توظيف المكان تعبيريًا وجماليًا في بنية المشهد السينمائيّ

م.د. نجيــب أصليــوة حيـــــدو
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملـخـص:

يتلخص البحث الموسوم بـ (توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي)، وانعكاسها على تجسيد موضوعة الفلم. وتوزع البحث على خمسة فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث الذي تضمن مشكلة البحث وكالآتي : ما هي الاشتراطات في توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي ؟ وأهمية البحث. والفصل الثاني، وهو الإطار النظري والدراسات السابقة. وتوزع الإطار النظري على ثلاثة مباحث، المبحث الأول ويتضمن التعبير في الفن السينمائي. وكذلك تعبيرية الشكل في الفلم السينمائي . وتناول المبحث الثاني البناء التشكيلي للقطة السينمائية وأهمية اختيار المكان الفني ضمن الإطار. وتناول المبحث الثالث المكان والزمان في الفلم السينمائي. وفي الفصل الثالث الذي تم تخصيصه لإجراءات البحث والذي تضمن منهج البحث، وعينته هي: طروادة، إنتاج عام ٢٠٠٤. ومجتمع البحث ثم الفصل الرابع تحليل العينة الفلمية. أما الفصل الخامس؛ فاحتوى على النتائج، كذلك الاستنتاجات الذي توصل إليها الباحث. كذلك التوصيات والمقترحات. ولابد لبحوث من هذا النوع أن تحتوي على مصادر تدعم عملية البحث العلمي .

الفصل الأول/ الإطار المنهجيّ:

أولاً/ مشكلة البحث:

((السينما هي فن المكان))([1] ص٢٠٩) . فالمكان فيما يبدو هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما بوصفها فناً بصرياً . والسينما تجعل من المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان . وعليه، فإنَ تساؤلات كثيرة تطرح في هذا المجال ،. كيف يسهم المكان للتعبير عن مضمون بنية المشهد السينمائي ؟ وما هي الاشتراطات التي تفرضها بنية المشهد السينمائي بتوظيف المكان تعبيرياً وجمالياً ؟ وهذه الأسئلة تبلورت منها مشكلة البحث التي تتمثل في السؤال الآتــي :

ما هي الاشتراطات في توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي ؟

ثانياً/ أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث كونه بحثاً متخصصاً في توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في الفلم السينمائي، وإنه يشكل إغناءً للمعرفة العلمية، كما يخدم العاملين في الوسط (السمع – بصري) والمهتمين بهذا المجال . ومن هنا تظهر الحاجة إلى هذا البحث، كونه يسلط الضوء على مفصل مهم، هو كيفية توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي، لتجسيد المضمون، الذي يسهم بدوره التفاعل المستمر والمتبادل بين الأشخاص، والأشياء، والأحداث التي تجري داخل هذه

الأماكن ضمن إطار الصورة السينمائية التي تقطع جزءاً من الفضاء الخارجي ومن ثم يصبح هذا الجزء هو الكل على الشاشة لتجسيد المعنى .

ثالثاً / أهداف البحث:

١- يرمي البحث الكشف عن كيفية توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي .

٢ – التوظيف الفكري في ضوء المعالجة الإخراجية للمكان ، وبما يتلاءم والموضوع الفلمي.

رابعاً/ حدود البحث:

١ – الحد الموضوعي (النظري) : : يتحدد الباحث بدراسة :

(توظيف المكان تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي) .

٢ – الحد التطبيقي :

لا يمكن للباحث أن يتحدد بمدة زمنية أو مكانية معينة وحتى بمجموعة معينة من الأفلام ، لذا اختار الباحث عينة قصدية وبنحوٍ علمي موضوعي لكي يمكن تحقيق ما يرمي إليه البحث . الفلم (طروادة Troy) إخراج فولفغانغ بيترسن . سيناريو ديفيدبينون . إنتاج شركة (وارنر بروس) . ٢٠٠٤ .

خامساً/ المصطلحات:

١ – التوظيف:

تأتي كلمة التوظيف بمعنى ((وضع عمل معين في مكان محدد، يراد منه خدمة معينة ، وهو القصد من وراء التوظيف))([٢] ١ ص١٠٤٢). والمكان في الفلم السينمائي موضوع البحث، يختاره صانع العمل ضمن مساحة معلومة ، وحصر المكان الفني وتحديده في إطار (كادر) ، حيث إن الإطار جزء من الكلِ عند تصويره للطبيعة، أو الواقع، ليصبح هذا الجزء هو الكل عند عرضه على شاشة العرض ، ويسمح لصانع العمل باختيار الموضوع وعزله، وتحييده، والاقتصار على ما هو بالغ الأهمية يراد منه توظيف خدمة معين تعبيرياً وجمالياً في بنية المشهد السينمائي موضوع البحث .

٢ – التعبير:

في الواقع أن التعبير يعني المشاعر التي تثيرها في المتلقي موضوعاً ما؛ لذلك فإنّ ((لفظ التعبير من أكثر الألفاظ، إن لم يكن أكثرها بالفعل ، شيوعاً في اللغة التي نتحدث بها عن الفن في عصرنا الحالي ... أن المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر . فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر . والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية ، والتنظيم الشكلي ، والموضوع ، وهي العناصر التي يؤدي تجمعها إلى تكوين العمل الخاص ... ومن الممكن أن يعبر العمل عن : (١) صور ،(٢) أو انفعالات ، (٣) أو أفكار ...

وحين يكون العمل معبراً بالنسبة الينا ((تبعث فيه الحياة)) ويصبح مشحوناً بإثارة تخيلية إذ يوحي بأكثر مما يصوره بصراحة ، وهو يكسب عمقاً ورنيناً من أصداه الانفعالية.))([٣] \ ص٣٧٣-٣٨١). ويرى الباحث أن التعريف الإجرائي بما يتلاءم و متطلبات البحث ومما تقدم آنفاً، فإن المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر . فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر . والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلي، والموضوع، وهي العناصر التي يؤدي تجمعها إلى تكوين العمل الخاص، ومن الممكن أن يعبر العمل الفني في الفلم السينمائي عن صور، أو انفعالات، أو أفكار، وحين يكون العمل معبراً بالنسبة إلينا، تبعث فيه الحياة ، ويصبح مشحوناً بإثارة تخيلية، إذ يوحي بأكثر ممّا يصوره بصراحة ، وهو يكسب عمقاً ورنيناً من أصداه الانفعالية .

الفصل الثاني/ الإطار النظريّ:

المبحث الأول/ التعبير في الفن السينمائيّ:

١ – التعبير في الفن:

التعبير في الفن ليست كلمة بمعزل عن باقي العناصر من المادة والشكل والموضوع الذي يتناوله الفنان، فلابُدَ من وجود مادة . وإنّه أساس انطلاق العمل الفني وتنظيمه ومن ثم ليعبر عن المشاعر والانفعالات، و((إن المادة تدلُ على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل – من أصوات والوان والفاظ..الخ . وفي العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين هو الشكل . غير أن العمل أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية، فعندما ندركه جمالياً، ونجده ينطوي على انفعالات ، وصور ، وأفكار، وهناك عنصر أخر يوجد في بعض الأعمال الفنية ، وإن لم يكن في كلها، وهو موضوع العمل الفنيُ.))([٣] \ ص٣٢٢). فالتنظيم والتركيب للمادة الخام للتعبير عن مضمون الموضوع وذلك لإنتاج معان ، لتثير المشاعر في المتلقى من خلال الأعمال الفنية، حيث ((تعبر المادة المحسوسة للموضوع عن رمز أو علامة signe تشير إلى شيء أو حقيقة أو قضية معينة. ولما كان الفنان هو ذلك الإنسان الذي يحاول تغير الواقع وتبديله والسعي إلى السمو عليه ، ومن ثم رأى ضرورة تنظيمه ، والاجتهاد في كشفه عن طريق وجدانه ، وذلك بواسطة التعبير.))([٤] \ ص٣٥٦-٣٥٨). إن جماليات العمل الفني في السينما تقدم لنا معانٍ عن الوجدان البشري للمادة المحسوسة للموضوع، عن علامة تشير إلى شيء للتعبير عن تلك القضية التي يطرحها الفنان صانع العمل وعن الجمال والتعبير وعلاقتهما، وارتباطهما بالمعنى في العمل الفني، يقول (لبندتو كروتشة) عن ذلك إنَ ((الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني العام))([٥] \ ص٤٢) . فالعمل الفني تعبير عن الوجدان البشريٌ، أو تشكيل للانفعال في صورة يدركها التصور، وأصل التعبيرية في مجال العمل الفني الجماليٌ، يقول

(جيروم ستولينتز) نقلاً عن (سانتيانا) حيث إن ((كل تعبير راجع إلى الترابط أو التداعي. فالحد الأول يكتسب تعبيراً، لأَنه يرتبط في ذهن المدرك، بتجارب سابقة . ويلصق معنى هذه التجارب ولونها بالموضوع ، بحيث يبدو كامناً فيه. وأنه يرى الحد الثاني يُزادُ دائماً من الذاكرة والمخيلة ... فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الماضية ، وإنما هو شيء نجده في التجربة الحاضرة. وعندما نعزو إليه قيمة معنى ما ، فلا بُدَ لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل ، فضلاً عن التعبير . ذلك، لأنَ المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه.))([٣] ١ ص٣٨٢-٣٩٧). فالتعبير ليس بمعزل عن المادة التي ترتب وتنتظم في تركيب جمالي تبدع أشكالاً لتثير المشاعر وهذه الأشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية وبالتالي يعبر الموضوع عن الوجدان البشري ولا يمكن فصل الصورة عن التعبير، وإلاّ لم يعد هناك مثل هذه الصورة المعبرة . ولا يمكن أن تكون معبرة إلا إذا كانت حية أو ديناميكية ، فالصورة الفنية هي صورة ديناميكية لأنها صورة حية. إن ترابطية العلاقة بين المادة والشكل والتعبير إنما ضرورة أحدهما للآخر في الفلم السينمائي .

٢ - تعبيرية الشكل في الفلم السينمائيّ :

إنَ عناصر اللغة السينمائية هي الوحدات الشكلية التي يركبها المخرج للتعبير عن فكرة باختزال معبر وموحى، ولابُدَ من تعاون وثيق بين الشكل والمضمون (المعنى) من خلال الترابط العضوي بين العناصر الداخلة للقطة، وبين المضمون ومفهوم الشكل يقترب من البنية ، فالسينما تعتمد على اللقطة، التي هي وحدة الدلالة السينمائية ، والشكل هو مجموعة من الجزئيات التي تعطي المعنى العام ، أي مجموع عناصر اللغة ، وكلُ عنصر له شكل معين، وبالنتيجة يوصل الترابط بين هذه الأشكال للتعبير عن الفكرة ، وبحيث يقود فيها كل شكل من أشكالها إلى مفهوم معين، بل ومشترك. إنَ ((عناصر اللغة السينمائية عناصر عديدة تتواجد في الأغلب على الشاشة في نفس الوقت فتقوي إحداهما الأخرى . أن حركة الكاميرا يقويها حجم اللقطة ويقويها الديكور وتقويها الإضاءة أي يزداد تأثيرها . أن هذه العوامل تتصارع في ما بينها وتخلق تأثيراً جديداً أما إذا حدث عنصر غير متوقع، فهذا هو قيمة التحويل ..إنَ اللقطة هي المكان الصحيح لعناصر شكلية كالضوء والحركة. وإنَ الإحساس يبني المادة الخام التي نشتغل بها فنحن نخلق المعنى.))([٦] ١ ص٥٢-٥٥). فالشكل في السينما يجب أن يبقى مفتوحاً لقراءة المضمون، وليس مجرد إبهار صوري فقط ، ولا بُدَ من التوازن بين الشكل والمضمون للتعبير عما يراد إيصاله إلى المتلقي، وإثارة مشاعره، وانفعالاته، ليجعل من اللغة السينمائية عالمية .

المبحث الثاني/ البناء التشكيليّ:

١ – البناء التشكيلي داخل اللقطة:

إنَ الفنان يقتطع جزءاً من المكان في الطبيعة ، هو المكان الفنيّ ، حسب طبيعة الموضوع ومن ثم ليصبح هذا الجزء هو الكل ، وهذا ما يحدد أنَ السينما كفن قائم بذاته، وأنَ ((عالم السينما هو عالمنا المرئي ذاته لكن مضافاً إليه عنصر التجزئة .. عالم مقطع إلى أجزاء متفرقة ، يكتسب فيه كل منها بعض الاستقلالية مما يتيح عدداً كبيراً من التآلفات والتركيبات لا نجدها في عالم الواقع هكذا يصبح العالم الذي نطلق عليه أسم العالم الفني المرئي.))([٧] \ ص٣٧–٣٨) . وأنَ أحد العناصر الأساسية لمفهوم اللقطة ((هو تحديد المكان الفني))([٧] \ ص٣٩). أنَ البناء التشكيلي داخل اللقطة هي مجموعة من البنى الجزئية التي تمثل في مجموعها كلياً الخطاب الفني . وتكون ((الكادرات المظهر الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله إلى مادة فنية . ومهمتها هي تكوين مضمون الصورة ، أي الطريقة التي يقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة.))([١] \ ص٥٣) . فهي وسائل التعبير والتأثير لإيصال مضمون الخطاب البصري إلى المشاهد الذي يدركها على وفق حالته الانفعالية والحسية. فإنَ ((أي شيء، أي حدث، أي فرد، لهم بنفسهم بمجرد وجودهم في العالم معنى معين . والصورة التي تقدمهم لنظرة الرائي ، بحكم أنَها مكونة من كل ما هي صورة له ، من الطبيعي أن يكون معناها الأول هو معنى الأشياء الممثلة في الصورة .))([٨] ص٩٥). وبما أنَ التشكيل في السينما هو متجدد باستمرار، غير متقطع ودائم التشكيل، أي بنية تشكيلية متحركة لذا يعتمد البناء التشكيليّ داخل اللقطة على القدرة على إيجاد علاقات شكلية ودلالية من عناصر التكوين، لأنَه عملية توليف لعدة عناصر من خلال تنغمها، وتراكيبها مع بعضها البعض . كذلك لا بد من تعريف بأهمية اللون والخط والكتلة والحركة والمساحة والفراغ والشكل لإيجاد بنية فنية تعتمد على الخيال، فعملية تحقيق البناء التشكيليّ في اللقطة تعتمد بالدرجة الأساس على إيجاد العلاقة بين عناصر التكوين، فضلاً عن التوازن، سوى كان متماثلاً أو غير متماثل . والمهم من بناء تشكيل داخل اللقطة هو ((قابلية اللقطات على التحول إلى علامات اصطلاحية والانتقال من صور بسيطة للواقع إلى مفردات للغة السينمائية ، ثم أن حصر المكان الفني وتحديده في إطار (كادر–Cader) مادي، يولد أيضاً إحساساً فنياً مركباً بالكل ، خصوصاً مع استخدام عمق الحقل.))([٧] \ ص٤٥–٤٦) . فإنَ حدود الإطار يؤدي دوراً بارزاً في تحديد الشكل الخارجيّ للقطة فضلاً عن تشكيل لمحتويات اللقطة داخل الإطار، ويمثل الإطار أحد الأسس المهمة في إظهار العلاقات التشكيلية داخل اللقطة السينمائية،ولا سيما أنَ الإطار يقطع جزءاً من الكل عند تصويره للطبيعة، أو الواقع، ليصبح هذا الجزء هو الكل.

لذا ((يبرز تفكيك العنصر المكاني في السينما عن طريق تقييد شاشة السينما ضمن إطارها المحدد بدقة يمتاز الإطار في السينما بخصائص فنية مهمة . أولها ، إنَه يسمح لصانع الفلم باختيار الموضوع وعزله، وتحييده، والاقتصار على إظهار ما هو بالغ الأهمية من الناحية الفكرية والانفعالية. ثانياً ، يشكل الإطار أساساً لتكوين اللقطات ، لأنَّه يمنحها البناء والتوازن والمعنى. ومركزاً للحدث الدرامي . ثالثاً ، إنَ أي صورة يتم عزلها بحدود واضحة المعالم يمكن أن تحمل خاصية لفت الانتباه.))([٩] ١ ص٩٦-٩٨). فالبناء التشكيلي داخل اللقطة يأتي في الدرجة الأساس لإيجاد علاقات شكلية ودلالية من عناصر التكوين من خلال ترتيبها، وتركيبها، بعضها مع بعضٍ لتنتج المعنى وتنتج الوظيفة الدلالية ومعناها الأول هو معنى الأشياء الممثلة في الصورة . أما حجم اللقطة وزاويتها، فلكل حجم للقطة أو زاوية منسوب ارتفاع آلة التصوير لها علامات لتنتج دلالات ومن ثم إنتاج المعنى .وحجم اللقطة بمعناه المساحة التي تقتطعها آلة التصوير من الفضاء مكان الحدث الذي تصوره، فهناك ثلاثة أحجام رئيسة (عامة ، متوسطة ، قريبة) تتخللها سلسلة من المقاسات الأخرى ((وكلما زاد ما تشمله اللقطة من مساحة كلما قلت التفاصيل . وكلما قلت المساحة التي تغطيها اللقطة كلما زاد فقدان العلاقة المكانية للصورة بالنسبة لإطارها الأكبر.))([١٠] ١ ص٢٥). وتختلف أحجام اللقطات حسب اتجاهات المخرجين سوى كانون واقعين أم انطباعيين ، أي اللقطات العامة للحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشهد أو إلى لقطات وأجزاء تفصيلية للكل للمكان الحقيقي .

٢ - الحركة:

يعتمد الفن السينمائي أساساً على الحركة، لتحقيق الإيهام ، ومعنى ذلك أنَ الصورة الفوتوغرافية الساكنة تكتسب من خلال حركة الشريط في آلة التصوير بمنح الإيحاء بالصورة ، بحركة الموجودات والفن السينمائيٌ هو فن الصور المتحركة .والحركة في الفن السينمائيٌ هي حركة الشريط الخام داخل آلة التصوير ، الحركة في آلة العرض ، وفي هذا المستوى تكون الحركة متشابهة لما تم تصويره ، الحركة داخل الشريط (الفلم)، أي المادة المصورة من خلال حركة المرئيات، مثل حركة الشخصيات أو حركة الأشياء ...وغيرها، حركة الكاميرا ، حركة إيهامية وهي حركة العدسة، ويتم إنتاجها من خلال التلاعب بالبعد البؤريٌ، سواء المقربة أو المبعدة ، وكذلك حركة المونتاج، ومثال ذلك التماثيل الثلاثة للأسد في فلم (المدرعة بوتمكين) ١٩٢٥ للمخرج (سيرجي ازنشتاين) وهي ثلاث منحوتات للأسد، وعند العرض يظهر للمتلقي نوع الحركة، فإن حركة الموضوع (المرئيات مثل الأشخاص والأشياء)، أما آلة التصوير وهي ثابتة، أو حركة آلة التصوير والموضوع ثابت أو حركة آلة التصوير والموضوع معاً ، يستطيع المخرج أن يستغل الفضاء بما يلائم والسياق الدراميٌ أو السيكولوجيٌ من خلال ((استغلال كمية الفضاء المسموح به

ضمن بقعة الإطار.))([١٠] ١ ص١١٢) لتخلق الموازنة باستمرار داخل فضاء الإطار. وتكون حقاً القيمة الإجمالية الأولى للصورة على الشاشة ، وإن اطَلاق الحرية لحركة آلة التصوير لها أهمية قصوى في السينما ، والفن السينمائيّ يكتسب من خلال الحركات قيم جمالية ودرامية وسيكولوجية، فالحركة هي وسيلة للتعبير عن الأحاسيس، و تظهر من خلال التحرك مع النقل بشكل متابع ومتوازي للموضوع . كذلك الاقتراب أو الابتعاد من الشخصية أو الفعل بطريقة تدريجية يولد الانزياح في المكان . وتعمل الحركات في السينما على إحداث تفاعل مكاني مع الشخصية أو الفعل من خلال تأثير الأطر .

٣ – الصوت :

الصوت ظاهرة أزلية قدم الوجود . ومنذ تكوين الطبيعة وهي تتحرك، وتعبر عن نفسها من خلال أصوات الرعد ، الزوابع ، البراكين أو من خلال صفير العواصف وهدير المياه. وغيرها وكأن إدخال الصوت على الفلم هو أحد الوسائل المتاحة أمام السينما لتبقى، وتنافس، وتنتمي للعالم الفيلميّ. على الرغم من ((آلة التصوير كانت مقيدة في موقع واحد ولم يكن الممثل يستطيع أن يبتعد عن اللاقطة وكان المونتاج محدداً بالحد الأدنى لوظيفته وهو بالدرجة الأولى تغير المشاهد.))([١٠] ١ ص٢٥٠). وبعد ذلك أصبح الصوت متوجهاً للصورة أساساً ويدعمها، وليس شيئاً قائماً بذاته، حيث ((أن ظهور الصوت قد قلب جمالية السينما قلباً عميقاً.))([١] ١ ص١٠٣). وبدخول الصوت إلى الفلم أعطى الحوار دوراً اكبر في السرد وبناء الفلم . واستطاعت حركة الكاميرا واختيار الزوايا التنوع بأحجام اللقطات ، كلها زادت من جمالية الصوت ، وأن تقدم معلومات دون أن يعيق تدفق الصورة وانسيابية القصة فقد ((أثبت استعمال الصوت بما فيه الكفاية انه لم يأتي لهدم وإلغاء العهد القديم السينمائي ، بل جاء ليتمه...تناسق كامل بين الصورة والصوت نشعر بوجود فن وجد توازنه الكامل.))([١١] ١ ص١٤٥-١٥٧). وهناك مجرى صوتيٌ غير متزامن مع الصورة، لذا ((لكل نوع من المرئيات مقابلاً صوتياً.))([١٠] ١ ص٢٥٨) . فالصوت يعمل على تدعيم الصورة المرئية . أو أن تكون له دلالاته الخاصة، مثلاً الإحساس بالمكان، أو يمكن أن يجسد المكان دون أن يدخل مع الصورة في منافسة.

أما المؤثرات، فعلى الرغم من أنَ الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية هي خلق الجو .. إلاّ أنَها يمكن أن تكون بصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفلم ، فالصوت العنيف في شدته مثل الأحداث الدرامية للفلم في أفلام الجريمة والعنف، ولا سيما في مشاهد التوقع في الأفلام حيث تبدأ الأصوات بالتزايد تدريجياً في الذبذبة، كلما تصاعد المشهد، وكلما أسرع الإيقاع الصوتيّ كلما زاد التوتر لدى المستمع ، كذلك الأصوات التي تأتي من خارج الشاشة ضمن المشاركة تجلب عادةً المكان الذي يقع خارج الشاشة، لذا يميل الصوت إلى توسيع الصورة خارج نطاق حدود

الإطار..([١٠] ١ ص٢٦٤-٢٦٦) . أنَ الأصوات في الفلم لها سماتها الوظيفية والتعبيرية، كالإشارة إلى زمان ومكان الحدث المرئي، ومن سماتها الوظيفية أنَها تدلُ على حالة الجو عند سماع صوت المطر، فمن خلال هذا الصوت علامة على نزول مطر في الخارج أو الرياح، أو تدل على وقت الصلاة، كعلامة عند السماع لصوت الآذان . والمؤثرات الصوتية يمكن أن تؤدي وظائف رمزية من خلال ما يقرره الإطار الدراميٌ للحدث، والموسيقى يمكن من خلالها أن يتم الإيحاء لتحديد معالم الشخصية من خلال الألحان الموسيقية المكررة . وتستطيع الموسيقى أن تعبر عن الموضوع الرئيس للفلم، ففي فلم (المواطن كين)([*]) إخراج (أرسون ويلز) ففي أحد المشاهد (كين) يرتاد إلى سوزان الكسندر المغنية في شقتها المبعثرة والقذرة، وهو يستمع إلى أغنية تستمر الأغنية في المجرى الصوتيٌ، حيث تتداخل الصورة تدريجياً، وهو يستمع إليها الى لقطة موازية من الشقة القذرة علامة للحالة الاجتماعية للمغنية المتواضعة، ويظهر كين في شقة فخمة بإنتقالة إلى (مشهد آخر) مباشرةً، وسوزان المغنية تبدل منظرها، وقد لبست بشكل مبالغ فيه وهي تنهي أغنيتها إلى جانب آلة بيانو ضخمة، وخلال الثواني المعدودة يحقق ويلز العلاقة بين كين وعشيقته باستخدام الأغنية لوصل الفجوة الكبيرة في الزمان والمكان ، فإنَ مفهوم الموسيقى ((مفهوم تركيبي يهدف إلى تركيز (المتفرج – المستمع) على الموقف في جملته ككل ، وللموسيقى مفهومان: ١- موسيقى تصور الجو .٢- وموسيقى تشرح المعاني.))([١] ص١٢١-١٢٥). فللموسيقى دور مهم في السينما الناطقة، فهي تستحضر الشخصية ذهنياً ، وهي تعبيرية لمصاحبة وجود الشخصية ضمن الحدث الدراميٌ ، وفي كل الأحوال تستند إلى الحدث المرئيٌ ، وفي أحيان أخرى تتناقض من الناحية الدلالية على المستوى للصورة. وبعد دخول الصوت إلى الفلم (السينما الناطقة) أصبح للصمت في بعض المواقف المعينة التي يغيب فيها الصوت تماماً الأثر الفعال كمؤثر وكدلالة لحدث قادم ، وذلك، لأنَ العالم الخالي من الصوت غير حقيقي من عدة وجوه ((فالصمت المطلق في الفلم الناطق يجذب النظر إلى نفسه مثل الوقوف المطلق للفلم . أي تمدد مهم للصمت يوجد تخلخلاً معلقاً وإحساساً بشيء معلق على وشك الانفجار . كذلك استغل بعض المخرجين الصمت كوسيلة سريالية للإيحاء بحالات الغرابة والحلم.))([١٠] ١ ص٢٧٠). فالصمت المطلق في أفلام الجريمة والمطاردة والعنف يكون له الأثر الفعال بالإيحاء بالقلق والترقب ، لموت أو حياة جديدة أو أحداث قادة قد تقلب سير الحدث الدرامي ، لذا يستخدم كمؤثر دراميٌ في الفلم الناطق، فالصمت له دور وظيفي علامي في الفلم الناطق للتعبير عن دلالات معينة وحسب سير الحدث الدراميٌ .

٤ – المونتاج:

المونتاج هو عملية تنظيم لقطات فلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن، فالأمر يتعلق بالمونتاج الروائيٌ أو التعبيريٌ ، فالروائيٌ يتكون طبقاً لتسلسل منطقيٌ أو تاريخيٌ، القصد منه سرد

القصة من لقطات، تحمل كلُ منها مضموناً حديثاً تسهم في دفع الحدث إلى الامام إما من وجهة نظر الدرامية طبقاً لعلاقة سببية، أو من وجهة نظر السيكولوجية طبقاً لفهم المشاهد للأحداث الدرامية المعروضة، أما المونتاج التعبيريٌ، فهو مؤسس على تراكب اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق ، نتيجة لصدمة صورتين، وهو يرمي التعبير بذاته من عاطفة أو فكرة ، وهو يشتغل على المستوى الاستبداليٌ، بربط صورة بصورة أخرى بعيدة عنها شكلاً ومضموناً، لتحقيق أغراض فكرية أو سيكولوجية ، فالمدلولات يستحضرها المشاهد من سياق الحالة المعروضة عن هذا التجاور..([١] \ ص١٢٩). وعن أول من أعطى للسينما مفهوم المونتاج بمعنى التعبير والدلالة الرمزية، فإنَ ((غريفيث كان الأول على الأقل في معرفة تنظيمها وجعلها وسيلة تعبير . فمعنى الفضاء وزوايا النظر – اللقطات وزوايا التصوير قد ولد مع أفلامه برهن على أن الصور بما تظهره – وايا كانت القيمة الدلالية والدرامية لما تظهره ، هي أقل دلالة مما يدل عليها تنظيمها وتنسيقها .. وإن تركيب الفلم في حدود معينة فهو فن التعبير والدلالة يضمن أولاً استمرارية الفلم . فهو بتنظيمه سلسلة من اللقطات ، إنما يمنح كل لقطة معنى لا يكون لها لو إنها جرى ترتيبها على نحو مختلف.))([٨] \ ص٢١٢-٢٧٤) . فإنَ مفهوم المونتاج ليس إلا خاصة لواحد من القوانين العامة التي تحكم تشكل الدلالات الفنية، وهو قانون التجاور (التعارض والتكامل) لعناصر غير متجانسة ، فهي واحدة من الرسائل الشائعة جداً في الفن والمونتاج الذي يشكل حالة خاصة لهذه العملية، إنَه مجاورة عناصر مختلفة من عناصر اللغة السينمائية . وتتم عملية التقابل على نوعين([٧] \ ص٦٨-٧٩) ١- العنصران المتقابلان متطابقان على الصعيد الدلاليٌ (السيمانتيكي)، أو على الصعيد المنطقيٌ بمعنى هذا الشيء نفسه. وفي السينما يظلُ الموضوع المصور هو ذاته، في حين يتغير فقط تكوين اللقطة والإضاءة وبعد الكاميرا عن الموضوع، لقطات المدافع من فلم المدرعة بوتمكين ٢- العنصران المتقابلان يمثلان مراجع مختلفة وفق أنماط متطابقة وفي هذه الحالة نتحدث عن اللقطة نفسها، نفس الإضاءة ، البعد نفسه لكن الموضوعات مختلفة ، اللقطات الثلاث من فلم المدرعة بوتمكين (الطالب ، الأم ، المعلمة).

المبحث الثالث/ المكان والزمان في الفلم السينمائيٌ:

إنَ لكلِ لقطة سينمائية زماناً ومكاناً معينين، ولكلِ منهما علامة تدل عليهما ، ويستطيع الفلم السينمائيٌ أن يتصرف بعوالمه وأزمنتها واختيار الأماكن .

ويشكل العنصر المكانيٌ – الزمانيٌ في العالم الطبيعة وحدة متجانسة رباعية الأبعاد، تحدث فيها كل تجاربنا الحسية . والعنصر المكانيٌ – الزمانيٌ في السينما يتألف أيضاً من الأبعاد نفسها وضمنها يعيش عالم الفلم، وأشخاصه، وأحداثه، ويتحركون ويحصلون على وجودهم..والحركة تظل مستمرة في عالم الواقع ، أما على الشاشة، فهي متقطعة، ونحصل عليها بالعرض السريع لسلسة

من الصور الساكنة، ولأنَ حركة الفلم مصطنعة من هذه الناحية ، فإنَ أبعاد المكان والزمان يمكن التلاعب بها بواسطة الحركة البطيئة أو المسرعة بطرق غير ممكنة في عالم الواقع، وذلك لخلق عوالم جديدة من التجربة .. ومن خلال المونتاج في السينما يمكن للمكان والزمان تقسيمهما، وتمديدهما ، وتقليصهما . كذلك يمكن تجميع المشاهد من أزمنة وأمكنة مختلفة ، وإلغاء بعض المسافات، واختصار الزمن بدون أن يسبب أدنى تشويش للمشاهد . ويمكن للشخص في السينما وهو ينظر من النافذة، ثم يصبح بعد لحظة في الشارع، وفي اللحظة نفسها يمكن أن يكون في أية بلد آخر.. لكن هناك قواعد تحدد حرية المونتاج لكنها تختلف من صورة إلى أخرى وحسب (مفهوم الواقع) الذي يقره موضوع الفلم وأسلوبه.([٩] ص١٥١-١٦٨). لذا فمن خلال عناصر لغة الفلم، وعبر وسائله التعبيرية المتعددة يمكن التعرف بزمن ومكان العالم الذي يعرض علينا الذي هو العالم الفلمي، لذا، فإنَ ((المعالجات والعمليات فهي التحولات وتعديلات الأحداث والوقائع ... ولا يمكن فصل الزمان \ المكان من خلال هذه المعالجات للأحداث ... لذلك هناك تلازم حول عنصري الزمان والمكان في السرد السينمائي.))([١٢] \ ص٩٠-١٥٦). ولابُدَ من التعرف بالزمان والمكان، كلُ على انفراد، لما لهما من دلالات في الفلم السينمائيٌ .

١- الزمان:

إن أهمية وحدة الزمن في تكوين جوٍ دراميٌ لهو أمر حيويٌ ، وهو من أهم خصائص الواقع العلاقة مع المكان للموضوع ، فالطبيعة المكانية – الزمانية في السينما صاحبة الدور الأكبر في تحديد جوهر نموذج السينما والقيمة المعرفية لإنتاج المعنى .

إنَ ((السينما تقدم نموذجاً للعالم الواقعي ، لكن المكان والزمان هما من أهم خصائص الواقع ، والعلاقة القائمة بين الخاصية المكانية – الزمانية للموضوع أي العالم الواقعيٌ والطبيعة المكانية – الزمانية للنموذج (أي السينما) هي صاحبة الدور الأكبر في تحديد جوهر هذا النموذج وقيمته المعرفية . وكلما ازدادت حرية الفنان في اختيار وسائل النمذجة الخاصة به، كلما ازدادت القيمة المعرفية للنموذج))([٧] \ ص١٠٥) . والسينما تجعل من المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان وهو متجانس معه .

ويؤدي الزمن في السينما دوراً كبيراً لا كإطار للقياس فحسب ، بل على الأخص مبدأً ثلاثياً للزمن، وهي: ١ – زمن العرض : مدة الفلم. ٢ – زمن الحدث : مدة الحكاية الديجيتكية. ٣ – زمن الإدراك: الإحساس بالمدة عند المتفرج وهو إحساس متغير وذاتيٌ إلى أعلم درجة ، وهناك أنواع البناء الزمني للرواية، والزمن المركز، وهذا هو الاستخدام المعتاد للزمن في السينما .. وهو تشابك المجموعات المتعددة للواقع الجاري، ثم إلغاء الأزمنة الضعيفة في الحدث التي لا تسهم مباشرةً بنحوٍ نافع في تحديد المشاهد الدرامية تطورها، وهذا هو منشأ التركيز الزمن الحقيقي، وهي

بضعة أفلام قادرة على أن تعرض على الشاشة حدثاً تكون مدة مطابقته لمدة الفلم نفسه ، مثال فلم (الحبل) للمخرج (الفريد هتشكوك) . وهناك الزمن الملغي في السينما من خلال سير الزمن يكون تركيباً جزئياً بين تعليق(خارج الكادر)، وفي السينما موجود الزمن المقلوب والمبني على العودة إلى الوراء .. إنَ استخدام السينما للزمن بتوفيق، وذلك لأربع أنواع من الأسباب، وهي:

١ – جمالية وهو التطبيق لقاعدة وحدة الزمن وقاعدته وحدة المكان .وأهمية وحدة الزمن في تكوين جو درامي.

٢ – أسباب درامية ، العودة إلى الوراء في حال تقوم على إطلاق المتفرج منذ بداية الفلم على سر النهاية ، فضلاً عن الأهمية البنائية التي يقدمها له ميزة عظيمة، هي إلغاء كل عنصر مفتعل في تكوين الدرامة.

٣ – أسباب سيكولوجية ، فهي الحالة التي تحدث عندما يكون الفلم مركزاً على شخصية تسترجع ذكرياتها. ٤ – أسباب اجتماعي ، يمكن أن يكون تبرير العودة إلى الوراء.([١] \ ص١٨٧-٢٠٤).

فالزمن له أهمية ودور كبيران عندما يكون بعداً من أبعاد المكان ومتجانس معه، من خلال العلامات داخل المكان التي تعطي الدلالة للأشخاص أو الأشياء أو لسير الحدث .

في كلِ فن يرتبط بالبصر وبالعلامة الأيقونية لا يوجد سوى زمن فني واحد ممكن الحاضر أنَ أيَ فعل يدرك بالرؤية غير ممكن إلا تحت صيغة واحدة : الواقع أو الحاضر فقد سعت السينما منذ ولادتها لاكتشاف الوسائل المناسبة لترجمة فكرة الحلم والذكريات والمونولوج الداخليّ، فاستخدمت المزج التعاقبيّ، أي حلول لقطة محل أخرى تدريجياً، وقد تعلمت السينما ترجمة أزمنة الفعل المختلفة باستخدام وسائل الحاضر ، وترجمة الحدث اللاواقعي باستخدام الواقعيّ ، بيد أنَ مجرد إمكانية عرض روايات مختلفة للحدث نفسه على الشاشة تلغي الكيفية القسرية للواقع التي قيل إنها ملازمة للصورة المرئية.([٧] \ ص١٠٥-١٠٩) .فالزمن في السينما يمكن أن يمدد أو يقلص، حسب نوع الموضوع فالعودة إلى الوراء هي طريقة تعبيرية ملائمة ، فهي تسمح بمرونة وحرية كبيرة في السرد، فهي تحافظ على وحدة الزمن ما دامت وحدة الحدث سائرة من تلقاء نفسها.

إنَ ((وحدة البناء الرئيسية في السينما هي اللقطة التي تستطيع إطالة الزمن أو تقصيره بدقة أكبر مادام متوسط اللقطة يستغرق عشر ثوان أو خمس عشر ثانية فقط يستطيع الفلم أن يمد أو يقلص الزمن بين المئات العديدة من اللقطات ، والسينما بوصفها فناً تحليلياً يتعامل مع سلسلة من قطع المكان، وتمتاز السينما بالمونتاج وآلة التصوير المتحركة.))([١٠] \ ص٣٦٠-٣٦٣). و ((على المستوى القطعي الصريح (الفيلم هو تتابع زمني للصور) وفي الوقت نفسه على المستوى الأكثر عمقاً ونوعية : إذ أنَ السينما "تدخل في الزمن " كل ما تعرضه.))([١] \ ص٢١١). فالزمن

في السينما له دلالاته التي ينتجها من علامات من خلال الرجوع إلى الذكريات أو الحلم ليعبر عما يريد إيصاله للمشاهد لينتج لها معنى معين بذاته.

٢ – المكان:

السينما هي فن المكان فإن المكان في ما يبدو هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما ، بوصفه فناً بصرياً والسينما تجعل من المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان ومن المؤكد أن السينما هي أول من أستطاع بهذا القدر من الاكتمال أن يحقق لنفسه السيطرة على المكان والسينما تعالج المكان بطريقتين فهي إما أن تكتفي بأن تعيد بنائه، وتجعلنا نتجول فيه بحركات الكاميرا، ليغدو المكان نفسه ملموساً ، لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي، وإما تحققه بخلق أبعاد مكانية اجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية في ما بينها الجغرافية الخلاقة. (١ \ ص١١٧-١١٨). فالمكان في السينما يحدده الإطار الذي يقتطع جزئاً من الواقع، وبالنتيجة ليكون هذا الجزء هو الكل، على الرغم من ان المشاهد لهذا المكان هو جزء من الفضاء الذي أقتطع منه المكان الفلمي، ولكن يوهم نفسه ويركز في هذا الجزء بوصفه الكل الذي ينتج المعنى .

فالشاشة محددة بمحيطها، ومساحتها . ولا وجود لعالم السينما خارج هذه الحدود، لكن عالم السينما هذا يشغل مساحة الشاشة بطريقة توهم المرء بإمكانية اختراق هذه الحدود وتجاوزها في كلِ لحظة . الوسيلة الجوهرية التي تسعى للنيل من محيط الشاشة هي اللقطة الكبيرة، هنا تتحول الجزئية التفصيل المنتزعة من الكل ، إلاَ أنَنا مع ذلك لا نستطيع أن نتجاهل أنَها تظل تفصيلاً (جزئاً من) بشيء واقعيٌ، تقع حدوده خارج الشاشة ، لكنها على الرغم من ذلك تصطدم بحدود هذه الشاشة، لكن استخدام عمق الحقل، إذ يجمع بين لقطة قريبة في المقدمة، ولقطة عامة مأخوذة في العمق فأنه يبني عالماً سينمائياً، يخترق السطح المستويٌ ، والطبيعيٌ للشاشة، ويخلق نظاماً..أكثر حذاقة : عالم الواقع ثلاثيٌ الأبعاد اللا نهائي، ومتعدد العوامل، إلا أنَ العالم السينمائيٌ بدوره ليس له إلاٌ دور الوسيط، فالصورة تتكون كصورة متعددة الأبعاد في منتصف الطريق بين الرسم والمسرح.

إنَ استخدام عمق المجال يتعارض ، بمعنى ما ، مع المونتاج ، ذلك أنَ الأخير أكثر قرباً من نظام دلالات تركيبيٌ نظميٌ خالص، يتكيف تماماً مع الطبيعة المستوية للعالم السينمائيٌ. صحيح أنَ اللقطة ذات العمق تخوض صراعاً ضد المونتاج، لكن ذلك يعني فقط أنها تستمد دلالاتها الرئيسة من مجمل تجربة المونتاج التي أكتسبها المخرجون والمشاهدون التي بدونها تفقد قدراً كبيراً من معناها . إنَ اللقطة المستمرة في العمق والسرد الخالي من التأثيرات المونتاجية الحادة والاٌ مرتقبة يشكل نصاً يحاكي إلى أقصى حد استمرارية جريان الحياة الذي لا يقبل تجزئة الصورة

التي تملا حيز المكان الفني ، تجهد وبفعالية لا يشهد أيٌ من الفنون البصرية مثيلاً لها ، في تفجير هذا المكان وانتزاع نفسها من حدوده، هذا الصراع الدائم هو احد العوامل الأساسية التي تخلق الوهم بالواقع المكاني السينمائيٌ. ([٧] \ ص١١١-١١٦). لقد أنطلق الفنانون نحو الابتكار نحو الخلق والأبداع إزاء تحدي الجمال الطبيعي ، من خلال الترتيب والانسجام والتناغم باتجاه المحاكاة، حيث يبدو العمل الفنيٌ في صحيحه بمنزلة مرأة يمسك بها الفنان حتى ينتج للطبيعة صورتها بواسطة وسائله التعبيرية، فإنَ ((ما يهم في المكان هو ما تراه الكاميرا منه ، سوى باستمرارية حركتها في استعراضه ، أو بكسر الاستمرارية عن طريق القطع، وتجاور اللقطات ... هو إعادة تشكيل المكان بما يراه المتفرج على الشاشة حسب اختيار صانع العمل وتنظيمه، وبما يكمله المتفرج بخياله.))([١٣] \ ص١١٣-١١٥). فالشاشة في السينما يحددها الإطار وهو وسيلة تعبيرية قائمة على عزل الأشياء والموضوعات المكانية ، وانتقاء جزء منها من خلال ملائمة طبيعة المكان للحدث أو الموقف، بمعنى أنَه فعل لاستخراج ما هو جزئيٌ عما هو كلي وشامل ، بحيث يستخلص من تلك الموضوعات والأشياء ما يتناسب وينسجم مع طبيعة العملية الإبداعية في العمل الفنيٌ . حيث يتم استخراج العناصر الأكثر دلالة في المكان عن سواها من العناصر، أي تحديد ما هو ضروريٌ للشاشة بإبراز تفاصيل خاصة داخل الإطار وإعطائها دلالات . ويؤكد (أندريه بازان) عن المكان في السينما، حيث يقول : ((بإمكاننا أن نفرغ الصورة من أي حقيقة ألا من حقيقة واحدة هي المكان.))([٦] \ ص١٥٤). لذلك فإنَه عند اختيار المكان في السينما يجب الوضع في الاعتبار النواحي الفنية والجمالية، فضلاً عن قيمته التعبيرية والناحية الوظيفية، فالإضاءة تعطي للصورة معناً وتؤكد فيها معطيات تعبيرية أو رمزية تتناسب مع المكان ، إنَها تفسر الأشياء من خلال التدرج في مستويات الضوء والظل، وليس وجود الإضاءة واستخدامها، بصفتها عاملاً جمالياً أو توضيحياً فحسب، بل إنَها جزء مهم في تعبيرية الصورة، ودلالة الأشياء الداخلة فيها، فأنَ((العنصر المكانيٌ في السينما ليس مادة صلبة لا يمكن التعامل معها، لكنه أقرب إلى المادة السائلة القابلة لكلِ أنواع التغيير، وأمر يمكن معالجته على الشاشة بالمقدرة نفسها التي يعالج بها العنصر المكانيٌ الطبيعيٌ ضمن الأفكار أو المخيلة أو الحلم ، وهو يبرز ملامح المكان المجرد وخصائصه، وفي الوقت نفسه يطابق هذا المكان المجرد من واقعية العالم المادي المحسوس))([٦] \ ص١٠٩). لذا فإنَ بناء المكان الفيلميٌ، له وظيفة تفسيرية لمظاهر الحياة الخارجية ، من أثاث وأدوات في سياقات عالمنا المألوف في حياة الإنسان ، كذلك للمكان وظيفة تعبيرية، حيث التعامل مع المكان الفيلميٌ من خلال الدلالات، والرموز العميقة ، باستخدام الوسائل التعبيرية في العمل الفني .ففي مشهد من فلم (٣٠٠ اسبارطي Spartans ,Tonicht we Dine in hell)(*) إخراج (زاك سنايدر) ، تتمثل فكرة الفلم حول غزو وآجتياح لأراضي مملكة الأسبارطيين ، وكيفية منع

وإيقاف تقدم هذا العدو عند حدود المملكة ، الذي يفوقه عدةً وعدداً، ويستطيع اجتياح أي مكان بقوة ووحشية، ويدمر، ويسحق كلٌ من يقف في مسيرته التوسعية والاستيلاء على أراضي أخرى، ليضمها تحت سيطرته بقيادة ملك الملوك الفارسيٌ . ليقود الملك الأسبارطيٌ مقاتليه القليليٌ العدد لإيقاف تقدم العدو ومنعه، وفي هذا المشهد الذي يورده الباحث ، عندما يتلاقى الجيشان الـ (٣٠٠) أسبارطي في إحدى المعارك المتميزة، وهي المعركة الفاصلة مع الجيش الفارسيٌ، لإبراز ما يتمتع به الأسبارطيون من قوة وصلابة في مواجهة القوة الغازية، والمؤلفة من مئات الآلاف ، ومنح المخرج هذه المعركة جوها الأسطوريٌ والغرائبيٌ من خلال ما تضمنه من شخصيات ومخلوقات غرائبية ، رافقت الجيش الفارسيٌ في هذه المعركة، بدءاً من المكان باستخدام تقنية إنشاء، وتشييد المكان الإفتراضيٌ والأسطوريٌ ولاسيما عند تشييده لكتلة جبلية على شكل جدار من الأحجار الجماجم البشرية التي ترمز للموت وصلابة الأسبارط تجاه العدو ، لصد الهجمات عنهم، وبطريقة مثيرة في لحظة انهيار هذه الكتل فوق رؤوس العدو، وإحداث خسائر جسيمة بحصر المكان من منفذ واحد للمهاجمين . كذلك وضع الخلفيات المناسبة للمكان الإفتراضي الذي تدور فيه الأحداث. ويرى الباحث نجاح صانع العمل في توظيف المكان لرسم هذا المشهد ومعالجته للتفاصيل الدقيقة والمثيرة، لذا على صانع العمل معالجة الأفكار، وكيفية وضع أطرها، ومن ثم كيفية التعامل معها، وتنفيذها لتجسد على الشاشة من خلال المعالجة للحدث، لتكون ركيزة أساسية يمكن من خلالها علاج الشخصيات داخل المكان الفلميٌ، وما يحيط حولها من أشياء .

ما أسفر عن الإطار النظريٌ:

إنَ الإطار النظري يطرح مؤشرات متعددة أجملها الباحث بما يأتي:

١ – أسهمت تعبيرية المكان في إضفاء جمالية للصورة مع ما يستهدفه صانع الفلم في تكوين العلاقات المكانية .

١ – ساعد المكان على تعميق الفعل الدرامي .

٣ – اسهم المكان في إضفاء مستوى سيكولوجيٌ للأحداث في الحاضر والماضي .

٤– تسهم عملية التركيب في بناء أبعاد مكانية اجمالية لتعبيرية المكان، وتحقيق علاقته بالموضوع.

٥– اسهم المكان تشكيلياً في تدعيم مضمون الصورة السينمائية .

الفصل الثالث/ تحليل العينة

تحليل العينة الفلمية:

اسم الفلم : طروادة Troy

تمثيل : براد بيت بدور أخيل . أيريك بانا بدور هيكتور

أورلاندو بلوم بدور بيريس . ديانا كروجر بدور هيلينا

سيناريو : ديفيد بينيوف

مدير التصوير : روجير برات

الموسيقى التصويرية : جيمس هورنر

إخراج : فولفغانغ بيترسن

جهة الإنتاج : وارنر بروس

إنتاج : فولفغانغ بيترسن و كولين ويلسون و ديانا راثبون

سنة الانتاج : ٢٠٠٤

نوعية الفلم : ملحمة (أسطورة)

مدة العرض : ١٦٢ دقيقة

عدد المشاهد في الفلم : ١٧٩ مشهد (ملاحظة : هناك سلسة مشاهد متداخلة في أثناء القتال لمختلف الجبهات) .

الفلم فاز بـ (٣) جوائز أوسكار

ملخص فكرة الفلم : طروادة Troy

الفلم مأخوذ من الإلياذة عن قصيدة لـ (هوميروس) ، يتمثل موضوعة الفلم في الصراع الأسطوريٌ لملحمة طروادة، وكيفية غزو هذه المدينة المحصنة بأسوارها العالية التي كان السبب فيها الأمير الطرواديٌ (بريسيس) عندما هربت معه زوجة الملك الأسبارطي (مينيولاس) ، ومن جراء ذلك حشدت الجيوش الأسبارطية بالاتفاق مع كلِ أمراء الأسبارط، وعلى رأسهم أخ الملك (مينيولاس) ، الملك (أغاممنون) الذي كان مولعاً بالسيطرة والتوسع، فانتجت تلك الحادثة هروب زوجة أخيه الملك كذريعة للسيطرة على طروادة ورد كرامة أخيه ومعه (أخيل) الشاب الذي تحميه الآلهه، ويهزم جميع الأعداء ، فقط له نقطة ضعف في كعب قدمه (كعب أخيل) . وتستمر هذه الملحمة الأسطورية لمدة عشر سنوات بين المعارك الطاحنة وحصد الأرواح، وبين حصار مدينة طروادة . ثم جاءت الفكرة بإقتحام المدينة بواسطة حصان خشبي عملاق كهدية للسلام ، وكانت حيلة أختبىء بداخله مقاتلون أسبارط ، وكان الحصان أجوف من الأعلى، وعلى رأسهم (أخيل)،

وبالنتيجة أحرقت المدينة، واستبيح أهلها بين القتل والأسر في السنة الأخيرة من العشر سنوات من القتال والحصار .

تحليل العينة: طروادة.

١ – اسهمت تعبيرية المكان في إضفاء جمالية للصورة مع ما يستهدفه صانع الفلم ، في تكوين العلاقات المكانية.

هذه العينة محض أسطورة عن قصيدة (هوميروس)، يتمثل موضوعة الفلم في الصراع الأسطوري لملحمة طروادة وكيفية غزو هذه المدينة المحصنة . استطاع صانع العمل من خلال التقنية الحديثة التي فسحت المجال أمام صانع العمل في بناء أحداث وأماكن افتراضية لتجسيد رؤيته، فالجانب الفكريٌ هو كيفية تجسيد تلك الحياة من خلال الملاحم الأسطورية التي امتدت عشر سنوات من القتال والحصار لمدينة طروادة من قبل الاسبارط اليونانيين ، وبتجسيد هذه الأماكن المفترضة التي وقعت بها الأحداث وإضفاء جمالية للصورة ، وذلك بترتيب الناس والأشياء ضمن الفراغ ، فكل شيء داخل المكان الفلمي المختار بعناية للإشارة إلى دلالات داخل الحياة اللاجتماعية لتلك الفترة التاريخية لتنتج معاني فيما بين تلك المجموعة البشرية باستخدام الاماكن المختلفة وتجسيدها فكرياً وجمالياً من خلال العلاقات المكانية ، وقد ساعد على ذلك العناصر العديدة للغة السينمائية بتواجدها على الشاشة في الوقت نفسه لتقوي إحداهما الأخرى ، فحركة الكاميرا، وزوايا الكاميرا، وأحجام اللقطات ويقويها الديكور والإضاءة، فضلاً عن التقنيات الحديثة للمؤثرات البصرية ليزداد تأثير المكان الفنيٌ سوى كانت الأماكن الخارجية أو الداخلية ، داخل قاعات القصور والأعمدة الرخامية وتماثيل الآلهة والديكورات ، لإنشاء صور مصممة بدقة مع تحريكها في الأماكن المطلوبة ساعدت على ذلك حركة والمسيطر على حركتها لمختلف الزوايا ولاسيما عند التصوير في الحركات الرأسية من الأعلى لتضخيم الحدث و الاستيلاء على معبد (أبولو) قرب الميناء، تمهيداً لغزو مدينة طروادة، ولتجسيد هذا الصراع الأسطوريٌ الذي تمثل من خلال إنشاء وتشيد مواقع افتراضية، جزء من تلك الأماكن الأسطورية يمثل الفضاءات الواسعة وتحريك الأشياء المادية والأشخاص للسيطرة على مدينة طروادة، ليحقق لصانع العمل النجاح في تجسيد الحدث، وخلق حالة من الإقناع لتلك الأفكار الاسطورية وعلاقتها المكانية . يتضمن الفلم العديد من المشاهد، بل أكثر مشاهد الفلم التي تنم عن رؤية أو مخيلة استطاعت أن تضفي على هذه الأجواء الأسطورية وعلاقاتها المكانية ضمن بناء دراميٌ للأحداث، إلى واقع مرئي في الفلم ككلٍ، وسنذكر بعض من المشاهد، وهي الأتية : ففي المشهد (١) عامة للأماكن الخارجية والتضاريس للطبيعة الخلابة ، ثم في مشهد (٢) مشهد رأسي من الأعلى، ثم حركة الكاميرا لتكشف عن الجيوش المحتشدة أما سور مدينة طروادة. ففي الجانب الآخر الاسبارط محتشدين بجيشهم

استعدادا للمنازلة واللقاء بين الملكين بريام (بيتر أوتول) ملك طروادة و أغاممنون ملك من ملوك اليونان الأسبارط، وكل له رجاله العمالقة، واستدعاء (أخيل) بدوره (براد بيت) إلى ساحة القتال للمنازلة بين عملاق طروادة و(أخيل) من سبارطة المحمي من الآلهة، ولكن نقطة ضعفه هي كعب قدمه (كعب أخيل) ، تبدأ المنازلة ويصرع (أخيل)عملاق طروادة . وفي مشهد (٧) قاعة كبيرة جداً للاحتفال التابعة لملك أسبارطة (مينيولاس) يحتفل مع شعبه، ونساء راقصات، وهو مخمور ويعاشر النساء وتقبيلهن و زوجته هيلينا (ديانا راثبون) جالسة بعيداً تراقب الحاضرين ومنهم الأمير بريسيس (أرلاندو بلوم) وأخيه الأمير (هكتور) الرزين وهم أمراء طروادة وأبناء الملك بريام. في هذه المشاهد المذكورة آنفاً تربط العلاقات المكانية الفلمية، وبين مجموعة البشر في تلك الأزمنة من التاريخ، لتنتج فيما بعد ملحمة طروادة الأسطورية، بسبب امرأة والدمار الذي خلفته تلك الحرب على مدينة طروادة . وفي مشاهد أخرى تعبيرية المكان وإضفاء جمالية للصورة ، مشاهد في (٢٠) و (٤٢) و(٤٧) و (٥٠) غزو هائل لآلاف السفن ومئات الألاف من المقاتلين في عرض البحر كذلك عملية رسو السفن والإنزال في الميناء تمهيداً لغزو مدينة طروادة المحصنة إلى المشهد (٧٦) والمعركة المحتدة بين الجيشين المتقاتلين . كذلك تجسيد العلاقات المكانية في المشاهد (٨٦) و (٨٧) و (٨٨) ، (أخيل) أمام معبد (أبوللو) ، ثم (أخيل) من الأعلى ينظر إلى الألاف السفن في البحر ومقاتليه على الشاطئ، كذلك في الجانب الآخر (أخيل) ومساعديه يلقون نظرة على الجثث الملقية على الأرض، كلَ ذلك تجسد من خلال تكوين تلك العلاقات المكانية الأسطورية مع العلاقات الاجتماعية التي تربط ضمن بنية الأحداث للملحمة، ومع ما يستهدفه صانع العمل وتحويلها إلى واقع مرئي تعبر عن واقع مضى ، وجمالية تلك الأماكن .

٢ – ساعد المكان على تعميق الفعل الدرامي .

ساعد الأماكن التي أختارها صانع العمل على تعميق الفعل الدراميٌ ، من خلال تجسيد الأماكن الأسطورية لتلك الملاحم، بما يلائم وسير الأحداث الدرامية والعلاقات الإنسانية في تلك الفضاءات ، والتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون من خلال الترابط العضويٌ بين العناصر الداخلة للقطة، وبين المعنى التي تنتجه ، فقد استطاع صانع العمل في تحديد المكان الفني ضمن الإطار ، ليساعد هذا المكان المحدد على تعميق الفعل الدراميٌ للعلاقات الإنسانية والأحداث الاجتماعيٌ من خلال حركات الكاميرا وزايا اللقطات التفصيلة للحدث مع التنوع في أحجام اللقطات مع الإضاءة المناسبة، لإبراز التأثير والفعل، ليعطي دلالة ترتبط والسياق الدرامي للحدث باستغلال الفضاء الملائم . كذلك لدفع الحدث إلى الأمام، وتجسدت هذه العلاقة بين الصورة وآفاق تطبيقها من خلال تجسيد المكان، و سنذكر بعض المشاهد الأتية :

ففي مشهد (٥) ودخل (أخيل) على عربته بين مقاتلي الاسبارط لمنازلة عملاق طروادة، وانتهاء بالمنازلة، وصرع العملاق جثة هامدة على الأرض ، وذلك من خلال التجوال بحركات الكاميرا ، ليغدو المكان نفسه ملموساً، وتنوع الزوايا، وأحجام اللقطات المتنوعة، لإبراز الفعل الدراميّ، فهذا الجو والمكان الأسطوري . وفي مشهد داخلي (٧) في مكان داخل قاعة كبيرة جداً متصلة مع قاعات أصغر وهي تؤدي إلى غرفة الملكة من خلال السلالم احتفال راقص، والنظرات من بعيد بين الأمير (بيريس) أمير من طروادة وزوجة الملك (هيلينا)، ثم يلاحقها بعد أن تغادر القاعة ، ثم في مشاهد (٨) و (١٠) علاقة عاطفية بين الملكة والأمير وهي عارية تماماً على السرير ، كانت الكاميرا تجسد كل فعل درامي من خلال التنوع بزوايا الكاميرا، وأحجام اللقطات، والإضاءة المناسبة ، لتستوعب كل فعل درامي . كذلك في المشاهد (١٠٩) و (١١٠) و (١١٢) و (١١٤) و (١١٨) و (١٢٠) ، ابتداءً من المقاتلين الأسبارط في الخارج وهم مخمورون يعتدون على الأميرة من طروادة (أسيرة) عندهم وبدخول (أخيل) المنقذ لها وحملها إلى داخل خيمته والاعتناء بها وهي ترفض ، ثم العلاقة بينهما داخل خيمة (أخيل) من خلال وضع السكين على رقبة (أخيل) وهو نائم ثم تستسلم له وتبادله بعلاقة حب ، والمشهد الآخر يؤكد تلك العلاقة وهي نائمة شبه عارية ، ثم أيضاً في المشهد هي (الاسيرة) في أحضان (أخيل) عارية في الفراش . كذلك في مشهد (١٢٢) المنازلة بين (هكتور) الأمير من طروادة وأبن الملك وابن عم (أخيل) الشاب في مقتبل العمر عندما يرتدي قناع ليوهم العدو بأنَه (أخيل) ، يقتل (هكتور) ذلك الشاب ثم في المشهد التالي (١٢٣)، يبلغ (أخيل) بنبأ مقتل أبن عمه المقرب له، فيقرر الانتقام من الذي قتله ، وفي المشهد الذي يليه (١٢٤) و (١٢٥) هكتور الأمير قاتل الشاب مع زوجته يتجولان في القصر بسرعة من قاعة إلى أخرى، ثم يدخلان الرواق المؤدي إلى باب سري للخروج والنجاة منه في حالة الطواريء، وكإنه يعرف نهايته على يد (أخيل) المحمي من الآلهة .من خلال تجوال الكاميرا، وتبديل أحجام اللقطات، والإضاءة ليجسد الفعل الدراميّ بين هكتور وزوجته . أما في مشاهد (١٢٦) و(١٢٨) ، (أخيل) أمام جثة أبن عمه فوق على المنصة العالية التي خصصت لهذا الغرض، وحسب تقاليد الاسبارط الإغريق تحرق الجثة ، من خلال تجسيد المكان والتجوال فيه بالكاميرا، وتبادل الزوايا، وأحجام اللقطات، والإضاءة لإبراز تلك العلاقات الحمية بين المكان والأشخاص . ثم في مشهد المنازلة بين (أخيل) و (هكتور) في فضاء واسع أسفل سور طروادة العالي والمنيع من مشهد الاستعداد على الجانبين (أخيل) و (هكتور)، ثم الالتقاء وصرع (هكتور) وهو جثة وربطه من (أخيل) بالعربة، وجره إلى موقع الاسبارط، بعيداً عن طروادة، ملقياً به أمام خيمته، مروراً بمشهد ركوع الملك بريام ملك طروادة، وهو متنكر، ليكشف عن نفسه يحاول أخذ الجثة، ومعه الأميرة الأسيرة، وهي مشاهد تبدأ من (١٣٢ إلى ١٥٣)، كانت تلك الفضاءات

والأماكن مختارة بعناية من صانع العمل لتجسيد الملحمة الأسطورية والتي حدثت في الزمن القديم قبل الميلاد وتجسيم العلاقات والمشاعر والانفعالات بتوظيف كلِ العناصر للغة السينمائية وربطها بالمكان الفنيٌ لتنتج لدلالات لتعميق الفعل الدراميٌ .

٣ – أسهم المكان في إضفاء مستوى سيكولوجيٌ للأحداث في الحاضر والماضي:

من تخيل واقع افتراضي في جوٍ من الملاحم والأساطير البطولية ضمن استغلال كمية الفضاء المسموح به ضمن بقعة الإطار، لتجسيد معالم الأماكن المتوغلة في القدم منذ آلاف السنيين والعلاقات المكانية، وشخصيات عملاقة، وإنسان محمي من الاله حسب معتقدات تلك المدة من التاريخ الإنسانيٌ كلها افتراضية، يكاد يكون إضفاء المستوى السيكولوجيٌ للأحداث في الحاضر والماضي واحداً من أهم المرتكزات لبناء العلاقة بين موضوع العمل (الأسطورة) والمشاهد، كونها تصور عوالم غير مألوفة لما تمتلك من قوة خارقة، وتتحرك في أماكن أسطورية على الأرض، عبر نسيج من الأحداث المتخيلة التي تمتلك مصداقيتها ضمن بناء عالمها الفلميٌ الذي اسهم في تشييده مخيلة الفنان وجسدته الى واقع مرئيٌ من خلال ما تستوعبه آلة التصوير لهذا الفضاء، وخلق موازنة داخل هذا الفضاء، فقد كانت آلة التصوير في هذه الأماكن الأسطورية تتحرك في مجمل الاتجاهات، فضلاً عن العناصر الأخرى من إضاءة، وديكورات، وإكسسوارات تساعد على ذلك إمكانية التقنيات الحديثة لتحريك آلة التصوير لمختلف الزوايا وأحجام اللقطات، التي تقرب المشاهد للدخول في الجوِ الأسطوريٌ، لذا ، فإن المستوى السيكولوجيٌ في الفلم ناتج عن القوانين التي تحكم عالم الفلم التي هي خارجة عن حدود قوانين الحياة الطبيعية للإنسان ، وان كانت تستند إليه في نسجها للأحداث ، فالفن السينمائيٌ يكتسب من خلال الحركات قيم جمالية ودرامية وسيكولوجية. فمن خلال الحركة التي هي وسيلة للتعبير عن الأحاسيس ، وتظهر بالتحرك مع النقل بشكل متابع ومتوازي للموضوع، كذلك عنما كانت آلة التصوير تقترب أو تبتعد من الشخصيات، أو الفعل بطريقة تدريجية، ليولد الانزياح في المكان. حيث عملت تلك الحركات على إحداث تفاعل مكاني مع الشخصيات أو الفعل من خلال تأثير الأطر، وبهذا عملت على تحقيق المشاركة الفعلية بين المتلقي والشخصيات بحكم التداخل الخلاق بين آلة التصوير والشخصيات الدرامية، حيث كان صانع الفلم يجسد سير الأحداث، فضلاً عن التفاصيل الدقيقة للشخصيات ضمن المكان الفنيٌ للفلم، ويتضمن الفلم العديد من المشاهد، منها :

ففي مشهد (٨) بين الأمير بيرسيس من طروادة وهيلينا زوجة ملك سبارطة في مشهد عاطفيٌ، أما البداية، فكانت ربط سير الأحداث في المشهد (٢) والمنازلة بين الجيشين الأسبارطيٌ والطروادي بحضور الملك الطروادي بريام (بيترأوتول)، والملك أغاممنون ليستعرضا أقوى المقاتلين عندهما فكان العملاق الطروادي مقابل أحد المقاتلين، وفي مشهد (٥) وهو استمرار للمشهد الثاني فقط

دخول (أخيل) إلى ساحة المعركة ومنازلة العملاق الطروادي، وصرعه جثة هامدة. هذا ما يربط المشاهد بالعداء بين الطرفين، وفي المشاهد اللاحقة ممارسة (بيرسيس) الأمير الطروادي مع زوجة الملك الأسبارطي (مينيولاس) أخ الملك (أغاممنون) وما سينتج من هذه العلاقة من دمار وحروب فيما بعد من حرق وقتل ودمار ، وقد أصبح لدى المشاهد في ذهنه ما ينتج بعد ذلك من ويلات بين المدينتين. وفي مشهد (١٥) الملك (مينيلاوس) يدخل على أخيه الملك (أغاممنون) وهو يريد استعادت كرامته بعد أن علم بنبأ هرب زوجته مع الأمير الطروادي بيرسيس، فكانت فحركة الكاميرا كانت تتجول في أرجاء القاعة فضلاً، عن مختلف الزوايا وتفاصيل دقيقة من خلال أحجام اللقطات ساعد في تجسيد المكان الفلمي نفسياً، و في مشهد (٢٠) كشف آلاف السفن في عرض البحر ومئات الآلاف من المقاتلين الأسبارط على السفن باتجاه طروادة للقتال وتجسيد سير الأحداث، وكذلك في مشهد (٢١) عندما تنتقل الكاميرا إلى مدينة طروادة من الأعلى رأسية لتكشف عن سورها العملاق والمدينة من الأعلى، ثم تنزل الكاميرا، لتتجول داخل المدينة بحركات تكشف عن الأماكن الأسطورية بحركات جمالية فضلاً عن الكشف للجانب السيكولوجيٌ للناس داخل المدينة واحتفالاتهم.

وفي مشاهد (١٢٤) و (١٢٥) هكتور الأمير الطروادي الذي قتل أثناء المنازلة أبن عم (أخيل) مع زوجته وطفله داخل أحدى غرف القصر مخصصة له، وهو غارق في التفكير، ثم ينتقل في المشهد التالي، وكانه يستعد لمنازلة (أخيل)، والنتائج ليست بصالحه مسبقاً، ليتحرك بسرعة داخل قاعات القصر إلى الوصول إلى الباب السري المؤدي إلى خارج المدينة للطوارئ من أي هجوم للعدو يساعد على ذلك الأماكن والممرات التي وظفها صانع العمل. وفي مشاهد (١٣٥) و (١٣٦) و (١٣٧)، (هكتور) يودع زوجته، ويقبل طفله في تفاصيل دقيقة على وجه (هكتور)، ثم في المشهد التالي يودع أبيه الملك(بريام) وأخيه الأمير(بريسيس) ويودع الحاشية من أعلى سور طروادة يشرفون على المنازلة التي ستحصل بينه وبين (أخيل) أيضاً بتفاصيل دقيقة على الأوجه للمودعين وكأنها النهاية الحتمية للموت، ثم في المشهد التالي تودعه هيلينا زوجة الملك السبارطيٌ الهاربة مع أخيه الأمير (بريسيس) أمام بوابة المدينة من الداخل فيفتح البوابة استعداداً لمنازلة (أخيل)، حيث أعطت إنطباع لدى المتلقي لشخصية (هكتور) المتعقلة وهو المحاري القوي ولكن ينازل شخص تحميه الآلهة حسب المعتقدات القديمة من الصعب، بل من المستحيل هزمه، وكانه (هكتور) يعرف نهايته الحتمية، ولا بُدَ منها تجاه كرامته، فالموت بشرف في ساحة القتال .

٤ – تسهم عملية التركيب في بناء أبعاد مكانية أجمالية لتعبيرية المكان، وتحقيق علاقته بالموضوع:

إنَ عملية التركيب في بناء أبعاد مكانية اجمالية تعبيرية من خلال المونتاج، وتحقيق ما يصبو إليه صانع العمل لتجسيد الموضوع هي أهم مميزات الفلم السينمائيٌ ، ولكي يجسد اللأماكن لتلك الملحمة الأسطورية من خلال المكان الفني الفلميٌ، ولمواكبة سير الأحداث وكأنَها طبيعية ، بحيث أمكن لصانع العمل في تجميع المشاهد من أزمنة وأمكنة مختلفة ، حيث صور بعض المشاهد في تركيا على بحر إيجة، والبعض الآخر في المكسيك، كذلك في الأستوديو هات الضخمة ليربط تلك الأماكن وكأنها في المكان نفسه بدون أدنى تشويش للمتلقي، وذلك بخلق أبعاد مكانية تركيبية، ليدركها المتفرج من تراكب، وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية في ما بينها (الجغرافية الخلاقة)، فالمكان في السينما يحدده الإطار ، لذا وظف صانع الفلم كلَ التقنيات الحديثة من المؤثرات البصرية في تجسيد تلك الأماكن التاريخية الأسطورية، لتجسيد موضوعه الفلميٌ. وسنورد بعض المشاهد في الفلم :

ففي مشاهد (٧) و (١١) و (١٢) و (١٦) و(١٧) و (٢٩) و (٣٠) و (٣٤) و (٩٤) هذه المشاهد صورت في استوديوهات هوليوود ولكن من خلال الديكورات والإضاءة، وكأنَها ترتبط من حولها من فضاءات مكانية فضلاً عن المؤثرات البصرية الحديثة في تنفيذ تلك الأماكن . كذلك في (٢٠) و (٢١) و (٤٢) و(٤٧) و (٥٠) آلاف السفن في عرض البحر وعليها آلاف المقاتلي، وهي تتجه في سير الأحداث من اسبارطة إلى طروادة، وفي الحقيقة صورت هذه السفن في المكسيك والقتال كان في مكان على بحر إيجة في تركيا، فضلاً عن الماكيتات للسفن من خلال التقنيات الحديثة والمؤثرات البصرية، لتجسيد موضوعة أسطورة طروادة والأماكن التي جرت فيها سير الأحداث، فضلاً في المشاهد الأخرى التي تحيط بأماكن القتال،استراحة المقاتلين الأسبارط في الأراضي الطروادية على البحر، وكذلك المشاهد الليلية للمقاتلين وربطها بالمحيط الطرواديٌ، فهذه الأماكن التي أسهمت عملية التركيب (المونتاج) في توظيفها لبناء أبعاد مكانية أجمالية لتعبيرية المكان، وتحقيق علاقته بالموضوع الذي جسدت العينة اسطورة تلك الأماكن .

٥– اسهم المكان تشكيلياً في تدعيم مضمون الصورة السينمائية .

لقد أكد الجانب التشكيليٌ داخل اللقطة السينمائية التي تمثل مجموعة من البنى الجزئية، والتي تمثل في مجموعها كلياً الخطاب الفنيٌ، ومن ثم تكوين مضمون الصورة من خلال اختيار المخرج شريحة من الواقع وتنظيمها، لتظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة. فقد استطاع صانع العمل من اقتطاع الجزء المهم من الفضاء الكلي ليكون المكان الفني للفلم ، من خلال الترتيب والتنظيمِ والانسجام والتناغم في وحدة مترابطة داخل إطار اللقطة ، ومن ثم يكون هذا الجزء هو الكلِ عند

عرضه على شاشة العرض السينمائيٌ لتنتج معنى، فالشاشة في السينما يحددها الإطار، وهو وسيلة تعبيرية قائمة على عزل الأشياء والموضوعات المكانية، وانتقاء جزء منها من خلال ملائمة طبيعة المكان للحدث أو الموقف، بحيث يستخلص من الموضوعات والأشياء ما يتناسب وينسجم مع طبيعة العملية الإبداعية في العمل الفنيٌ، وقد جسد صانع العمل بحصره المكان الفنيٌ وتحديده في إطار، ليولد إحساساً فنياً مركباً بالكل، لتدعيم مضمون الصورة السينمائية، ويتضمن الفلم في جميع مشاهده من البداية حتى النهاية في توظيف المكان تشكيلياً لتدعيم مضمون الصورة السينمائية ، وهذه بعض المشاهد التي كانت قد اسهمت تعبيرياً وجمالياً من خلال تشكيلها :

ففي المشاهد (٢٠) و (٢١) و (٤٢) و (٤٧) و (٥٠) آلاف السفن الاسبارطية في عرض البحر وعليها آلاف المقاتلين في لوحة تشكيلية من الأعلى، ثم الاقتراب من الأعلى عليه ، فضلاً عن المؤثرات البصرية في تنفيذ اللقطات ، فهي تجسيد لتدعيم المضمون للصورة في الحرب ضد طروادة، كذلك في المشاهد الداخلية في القاعات وأماكن المقاتلين من خلال بعض المشاهد (٧ – ١١ – ١٢– ١٦– ١٧ – ٢٩ – ٣٠ – ٣٤ – ٩٤)، هذه المشاهد داخل الاستوديوهات موجودة في المؤشر رقم (٤) كان لها من تنظيم وترتيب وتنسيق الأشخاص والأشياء والموجودات لتدعيم المضمون للصورة السينمائية . وفي مشهد (٢٤) الاحتفال داخل مدينة طروادة عندما تنزل الكاميرا من الأعلى راسية على كلِ مدينة طروادة بسورها العملاق، والمنيع ضد هجمات الأعداء، ثم تنزل داخل المدينة المحتفلة بأميرها (بريسيس وحبيبته زوجة ملك أسبارطة) وهم يتجولون داخل المدينة والنساء على الشرفات تحي الأمير وحبيبته وعلى الأرض التشكيل من خلال تنظيم وتنسيق الأشخاص والأشياء والموجودات والعربات التي تجرها الخيول . أما في مشهد (١٥٨) فإنَ الملك (بريام) ملك طروادة يتفحص أرض المعركة خارج سور المدينة ينظر أمامه إلى حصان خشبي عملاق غاية في الدقة كهدية للسلام من قبل الأسبارطين إلى أهل طروادة في ذلك المكان الفسيح من الطبيعة الخلابة التي أقتطعها صانع الفلم ضمن الإطار في تشكيل هائل . وفي المشهد الذي يليه (١٥٩) الحصان الخشبي العملاق داخل ساحة مدينة طروادة والناس حوله في تشكل منتظم ومنسق ومتجانس . ثم في المشهد (١٦٠) ليلاً والكل مخمور ونائم من أهل طروادة، ينزل المقاتلين الأسبارط المختبئين داخل الحصان من الأعلى في تشكيل ومعهم (أخيل) يتقدمون بسرعة نحو البوابة و(أخيل) تحت باب القصر من الداخل كان من الترتيب والتنظيم لتشكيلية اللقطة التي اقتطعت المكان الفلميٌ داخل الإطار، ثم سلسلة المشاهد من (١٦١ وحتى النهاية في سلسة من المشاهد داخل المدينة، ودخول الأسبارط وحرق المدينة وقتل كلُ مَن يأتي أمامهم من الطرواديين، لتنتهي بموت (أخيل) في المشهد قبل الأخير بمشهدين بسهم من (بريسيس) الأمير الطروادي الذي هرب مع زوجة الملك الاسبارطي (مينيولاس) الذي يصيب

(أخيل) في كعبه وكان (أخيل) يحاول إنقاذ حبيبته الطروادية التي قتلت في نفس المشهد الملك (أغاممنون) بخنجر بعد أن أراد قتلها وهو مشهد (١٧٧) ومن خلال توظيف المكان بتشكيلة من التماثيل والأعمدة (الديكورات) استطاع صانع العمل أن يوظف المكان لتدعيم مضمون الصورة . كذلك مشهد الفجر في المشهد قبل الأخير مدينة طروادة، وآثار الدخان منها وهي مهجور. ثم المشهد الأخير (جثة أخيل) في المنصة إلى الأعلى وبمراسيم حرقه بتشكيل من المقاتلين والديكورات والأشياء التي تحيط بالمكان الفلميٌ، فقد استطاع صانع العمل في توظيف وإبداع كلَ الموجودات والأشخاص والأشياء داخل إطار اللقطة، بتنظيمها، وترتيبها، وتنسيقها تشكيلياً، لتدعيم مضمون الصورة السينمائية التي هي مجموعة من البنى الجزئية، والتي تمثل في مجموعها الخطاب السينمائيٌ .

الفصـل الرابــع/ النتائج والاستنتاجات:

أولاً/ النتائج:

اسفر البحث عن جملة من النتائج، خرج بها الباحث بعد تحليله عينات البحث ، التي استندت إلى المؤشرات التي استخلصت من التأسيسات النظرية للبحث . وتوصل الى النتائج الآتية : –

١ – أسهمت تعبيرية المكان في تجسيد تلك الحياة الأسطورية في عينة البحث، باستخدام الأماكن المختلفة والافتراضية، وتجسيدها فكرياً وجمالياً، من تكوين العلاقات المكانية باختيار المكان الفني المناسب ضمن الإطار من صانع العمل .

٢ – ساعد المكان المحدد على تعميق الفعل الدرامي للعلاقات الإنسانية والأحداث الاجتماعية من خلال حركات الكاميرا، وزوايا اللقطات التفصيلية للحدث مع التنوع في أحجام اللقطات وبمساعدة الإضاءة المناسبة، لإبراز تأثير الفعل ليعطي دلالة ترتبط والسياق الدراميٌ للحدث باستغلال الفضاء الملائم .

٣ – أسهمت الحركات على إحداث تفاعل مكاني مع الشخصيات أو الفعل من خلال تأثير الأطر، وبهذا عملت على تحقيق المشاركة الفعلية بين المتلقي والشخصيات ليسهم المكان سيكولوجياً بينهما بحكم التداخل الخلاق بين آلة التصوير والشخصيات الدرامية ، حيث كان صانع الفلم يجسد سير الأحداث فضلاً عن التفاصيل الدقيقة للشخصيات ضمن المكان الفني للفلم .

٤ – أمكن صانع العمل في تجميع المشاهد من أزمنة وأمكنة مختلفة ، حيث صور بعض المشاهد في بلدان مختلفة ، كذلك في الاستوديوهات الضخمة ليربط تلك الأماكن وكإنها في المكان نفسه بدون أدنى تشويش للمتلقي ، وذلك بخلق أبعاد مكانية تركيبية ليدركها المتفرج ، لذا وظف صانع

الفلم كل التقنيات الحديثة من المؤثرات البصرية في تجسيد تلك الأماكن التاريخية الأسطورية لتجسيد موضوعه الفلمي.

٥ – أستطاع صانع العمل من اقتطاع الجزء المهم من الفضاء الكلي ليكون المكان الفني للفلم، بحيث يستخلص من الموضوعات والأشياء ما يتناسب وينسجم مع طبيعة العملية الإبداعية في العمل الفني ، ليولد إحساساً فنياً مركباً بالكل لتدعيم مضمون الصورة السينمائية.

٦ – ساعدت التقنيات الحديثة من خلال تحريك الكاميرا ، وأنشاء أماكن افتراضية ، كذلك المؤثرات البصرية في تجسيد المكان الفني.

ثانياً/ الاستنتاجات:

نستنتج مما تقدم من تحليل عينات البحث الآتي :

١ – شكل المكان الفني الموضوع الرئيس في الفلم السينمائي ولا يمكن الاستغناء عنه فهو مترابط ومتداخل ومتبادل التأثير والتأثر في بنية العمل الفني .

٢ – تميز الفلم عينة البحث بتجسيد الأماكن تعبيرياً وجمالياً من خلال حركات الكاميرا .

٣ – تميز المونتاج في تجسيد الموضوع دراماياً وجمالياً وسايكولوجياً .

٤ – تميزت التقنيات الحديثة بتحقيق ما يستهدفه صانع العمل بتدعيم المضمون الدرامي.

٥ – تميز اختيار المكان الفلمي المناسب ضمن الإطار بتكوين العلاقات المكانية بين الأشخاص والموجدات والأشياء من خلال ترتيبها وتنظيمها وتنسيقها .

المصـــادر:

١ – مارتن ، مارسيل . اللغة السينمائية . ترجمة سعد مكاوي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤.

٢ – الزيات ، أحمد حسن وآخرون . المعجم الوسيط ، إسطنبول . دار الدعوة . ج٢ . ٢٠٠٦ .

٣– ستولنيتز ، جيروم . النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية . ترجمة فؤاد زكريا . القاهرة . مطبعة جامعة عين شمس . ١٩٧٤ .

٤ – عباس ، راوية عبد المنعم . القيم الجمالية . الإسكندرية .دار المعرفة الجامعية . ١٩٨٧.

٥ – أبراهيم ، زكريا . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . القاهرة . مكتبة مصر . ١٩٦٨ ..

٦ – أندرو ، ج دادلي . نظريات الفلم الكبرى . ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي . القاهرة . ١٩٨٧.

٧– لوتمان ، يوري . قضايا علم الجمال السينمائي – مدخل إلى سيميائية الفيلم . ترجمة نبيل الدبس . دمشق . أصدار النادي السينمائي . مطبعة عكرمة . ١٩٨٩ .

٨ – ميتري ، جان . المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما . ترجمة عبدالله عويشق . دمشق . منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما . ٢٠٠٩ ، .

٩ – ستيفنسون ، رالف و جان ر. دوبري . السينما فناً. ترجمة خالد حداد. دمشق . منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما . ١٩٩٣ .

١٠ – دي جانيتي ، لوي . فهم السينما . ترجمة جعفر علي . بغداد . دار الرشيد للنشر . ١٩٨١

١١ – بازان ، أندريه . ماهي السينما ج١ نشأة السينما ولغتها . ترجمة ريمون فرنسيس . القاهرة . مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر . ١٩٦٨ .

١٢ – الأسود ، فاضل . السرد السينمائي خطابات الحكي – تشكيلات المكان – مراوغات الزمن . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٦.

١٣ – المهندس ، حسين حلمي . دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون ج٢ . القاهرة .الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٠ .

المصدر من نوع الأفلام :

١٤– سيناريو مانكيويكز ، هيرمان و أورسون ويلز . المواطن كين . أخراج أورسون ويلز . أنتاج أورسون ويلز . ١٩٤١ .

١٥ – سيناريو سنايدر ، زاك و كورت جوهانستد و ميشيل ب . كوردون . ٣٠٠ أسبارطي , Spartans Tonicht we dine in hell .أخراج زاك سنايدر . أنتاج شركة وارنر. ٢٠٠٢ .

Employ expressive and aesthetically pleasing place in the structure of the film scene

Dr. - Najeeb Asleawa Haidoo
University of Baghdad – College of Fine Arts – Department – Film and T.v. – Branch Cinema

Abstract :

Find boils down to is marked by (b employ expressive and aesthetically pleasing place in the structure of the film scene), and its impacts on the embodiment of the film in place . Find and distributed at five chapters The first chapter discusses the methodological framework for the search , which included the research problem and is as follows : What are the requirements to employ expressive and aesthetically pleasing place in the structure of the film scene ?

And the limits of research and definition of key terms,which came in the search.

The second chapter, a theoretical framework and previous studies .The distribution of the theoretical framework of the three sections , the first section includes expression in cinematic art . As well as graphical form in the film Film Festival. The second section dealt with the construction of the plastic film and shot the importance of choosing the place within the artistic framework . And the third on the time and place the film in the cinema . In the third chapter , which has been allocated to research procedures , which included the research methodology , and appointed are: Troy, production in 2004. And the research community and then the fourth quarter Filmah sample analysis .The fifth chapter Vahtoy results .As well as the recommendations and proposals . It must research of this type that contains the sources support the process of scientific research.