المكتسب من العرف الذي يمثل المعنى البسيط، او من سياق الاحداث في الصورة التي تمثل المعنى العميق الذي يتولد في ذهن المتلقي. وأول ما يواجه المخرج في تكوين اللقطة، هو تحديده المعنى المطلوب من المحتوى الآيديولوجي والسيكولوجي، للتعبير بوضوح عمّا يريده من وراء هذه اللقطة، فعناصر التشكيل تمتلك قدرة عالية عن التعبير والإيحاء بالمعاني، ولقد "ولع الرمزيون باللون والاضاءة... واعتقدوا أن اللون معادل شعري ولغوي للموسيقى، وذلك لأنه ليس له مدلول يوصف، بل أنه يتحرك مباشرة من العلاقة إلى الإيحاء"[22]، تعد الإضاءة واللون من اهم المرتكزات السينمائية بل أولها التي يعتمد عليها المخرج من اجل ابراز واثبات عمله في هذا الوسيط وايصال المدلولات النفسية، وتم استثمار هذه العناصر في عمل أفلام ومسلسلات الرعب لتكون احد العناصر المؤثرة والمهمة التي توصل المتلقي للشعور بالخوف والرهبة، فاللون والاضاءة في بقية الأفلام ذوا وظيفتين الأولى فيزيائية من اجل ابراز الصورة بالنحو المطلوب وايضاح تفصيلات الصورة والثانية اشتغال رمزي، في حين نجدها في أفلام الرعب تدخل ضمن درامية الحدث، أي يضاف اليها وظيفة أخرى؛ لان هذا النوع من أفلام الرعب يعتمد بصورة مباشرة على الإضاءة واللون، لتكون مؤثرة وفاعلة في شعور المتلقي لخلق التشويق والترقب بصورة مدركة ومباشرة.

الدلالات النفسية للضوء والظل:

يتطلب استخدام الاضاءة على وفق اسس علمية وفنية مدروسة ومنسجمة مع شكل ومضمون فكرة الفيلم او المسلسل، والإضاءة بإمكانها أن تكون عاملاً خلاقاً من عوامل الابداع في وظيفتها التعبيرية وقيمها الجمالية، "إنّ الإضاءة ليست مجرد وسيله تجعل الفيديو يبدو افضل، بل هي مفرده اساسية من مفردات التعبير البصري، فالإضاءة وسيلة لنقل الحالة النفسية mood والجو العام Atmosphere، وهي عنصر اساسي من عناصر تحقيق الطابع او الشكل العام للفيلم"[23] فالإضاءة هنا تتحكم في الطابع النفسي للشكل وتترجم محتوى المشهد من الاطار الخارجي، والاضاءة لها دور فاعل في الحالة النفسية/ فمثلاً "الطفل يخاف الظلام، ويرتبط الظلام في ذهننا بالغموض والسرية، وترتبط المأساة العنيفة بالظلام العتم"[24]، كذلك يمكن للإضاءة أن تحقق تأثيراً نفسياً، فمثلاً الضوء المتحرك يعطي شعوراً بالخوف والرهبة من الضوء الساكن... ولهذا نشاهد المصباح عندما تتحرك او تطفئ وتشتغل تعطي شعوراً بالوضع القلق غير المستقر، وهذا ما يؤكده (جوزيف وهاري) في كتاب دينامية الفيلم بأن هنالك "علاقة قوية بين الضوء والحالة النفسية، ويتم التعبير عن الحالة النفسية في الفن بالتدريج والتغيير في الضوء"[25]، كذلك يؤكد صالح الصحن أن "خفوت الإضاءة وتلاشيها يسبب في اكتناف الغموض والخوف والمخاطر"[26]، وهنالك درجات ضوئية في الفيلم تتناسب مع الحالة النفسية المراد خلقها.

وهنالك نوعان من الدرجات:

1- مفتاح الضوء العالي: تتناسب مع الموضوعات الطبيعية والأفلام الكوميدية والمواقف السعيدة، كذلك يسهم في وضوح معالم الصورة.

2- مفتاح الضوء المنخفض: يتم التعبير عن مواقف الرعب والمأساة والظلام، ويخفي أجزاء غير مهمة من معالم الصورة، وهذا النوع دائماً يستخدم في أفلام الرعب لأنه مليء بالغموض والاحساس بالمفاجأة والترقب المشحون بالتوتر.

ويكون التبادل والتلاعب ما بين المفتاحين من ناحية الضربات الضوئية ومساقطها لتكوين الظلال بحسب مجريات الموقف الدرامي لإثارة السكينة او الرعب او القلق لخلق التشويق، و"يستخدم المخرج التعبيري الإضاءة لأسباب نفسية ولتصعيد فاعليتها في الحبكة"[27]، ويؤكد (جون التون) "بأن الاضاءة لها غرضان، كمي ونوعي والمقصود بالكمي هو استكمال كمية الضوء اللازمة في كل اجزاء الديكور وان تكون موزعة توزيعاً متناسباً حتى يمكن تصوير المنظر بحيث لا يكون جزء منه ناقص او زائد التعريض، والمقصود بالغرض النوعي في الاضاءة هو محاولتنا تحقيق اهداف فنية كثيرة منها توجيه او لفت انتباه المتلقين الى موقع الاحداث واعطاء الجو والايحاء بالشعور المطلوب في القصة والرواية واعطاء جمالية للصورة تريح عين المتلقي"[28].

تعمل الإضاءة مع التكوين في أفلام الرعب "لإخفاء حالة من الإحساس بالمكان وعمقه، كما أنها تعمل على تأكيد عناصر بعينها من بين مفردات الصورة وكذلك تعطي إحساساً بالجو العام وتوحي بالشعور المطلوب إبرازه"[29] بحيث يمكن استخدام الإضاءة المناسبة في الصورة للتعبير عن سيكولوجية الشخصية.

الدلالات النفسية للون:

يعد اللون احد العناصر المساعدة في بناء المشهد السينمائي، ويعد طاقة تعبيرية هائلة تؤثر في الحالة النفسية؛ لأنه يمتلك مدلولات نفسية مؤثرة بنحوٍ فاعل في المتلقي كالموسيقى بل أسرع تأثيراً منها، ويمكن استغلال هذه الطاقة وتوظيفها كوسيلة تعبيرية، إذ إن "للألوان دلالات كثيرة يمكن توظيفها في تعميق المضمون وايصال فكرة ما، والمشاهد التي تتخللها حالات اضطراب نفسي بالإمكان زيادة قوة التأثير فيها عن طريق استخدام الالوان فتضارب الالوان كخلفية للممثل يعكس حالته النفسية دون اللجوء الى تعبير جسماني"[30]؛ لان اللون في بناء تشكيلية اللقطة (السينمائية والتلفزيونية) يختلف عنه في الطبيعة ويصل للمشاهد بحدة اكبر ويكتسب بعداً جديداً عنه في التصوير، أي بمعنى ان اللون لا يصبح هو اللون نفسه في الحياة، بل هو شيء خاص بعالم الشاشة بنوع الايهام الخاص وبالسياق الزماني والمكاني وبخضوعه لمبدأ الاختيار والتنظيم، وللاستعمال الدرامي للألوان يتطلب منا التدخل في تعديل القيم عند التصوير باختيار العناصر وتشكيل الديكور. وقد وضع (وليام جونسون) اربع نقاط اساسية لتناول اللون في السينما، هي:

1- ان نختار او نستعمل لوناً واحداً سائداً في كل فيلم.

2- ان نعمل على ان يبدو اللون طبيعياً ولكنه منظم بطريقة تحقق التباين بين المشاهد.

3- يمكن ان نعرض او نستعمل تنويعات كبيرة من الالوان مقصودة لذاتها للأعمال المرحة بنوع خاص، ويمكن عمل ذلك ايضاً في الافلام الجادة.

4- يمكن خلق "عالم طبيعي خاص من الالوان في طباق او تعليق الفعل في الفلم"[31].

وبهذا فاللون يجب ان يكون على علاقة مع المضمون، وبحسب راي ايزنشتاين اللون "لا يكون له معنى خاص بـه، وأن الألوان تأخذ معانيها من العلاقات المتبادلة مع باقي مفردات المنظومة الدلالية واللونية منها بشكل خاص"[32] شـأنه شأن كل العناصر الدالة في الفلم؛ لأنه يمتلك مدلولات خصائص تؤثر في الحالة النفسية للمتلقي، فينبغـي ان يكـون لـه استقلالية داخل الاطار، "ان الدلالة النفسية للألوان ناشئة عن تناغمات نسبية وليست مكنونة في الالـوان بـذاتها ونسـبة الاحمر الى الغضب والازرق الى الحنان والاصفر الى الخيانة يأتي من رمزية بدائية، وان علاقات التـدرجات اللونيـة منسوبة الى التناغمات المنتظمة، التي يمكن ان توجه الذهن نحو معنى محدد، وما دام هذا المعنى فرضه الموقف الدرامي فالأمر لا يمكن ان يتعلق الا بتوافق، بقدر ما تتوافق وتتناغم الاحاسيس على نطاق واسع من المضـامين المكنونـة"[33]، فاللون يمتلك اثراً دالاً على البناء التشكيلي للقطة، اذ يكشف اللون عن فاعلية الكتلة وتأثيرها في الكتل الأخرى، ويغطـي بعض الأشياء ويمنحها خصوصيتها المتفردة، وكلما كان اللون مغايراً عن النسق يمتلك الأهمية والسيادة.

لا ترتبط الدلالات النفسية للون في الوسيط السينماتوغرافي باللون نفسه، وانما بـالتوظيف الفاعـل لهـذا اللـون، فـ"الألوان تعاني من افتقار للثبات، فكل لون يعتمد على ما حوله من الوان"[34]، ويميل اللون إلى أن يكون مـن الناحيـة السيكولوجية عنصراً لا واعياً في النسق السمعي – المرئي، فهو قوي العاطفة في مفعوله وهو معبرٌ وخالقٌ للأجواء أكثر منه عنصراً ذكياً واعياً، وقد اكتشف علماء النفس بأن الذين يميلون إلى قبول اللون بلا فاعلية تـاركين للـون الإيحـاء بالأجواء وليس بالموجودات الملموسة، يستخدم اللون لأغراضٍ رمزيةٍ والسياق الحضاري يهيئ اللون للاشتغال الـدلالي، "فالألوان الباردة (الأزرق والأخضر و البنفسجي) تميل إلى الإيحاء بالسكينة والاستعلاء والهدوء"[35]، وتـوحي بتراجـع الصورة، وغالباً ما نجد اللون الأزرق في المشاهد الليلية في أفلام الرعب الذي يجعل المتلقي يشعر بالسـكينة والهـدوء، والألوان الحارة (الأحمر، والأصفر، والبرتقالي) توحي بالعدوان والعنف والتحفيز، ونجدها في مشاهد أفلام الرعب عنـد الهجوم او القتل او خلق التوتر، وتوحي هذه الألوان بالتقدم الى الامام؛ لان اللون يؤثر فينا عبر ثلاثة مسارات:[36]

5- تأثيره في الساعة البيولوجية وتوالي الليل والنهار وأثر ذلك على الهرمونات.

6- عبر تأثيره في منطقة تحت المهاد المسؤولة عن التعبير عن العواطف والمشاعر الحيوية.

7- عبر القشلة الدماغية، إذ تختزن في دماغنا الذاكرة والخبرات والثقافة وما تعلمناه عن كل لون.

ان التوظيف المدروس والمبدع للألوان في أفلام الرعب يلغي حالة الجمود الشكلي ويضيف حركة متصاعدة تتوافق مع بقية مفردات الحركة في الشكل، وترتبط استخدامات اللون في أفلام الرعب بما تتضمن الالوان من دلالات وقيم، هي[37]:

1- دلالات طبيعية: تحدد الايقاع اللوني ومساحته وتعبر عن ظواهر طبيعية.

2- دلالات نفسية: تعبر عن الجمال والخضرة والتجانس والتناقض.

3- دلالات اجتماعية: تنقل الفرح وتعبر عن الحزن وتحدد المركز الاجتماعي وتحدد الطبائع والعادات.

4- دلالات فكرية: تعطي احساساً بالأمور وتؤكد الوضوح وتنقل ابعاد سياسية وفكرية.

وهذه الدلالات اللونية تعمل مع منظومة عناصر الشكل الأخرى لتخلق طابعاً نفسياً وفكرياً عند المتلقي، عند دخول عنصر اللون على الضوء أعطاه قدرة جديدة بخلق الجو العام للفيلم؛ لان اللون له خاصية التأثير النفسي المباشر وله مدلولاته. وتبرز هذه الدلالات اللونية لتعبر عن الحدث الدرامي او موقف او شخصية في أفلام الرعب عن طريق الأساليب الاتية:[38] (أسلوب التباين المستبد، وأسلوب اللون المستبد، وأسلوب التناقض اللوني، وأسلوب التماثل اللوني، وأسلوب الانتقالات اللونية، وأسلوب الديكور الملون، وأسلوب اللزمة اللونية).

خلاصة القول: إن اللون نظام دلالي معقد يشتغل على أبعادٍ محددة مباشرة ومنها ما هو إيحائي، وخاصة في أفلام الرعب يعمل على المستوى الايحائي لأنه يسهم في اضفاء لمسات تعبيرية وجمالية ويشارك في المنحى الدرامي، وتزداد الحاجة لاستخدام الألوان في أفلام الرعب من غيرها لأنها تتعامل مع الحالة النفسية وهي غاية المخرج في أفلام الرعب لأنها تترك اثرا نفسياً انياً وبسرعة في المتلقي.

المبحث الثالث / السمات الفنية لمسلسلات الرعب:

أفلام ومسلسلات الرعب تستغل الجانب العاطفي للإنسان فتدخل الانسان في أجواء اللاوعي عن طريق تكويناتها واجوائها فتخاطبه مباشرة، فهي تحاكي مخاوفنا المجردة والمكبوتة في دواخلنا كـ(القتل والدم والجريمة والموت)، ظهر هذا النوع الفيلمي في بداية ثلاثينيات القرن العشرين بكثرة، لكن قبل هذه المدة هنالك اول فيلم رعب تعبيري الماني (عيادة الدكتور كاليجاري) انتج عام 1919 اخراج (روبرت فيني) تناول قصة رجل مجنون يتسلط على شاب بواسطة السحر ويجعله أداة لارتكاب جرائم القتل شمال المانيا. اصبحت هوليود متحمسة لانتاج افلام الرعب وبدأ الازدهار بانتاج افلام مثل فلم "(المومياء) و(جزيرة الارواح المفقودة) و(دكتور اكس) وكلها في عام 1932 و(الرجل الخفي) 1933 و(الحب المجنون) و(مذؤوب لندن) وكلاهما عام 1935 و(الدمية الشيطانية) 1936 وغيرها"[39]، ومن اهم الموضوعات التي كان يتناولها هذا النوع الفلمي "الرعب النفسي- عالم الأموات- آكلي لحوم البشر- مصاصي الدماء- المومياء- الكوابيس"[40]. وتعتمد على قاتل تسلسلي او آكل لحوم البشر أو رجل منحرف ذهنياً يتابع النساء ويحاول اغتصابهن وقتلهن. "وعلى جانب اخر نجد ان نشأة الرعب تمتد الى الروايات الهمجية التي ظهرت في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وعلى الخصوص روايات (السيدة رادكليف) و(م.ج لويس وتشارلز ماتورين)، ومعظم روايات هذه المرحلة ترجع الى اصل انجليزي"[41]. في تلك المدة كانت تعتمد على الموضوعات الأدبية في بداية ظهورها، ولم تلاق استحسان المتلقي لبشاعة مشاهدها الى حد ان أصبح لها جمهور خاص، إذ "اصبحت بؤرة التركيز في أفلام الرعب في الخمسينيات"[42]؛ لأنها اصبحت مغايرة في تناول موضوعاتها وتركز بالاهتمام بالخيال العلمي والموضوعات الجسدية، كما كثرت انتاج افلام الرعب الطبيعي في الثمانينات والتسعينيات، كما ظهر في تلك الحقبة دور المرآة البارز في افلام الرعب، مثل فيلم (Zombie_Dracula_SCREAM_BLUESTEEL) الموضوعات التي تبنى على اثرها القصص هي (الخيال، والتوتر، الجنون، والتحول الشكلي، والتحول الجنسي، والوساوس، والاغواء، والعنف)، وبما ان التلفزيون وليد السينما

دخلت الموضوعات الفنية تدخل عالم المسلسلات، وانتجت اول مسلسل تلفزيوني للرعب والخيال العلمي بالأسود والأبيض عام 1959 (The Twilight Zone) من اخراج (Rod Serling)، وفي عـــام 1974 ظهـــر مسلســـل (The Night Stalker) بالألوان من اخراج (Jeff Rice).

كل نوع من أنواع الأفلام والمسلسلات له خواصه وسماته الفنية التي تميزه من غيره من الاشكال، فـــ"الشكل الفيلمي في حقيقة الأمر هو توحيد لتركيبة واسعة من البنى النظمية نظام السرد، نظام الإدراك السمعي البصري من وجهة النظر وزاوية الرؤية والحكاية والبنية الزمانية والمكانية وبنية الصوت والموسيقى والمؤثرات ومستوى تعاقب هذه البني أو تلاحمها أو اندماجها أو تنحي احدها لصالح الآخر هو الذي يقدم لنا البناء الشكلي الخالص للفلم"[43]، كل هذه السمات الفنية تتآزر لتكون لنا نوعاً مميزاً يمتلك صفات وخصائص تميزه من غيره؛ لأننا "نؤمن بأن (السينما والتلفزيون) تخاطبنا عبر جوقةٍ من المفردات الصورية المتزامنة والمتسلسلة مثل الحركة واللون والحوار فضلاً عن التفصيلات الأخرى المعروفة، ومعنى هذا أن أي تغيير في واحدٍ من هذه الجزئيات التفصيلية يؤدي بالضرورة إلى حصول تغيير في المعنى المراد من الصورة، وإلا أصبحت جميع الصور ذات معنى واحد وهذا محال قطعاً"[44]. ومن هذه السمات التي يتميز فيها هذا النوع (الشخصية، والانساق السردية، وغرائبية الزمكان، واللقطة القريبة، والعدسات، والمونتاج، والصوت، والماكياج، والحركة، والمؤثرات الخاصة VFX– color correction– color crading).

مؤشرات الإطار النظري:

بعد دراسة دلالات تحولات الإضاءة واللون في تشكيلية الصورة لمسلسلات الرعب، خرج الباحثان بالمؤشرات الاتية:

1- تسهم البرمجيات الرقمية في انشاء قوالب لونية محددة لكل مشهد تعمل على تدعيم مظاهر الرعب.

2- تعزز تحولات الإضاءة واللون في بناء تشكيلية اللقطة من أداء الشخصية ودلالاتها في أسلوب التصريح الظاهري.

3- تعمل المؤثرات اللونية والضوئية الرقمية على تكوين مدلولات نفسية سريعة التأثير والانتقال من حال الى حال في مسلسلات الرعب.

إجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث: أعتمد الباحثان في بحثهما على المنهج الوصفي التحليلي، كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث.

ثانيا: عينة البحث: اختار الباحثان عينة قصدية لكونها أكثر ملاءمة مع طبيعة موضوعة البحث المتمثلة:

مسلسل(Chilling Adventures of Sabrina) للمخرج الاميركي (Lee toland krieger) انتاج (2018)

(التحليل)

المؤشر الاول

تسهم البرمجيات الرقمية في انشاء قوالب لونية محددة لكل مشهد تعمل على تدعيم مظاهر الرعب وهذا ما عثر عليه الباحثان في مسلسل الرعب (Sabrina) في بلدة غريندال، إذ دائماً ما تكون الأجواء مشابهة لأجواء الهالوين، إذ رصد الباحثان اشتغال قوالب لونية في العديد من المشاهد التي تحتوي على توظيف الثيمة اللونية الغالبة على أجواء

الصورة، ففي المشهد (20) في الحلقة الأولى من المسلسل، عندما كانت السيدة (وردويل) متجهة الى المنزل وفجأة تظهر أصوات فتاة مع صورة خاطفة لها، نشاهد توظيف الثيمة اللونية الزرقاء المؤطرة باللون الاسود المهيمنة على الصورة بأكملها، فالاسود يمتلك ارتباطاً بالخوف والظلام والرعب والمكر والخبث والجريمة والفزع، اما الأزرق فهو من الألوان الباردة التي توحي بهدوء المكان وعمق الطريق الممزوجة بأجواء البرد، وعند التحديق في اللونين الأزرق والاسود نشعر بالغموض الذي يكتنف مساحات الصورة، هذه الثيمة الزرقاء المسودة ساعدت في سرد طبيعة أجواء المسلسل المليئة بالغموض والرعب وما يتخللها من احداث، للاستحواذ على عين المتلقي والتكيف معها لإثارة عنصر الشد والتشوق، في حين نجد الاطار الأسود المتلاشي في وسط الصورة للتحكم في عين المتلقي والتركيز على طبيعة الفعل، كما موضح في الصورة (1).

صورة: (1) ج:1 ح:1

في المشهد (53) الفتاة نصف الساحرة ونصف البشرية (Sabrina) عندما ذهبت الى حديقة الموتى لقضم التفاحة الحمراء، حاول صانع فرز المشاهد بحسب طبيعتها الدرامية عن طريق توظيف القوالب اللونية، فمثلاً في المشاهد الخارجية وظف قالبان للون والاضاءة الأول طبيعي مشبع وبراق، ويبدو اقرب ما يمكن للواقعية كنوع من التنفيس البصري وراحة عين المتلقي بين المتلقي المعتمة، كما في الصورة (2).

صورة: (2) ج:1 ح:1

والأخرى مسحة لونية زرقاء موضوعية ذات أطراف هلامية خارج منطقة الوضوح، فالمشاهد الطبيعية كانت خالية من الأفعال الدرامية، هي مجرد عرض لحدث ساكن ووصف لطبيعة حياة سابرينا بما تفكر وتطمح به، في حين عندما

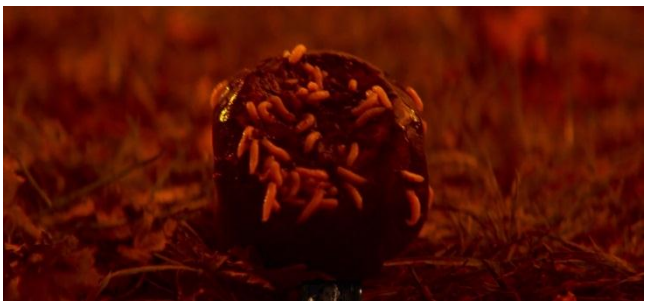
التقت (Sabrina) بالأرواح الشريرة للفتيات الثلاث تحولت تلك الثيمة اللونية الى موضوعية كما في الصورة رقم (1) لتتناسب مع الجانب الدرامي للمشهد، كما موضح في المشهد (16-1) صورة (3).

صورة: (3) ج:1 ح:2

صورة: (3) ج:1 ح:2

أما في المشهد (74) فهو من المشاهد المرعبة والمؤثرة، عندما قضمت (Sabrina) التفاحة وكانت الأجواء المحيطة من اضاءة ولون طبيعيات كما في الصورة (2)، إذ تحول القالب اللوني للصورة الى احمر مع القليل من البرتقاليات والاضاءة الموجهة، والتي أعطت شعوراً بالخوف والهلع المفاجئ الذي تعرضت له (Sabrina) عندما قضمت التفاحة ان توظيف هذه الثيمة اللونية الحمراء-البرتقالية ترتبط بالبناء الفكري للأحداث الدرامية، للكشف عن اللعنة من خلال تحولات الإضاءة واللون في تشكيلية الصورة ، فالأحمر من الألوان الحارة وله خواصه العدوانية فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة، وهو يعبر عن النار والدم والحقد والحب والغضب، ويمكن استخدامه في المتلقي المعبرة عن الغضب والبغضاء والقتل وكذلك في المتلقي ، كما موضح في الصورة (4).

صورة: (4) ج:1 ح:1



صورة: (4) ج:1 ح:1

المؤشر الثاني

تحولات الإضاءة واللون في بناء تشكيلية اللقطة تعزز من أداء الشخصية ودلالاتها في أسلوب التصريح الظاهري من أهم وظائف صانع العمل السينمائي، هي استخراج أداء جيد من الممثل ليكون مقنعاً ومؤثراً؛ لان الشخصية الدرامية، تبث رسائل عبر ادائها وتعبيراتها الجسدية، من اجل إيصال المعلومة للمتلقي، فأبعاد الشخصية تمنح المشهد قيمة درامية معينة، تتعمق بعمليات المونتاج والاضاءة والموسيقى والمؤثرات وطبيعة المكان ونوعية الأزياء، تتجلى اشتغال التقانة اللونية في المشهد (32) من الحلقة الأخيرة في الجزء الثاني عندما ظهر حبيب (Sabrina) نجد ان أضواء المكان تنخفض وترتفع، ونلاحظ (Sabrina) على تعبيرات الوجه الحب والتمني بلقاء حبيبها، ويقترب منها، وتصرخ بصوت عالٍ مع صوت رعد، فتتغير الألوان من الخضر الى الصفر المرتفعة، ولون عين (Sabrina) من الأسود الى الاحمر، هنا أراد المخرج هنا إيصال شخصية سابرينا للمتلقي وما تعاني منه بعد اختطاف حبيبها من السحرة هنا جاءت تحولات اللون لوصف الحالة الفسيولوجية عبر لون عينيها البني المُحمر ووجهها الشاحب، عندما تكيف معها المتلقي لتتحول من بشر الى شيطان، فالتلاعب هنا بالقيم اللونية والضوئية قد رفع الحالة النفسية والصراع الداخلي للشخصية، كما موضح في الصورة (5).

صورة: (5) ج:2 ح:9

اما في المشهد (52) من الحلقة (1) فعندما كان هنالك موعد مع الفتيات السحرة وثلاثة شبان من المدرسة نفسها، ومن ضمن الحاضرين (Sabrina) والساحرات، فبدأت المناظرات بين سابرينا والساحرات، للانتقام من الشبان الذين يقومون بمضايقة سابرينا في المدرسة واعتراضها، فنجد أجواء اللقاء الأولى للمشاهد الايروتيكية طبيعية والشخصيات واقعية، وعندما بدأ وقت الانتقام تحولت وجوه الفتيات وسابرينا والاضواء والأجواء المحيطة الى الأخضر المزرق والوجوه الى الصفر الشاحبة، منزوعة الرحمة والمغفرة، هنا تشترك الإضاءة واللون في بناء تشكيلية اللقطة لأبعاد الشخصية، وتشكل لنا أسلوب التصريح الظاهري الساند لأداء الشخصية وابعادها وخلق تشكيل تعبيري، كما في الصورة (6).

صورة: (6) ج:2 ح:1

المؤشر الثالث

المؤثرات اللونية والضوئية الرقمية تعمل على تكوين مدلولات نفسية سريعة التأثير والانتقال من حال الى حال في مسلسلات الرعب

تتمثل قيمة التعبير في الصورة السينماتوغرافية، بما تنطوي عليه من رموز ودلالات، يقوم صانع العمل بتوظيفها داخل فضاء اللقطة، لتصبح ذات قدرة على استثارة خيال المتلقي، وأن المؤثرات اللونية والضوئية الرقمية، تتلاعب في تشكيلية الصورة وتبعث بمحتواها وتكويناتها وحركتها واشعاعها لتكون قابضه للنفس أو مريحة، بتعبيرات ودلالات معينه بحسب طبيعة المؤثر، ونلاحظ ذلك تجلياً في المشهد (91) من الحلقة الأخيرة للجزء الثاني، إذ نرى الصاعقة الضوئية التي تم تشكيلها وبناؤها بمخططات ضوئية ولونية عبر تجسيد عناصر الشكل، لتكون معبرة على طبيعة المشهد، للانتقام من الأرواح الشريرة عبر هذه الاشعاعات، لتدل على الخوف والرعب الذي يتعرض له الممثل عن طريق هذه الاشعاعات، ونلاحظ هنا مدى سرعة تأثير هذه المؤثرات في طبيعة المشه، إذ تنقل المتلقي بثوانٍ من حال الى اخرى، كما موضح في الصورة (7).

صورة: (7) ج:2

في الموسم الاول لمسلسل الرعب استخدم المخرج اللون البرتقالي مع مؤثر لوني اصفر، المرتبطة بأماكن السحرة، ففي المشهد (35) من الحلقة (1) عندما ذهبت (Sabrina) الى حديقة السحرة لقضم التفاحة، وظف المخرج هذه المؤثرات اللونية والضوئية تماشياً مع أجواء اللعب والسحر للشخصيات المعلقة على الشجرة، لتصبح ايقونة لأماكن وجود السحرة والشياطين، وتكون مفسرة لقصتها كيف تلبست بها الروح الشيطانية كأجواء الاحلام او (flash back)، إذ نرى أيفز واقفة أمام الشجرة والأجواء صفر محمرة بتأثيراتها اللونية، للدلالة على شيطانية المكان وأماكن وجود السحر والشيطان، وان حركة الكاميرا الاستعراضية، جاءت لإقناع المتلقي وابهاره بوحدة المكان؛ لان العمل الدرامي ينهض على أساس الرؤية الاخراجية في بناء الاحداث الدرامية المتعلقة بالمستويات الفكرية والدلالية لعناصر الشكل، فالمؤثرات اللونية هنا تم توظيفها من قبل صانع العمل لتكشف عن البنية الدلالية وارتباطها بطبيعة الزمان والمكان بما يناسب الموضوع، كما موضح في الصورة (8).

صورة: (8) ج:1 ح:1

(النتائج)

1- عملت البرمجيات الرقمية على تحقيق انشاء قوالب لونية محددة لكل مشهد، أسهمت في تدعيم مظاهر الرعب النفسي كما شاهدناه في المشاهد الليلية لمسلسل (Sabrina)، إذ تم التلاعب في النسق العام للمسلسل بحسب طبيعة المشهد.

2- أسهمت التحولات الضوئية واللونية في بناء تشكيلية اللقطة على تعزز أداء الشخصية وتحولاتها في أسلوب التصريح الظاهري، في جذب العين الى الشيء الاهم شأناً، وهذا ما وجدناه في مشاهد مسلسل (Sabrina).

3- تعمل المؤثرات اللونية والضوئية الرقمية على تكوين مدلولات نفسية سريعة التأثير والانتقال من حال الى حال في مسلسلات الرعب.

4- امتلكت الإضاءة واللون مدلولات نفسية سريعة التأثير والانتقال من حال الى حال عن طريق تقلبات الزمكان، وهذا ما شاهدناه في مسلسل (Sabrina)، اذ ساعدت في تحميل المعلومات والمضامين الحاوية على الدلالات الفكرية التي تتحكم نفس ومخيلة المتلقي بمجرد الانتقال من لون الى اخر، كذلك أسهمت في تجريد الواقع وخلق الوهم للزمكان.

(المقترحات)

بناءً على ما تم التوصل إليه من نتائج، يقترح الباحثان الاهتمام بدلالات تحولات الإضاءة واللون كونها أحد العناصر الرئيسة في أفلام ومسلسلات الرعب، فالدلالات وتحولاتها زادت من قدرات الشكل التعبيرية والجمالية، عن طريق توظيف أجهزة الإضاءة الحديثة وفلاترها، وتوظيف برمجيات التصحيح اللوني الرقمي على أجزاء العمل او عمومه.

Abstract

Semantics Changes of Light and Color in the Picture Formatting for Horror Series

By Mohammed Sameer Mohammed

And Maha Faisal Ahmed

The visual image is based on light and color to illustrate its borders and features. The world that we see around us is nothing but color configurations that make us distinguish things from each other and when color was used in the cinema it found welcome and objection until proved its presence among the factors of mediator language، the television is the baby of the cinema so we found light and color with a significant role and the television series varies in type based on the nature of topics like (social، political، crime، adventure، scientific fiction، horror) series and the topic of horror has entered in most of the topics like (crime and scientific fiction) and it was not limited to horror series only. Te relation of horror with the psychological state and mystery، excitement and conflict for the recipient، as horror topics find great public and commercial success.

Color and light are considered one of the distinguished features that characterize this type of series that is why the researchers studied this topic to find the system and structure combined in this context to cope with the era of digital technology which entered in the building of the (Cinematography and television) so we find there aesthetic changes deepen the dimensions of the image which is achieved through light and color.

الهوامش:

1. أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، ترجمة: عبد السلام هارون، (المؤسسة المصرية للتأليف والنشر)، ص66.
2. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ترجمة: عبد السلام هارون، (دار الفكر، 1979 م)، ص259.
3. جمال الدين بن منظور، لسان العرب، (طبعة بولاق، مصر، 1300هـ) ، ص 264- 265.
4. المصدر نفسه، ص19.
5. بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة: انطوان ابو زيد، (بيروت- منشورات عويدات، 1986م)، ص6.
6. المصدر نفسه، ص9.
7. ينظر جوزيف شريم جوزيف، التعيين والتضمين في علم الادلة، (الفكر العربي المعاصر عدد 18-19 لسنة 1982م)، ص79.
8. شرتوتي، سعيد الخوري، أقرب الموارد في فُصَح العربيةِ والشوارد، ج1، ص246.
9. مونرو، توماس، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرين، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج1، 1971)، ص476- 477.

10. كناني، محمد جلوب جبر، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، (جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة، 2004)، ص139.
11. بورتر، أمل، مقالات (بيكاسو.. قراءات) أخرى، (مجلة بنت الرافدين، 1997)، ص31.
12. الفيروزآبادي ، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، (القاموس المحيط، ط3، بيروت 2009)، ص ١٠١٩.
13. جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبدالفتاح قناوي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)، ص93.
14. المصدر نفسه، ص93.
15. نوبلر، ناتان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1987)، ص 77.
16. تليمة، عبد المنعم، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، (القاهرة: دار الثقافة، 1978)، ص50.
17. فرا، هاني خليل، القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد السينمائي وتأثيرها في المتلقي، (بحث منشور في مجلة العلوم الهندسية، منشورات جامعة دمشق، 2009)، ص621.
18. سلمان، عبد الباسط ، ديجتال الاعلام، مفهوم الصحافة والسينما والتلفزيون والملتيميديا رقمياً، (القاهرة: دار الثقافة للنشر، 2008)، ص29.
19. عبد اللطيف، رباب، فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي، (القاهرة: دار الحرية للطباعة، إصدارات الاكاديمية، 2005)، ص158.
20. مرادني، محمد إيهاب، المونتاج اللاخطي الرقمي، (سوريا: اتحاد اذاعات الدول العربية، 2003)، ص 23.
21. نوبلر، نافان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، (بغداد: دار المأمون للنشر، 1987)، ص 214.
22. عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، 2005)، ص 174.
23. شينك، سونيا، صناعة الافلام رقمياً دليل علمي، ترجمة: اسماعيل بهاء الدين سليمان، (القاهرة: المركز القومي للترجمة 2016)، ص181.
24. جوزيف وهارى فيلدمان، دينامية الفيلم، مصدر سابق، ص142.
25. جوزيف وهارى فيلدمان، المصدر نفسه، ص 142.
26. صحن، صالح، التذوق السينمائي والتلفزيوني، (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر، 2018) ص274.
27. سلمان، حسين، التطور الإبداعي في السينما، (بغداد: الموسوعة الثقافية، 2016) ص106.
28. التون، جون، الرسم بالنور، ترجمة: ثريا حمدان، (مصر: الهيئة المصرية للنشر والطباعة، 1964)، ص69.
29. ينظر: جون التون، الرسم بالنور، المصدر نفسه، ص69.
30. سالم، احمد، التعبير السينمائي، (بغداد: الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، 1986)، ص 101.
31. مهندس، حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، (الهيئة المصرية لعامة للكتاب، 1989)، ص33.
32. ايزنشتاين، سيرجي، الإحساس السينمائي، ترجمة: سهيل جبر، (بيروت: مطابع الأمل، 1975) ص105.
33. متري، جان، علم نفس وعلم جمال السينما، ترجمة: عبد الله عويشق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة 2009) ص219.
34. قلج، سعد عبد الرحمن، جماليات اللون في السينما، (وزارة الثقافة، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975)، ص135.
35. لو دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والأعلام، دار الرشيد للنشر، 1981، ص48–49.
36. أمين، عياض عبد الرحمن، مصدر سابق، ص134.
37. ينظر: رياض شهيد، الضوء منظومة دلالية في الخطاب المسرحي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد: 1996، ص 102.
38. الياس، هيثم، الرؤية الفنية والرؤية الفلمية، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير، غير منشورة، 1996)، ص88.
39. ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، (القاهرة: مكتبة مصر، 1976)، ص 33.
40. ينظر: حسين عبد العزيز محمد، تمثل الانواع السينمائية في الفيلم الروائي العراقي، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير، غير منشورة، 2004)، ص111–127.

41. سولومون، ستانلي جيه، أنواع الفيلم الأمريكي، ترجمة: مدحت صالح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995)، ص160.
42. الفن السابع، العدد 29 يوليو 2000، (مقالة اسطورة الرعب، دراسات الجزء الاول من سينما الرعب)، ص51.
43. جبار، بان، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفيلمي في السينما التجريبية، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، 2010)، ص152.
44. احمد عبد العال، التشكيل الدلالي للمعنى الآيديولوجي في الدراما التلفزيونية العربية، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، 2006) ص109.

(المصادر والمراجع)

1- الفيروزآبادي ، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، (القاموس المحيط، ط3، بيروت 2009).
2- ابراهيم، زكريا، مشكلة الفن، (القاهرة: مكتبة مصر، 1976).
3- الأزهري، أبو منصور، تهذيب اللغة، ترجمة: عبد السلام هارون، (المؤسسة المصرية للتأليف والنشر).
4- ايزنشتاين، سيرجي، الإحساس السينمائي، ترجمة: سهيل جبر، (بيروت: مطابع الأمل، 1975).
5- بن فارس، أحمد، معجم مقاييس اللغة، ج2، ترجمة: عبد السلام هارون، (دار الفكر، 1979م).
6- بن منظور، جمال الدين، لسان العرب، (طبعة بولاق، مصر، 1300هـ) .
7- بورتر، أمل، مقالات (بيكاسو.. قراءات) أخرى، (مجلة بنت الرافدين، 1997).
8- بيار غيرو، علم الدلالة، ترجمة: انطوان ابو زيد، (بيروت- منشورات عويدات، 1986م) ،ص6.
9- تليمة، عبد المنعم، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، (القاهرة: دار الثقافة، 1978).
10- التون، جون، الرسم بالنور، ترجمة: ثريا حمدان، (مصر: الهيئة المصرية للنشر والطباعة، 1964).
11- جبار، بان، المعالجات الفنية لعناصر التعبير الفيلمي في السينما التجريبية، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، 2010).
12- جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996).
13- جوزيف، شريم جوزيف، التعين والتضمين في علم الادلة، (الفكر العربي المعاصر عدد 18-19 لسنة 1982م).
14- حسين عبد العزيز محمد، تمثل الانواع السينمائية في الفيلم الروائي العراقي، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير، غير منشورة، 2004).
15- رياض شهيد، الضوء منظومة دلالية في الخطاب المسرحي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد: 1996.
16- سالم، احمد، التعبير السينمائي، (بغداد: الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، 1986).
17- سلمان، حسين، التطور الإبداعي في السينما، (بغداد: الموسوعة الثقافية، 2016).
18- سلمان، عبد الباسط، ديجتال الاعلام، مفهوم الصحافة والسينما والتلفزيون والملتيميديا رقمياً، (القاهرة: دار الثقافة للنشر، 2008).
19- سولومون، ستانلي جيه، أنواع الفيلم الأمريكي، ترجمة: مدحت صالح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995).
20- شرتوني، سعيد الخوري، أقرب الموارد في فُصَح العربيةِ والشوارد، ج1.
21- شينك، سونيا، صناعة الافلام رقمياً دليل علمي، ترجمة: اسماعيل بهاء الدين سليمان، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016).
22- صحن، صالح، التذوق السينمائي والتلفزيوني، (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر، 2018).
23- عبد الحميد، شاكر، عصر الصورة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، 2005).
24- عبد العال، احمد، التشكيل الدلالي للمعنى الآيديولوجي في الدراما التلفزيونية العربية، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، 2006).

25-عبد اللطيف، رباب، فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي، (القاهرة: دار الحرية للطباعة، إصدارات الاكاديمية، 2005).
26-فرا، هاني خليل، القيم التشكيلية والتعبيرية في المشهد السينمائي وتأثيرها في المتلقي، (بحث منشور في مجلة العلوم الهندسية، منشورات جامعة دمشق، 2009).
27-الفن السابع، العدد 29 يوليو 2000، (مقالة اسطورة الرعب، دراسات الجزء الاول من سينما الرعب).
28-قلج، سعد عبد الرحمن، جماليات اللون في السينما، (وزارة الثقافة، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975).
29-كناني، محمد جلوب جبر، حدس الإنجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن، (جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، 2004).
30-لو دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981.
31-متري، جان، علم نفس وعلم جمال السينما، ترجمة: عبد الله عويشق، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة 2009).
32-مرادني، محمد إيهاب، المونتاج اللاخطي الرقمي، (سوريا: اتحاد اذاعات الدول العربية، 2003).
33-مهندس، حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، (الهيئة المصرية لعامة للكتاب، 1989).
34-مونرو، توماس، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة وآخرين، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،ج1، 1971).
35-نوبلر، ناتان، حوار الرؤية، ترجمة: فخري خليل، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1987).
36-الياس، هيثم، الرؤية الفنية والرؤية الفلمية، (جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة، رسالة ماجستير، غير منشورة، 1996).