الفن المعاصر

فصلية • علمية • محكمة • العددان 19 - 20

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامي

Open Mind: New Warped Face Sculptures
by Johnson Tsang

لوحة الغلاف الخلفي

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

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د أشـــرف زكـــي

مدير التحرير

أ. د حسن عطية

مستشارو التحرير أبجدياً

أ.د جابر عصفور

أ.د حسن شرارة

أ.د رضا رجب

أ.د عصمت يحيى

أ.د علية عبد الرازق

أ.د سمير سيف

أ.د فوزي فهمي

المسؤل الإداري

صفاء عباس

المراجع اللغوي

إيناس أحمد

شؤون المطابع

الشريف منجود

متابعة النشر

محمد درويش

محمد عرابي

الإخراج الفني

محمد الكومي

01

02

03

04

05

انفتاح الأكاديمية على الأقاليم والعالم العربي

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

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

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

أ.د. أشرف ذكى

رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تعريب وتمصير المسرح

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

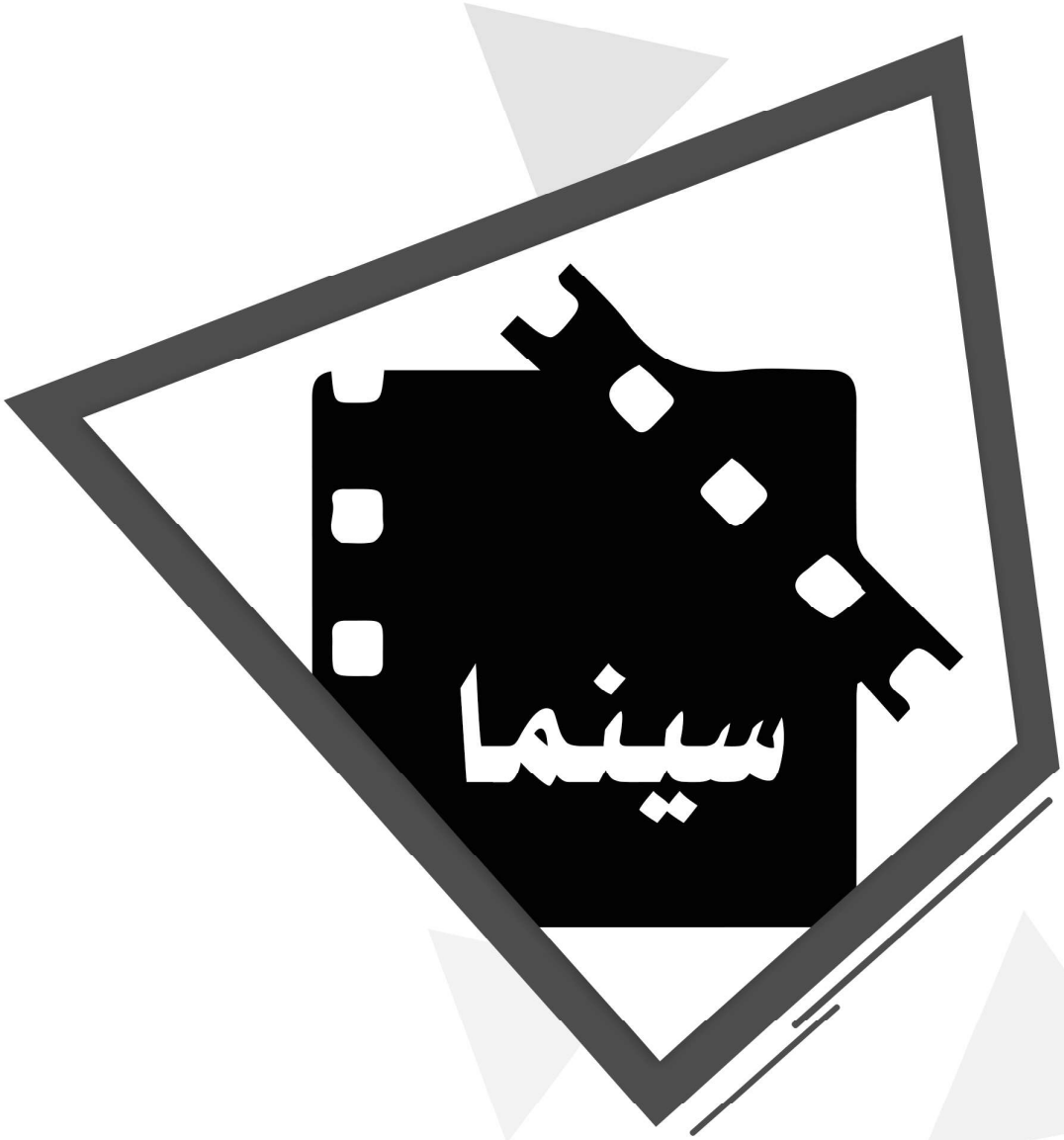
هل مازلنا فى دراساتنا المسرحية ننشغل ببدايات المسرح العربي، ونتنازع حول أسبقيته، رغم أننا لا نفعل ذلك مع فن السينما الذى عرفناه أواخر القرن التاسع عشر، عندما حلت بعثة التصوير الفرنسية، المرسلة من الفرنسي «لوميير» لعرض فيلميه فى العالم وتعريف الكون بهذا الفن الجديد، وعرضا فى الإسكندرية فى يناير 1896 بعد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

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

أ.د. حسن عطية

مدير التحرير

SCENE
TAKE
DATE


سینما

SCENE
TAKE
DATE

الأسلوب السينمائي في ثلاثية «ملك الخواتم»

د. ياسر صبيح رشيد

إخراج

العراق

الأسلوب السينمائي في ثلاثية «ملك الخواتم»

مقدمة: تتكون ثلاثية ملك الخواتم The Lord of the rings من فيلم The fellowship of the ring (٢٠٠١) جماعة الخاتم (٢٠٠١)، وفيلم The two towers (٢٠٠٢) البرجان (٢٠٠٢)، وفيلم The return of the king (٢٠٠٣) عودة الملك (٢٠٠٣). ولقد تمت دراسة الأفلام الثلاثة في أبحاث ومقالات وكتب عديدة على أيدى النقاد السينمائيين المتخصصين وكذلك في الصحافة حيث تم التحليل من وجهات نظر عديدة سينمائية وسياسية واقتصادية وغيرها، ولكن ما تفتقده هذه الدراسات هو تحليل الأسلوب السينمائي للنواحي التقنية في هذه الثلاثية.

إن الثلاثية من إخراج بيتر جاكسون Peter Jackson ومبنية على رواية لـ جون تولكين John Tolkien، ويهمنا هنا هو الأسلوب السينمائي من تصوير وإضاءة ومونتاج ومؤثرات خاصة Special effects.

إن التساؤل الأساسي في هذه الدراسة هو: ما هي العناصر المختلفة لأسلوب بيتر جاكسون السينمائي التقني؟ وهذا التركيز على النواحي التقنية للعناصر التقنية الجديدة في صناعة السينما سببه أن هذا المخرج مستكشف ومبتكر ومجرب جيد للعناصر التقنية الجديدة في صناعة السينما.

لهذه العناصر التقنية أبعاد جمالية سوف يتم دراستها،

وسوف تنحصر هذه العناصر في:

١–أسلوب استخدام الكاميرا.

٢– أسلوب الإضاءة. ٣– أسلوب المؤثرات الخاصة.

٤–أسلوب المونتاج.

ويجب كذلك أن نأخذ عدة نقاط في الاعتبار:

١- الثلاثية مبنية على أكثر روايات القرن العشرين شعبية وانتشارا.

٢- تم تصوير الأجزاء الثلاثة من الثلاثية في الوقت نفسه، وتم الانتهاء من تصويرها كلها قبل عرض الجزء الأول، وهذا على خلاف التقليد المتبع في صناعة السينما في هوليوود والعالم أجمع حيث إنه عندما ينجح الجزء الأول يتم استثماره في جزء ثانٍ يصور لاحقا، ثم جزء ثالث... وهكذا.

٣- تم تصوير الثلاثية في نيوزيلاند حيث تم صنع ٩٥٪ من الديكورات خصيصا للفيلم في إحدى الجزر النيوزيلاندية[١].

٤- لم يكن أفراد طاقم العمل وقتها من المشاهير أو أصحاب خبرات طويلة ومنهم المخرج ذاته[٢].

نبذة عن المؤلف:

لقد ألف «جون تولكين» رواية «ملك الخواتم» بين أعوام ١٩٣٦ و١٩٤٩. حيث ركز على الأحداث الدائرة حول السلطة المركزة في يد شخص واحد هو اللورد «سايرون Sauron» ورحلته نحو السقوط والدمار. كان «جون تولكين» أستاذًا للعلوم الأنجلوساكسونية في جامعة أكسفورد، وقد دفعه حبه للغات والفلسفة والتاريخ إلى تأليف هذه الرواية التي تندرج تحت بند الأدب الخيالي أو أدب الفانتازيا Fantasy. ويحتوى الكتاب الأصلي على خرائط وملاحق تاريخية ومعجم للأعلام والأماكن والأعراق واللغة والشعر[٣].

قد أثر هذا الاهتمام بالتفاصيل بعد ذلك في هذا النوع من الروايات. إن رواية «ملك الخواتم» منذ كتابتها وإلى الآن من أكثر الروايات شعبية وانتشارا[٤].

نبذة عن المخرج:

بدأ المخرج بيتر جاكسون في صنع الأفلام في سن الثامنة، حيث نشأ في نيوزيلاندا، وبعد أن بلغ السادسة عشرة بدأ بالعمل في صحيفة محلية طوال الأسبوع، وأثناء عطلة نهاية الأسبوع كان يصور وينتج أفلامه الخاصة. لم يتلق أي تدريب رسمي، وكان تعليمه السينمائي هو طريقة المحاولة والخطأ، وأول أفلامه هو الفيلم الكوميدي المذاق السيء Bad Taste (١٩٨٧)[٥]. وكان لهذا الفيلم أثر طيب على لجنة تحكيم مهرجان كان السينمائي، واستمر جاكسون في صنع الأفلام المنخفضة التكلفة فصنع فيلم العرائس «قابل الضعفاء» Meet the Feebles (١٩٨٩)

1 Kristin Thompson, The Frodo Franchise: The Lord of the rings and modern Hollywood, USA, University of California Press 2007, PP. 32, 284, 307

2 loc. Cit.

3 John Tolkien, Lord of the rings: the return of the king, UK, Harper Collins, 1999, P. 379

4 Tom Shippey, John Tolkien, Author of the Century, USA, Houghton Mifflin Company, 2002, P. xx

5 Peter Jackson, “Peter Jackson Interview”, Academy of Achievement, 6 January 2013, P.5

وفيلم كوميديا الرعب «المخ الميت» Brain Dead (١٩٩٢). والأفلام الثلاثة ذات أسلوب سينمائي ساخر ومبتكر ويهتم فيه المخرج بالمؤثرات الخاصة. حصل جاكسون على جائزة أوسكار أحسن سيناريو مناصفة مع زوجته فران ولش Fran Walsh وذلك عام ١٩٩٤ عن فيلم المخلوقات السماوية Heavenly Creatures. وأثناء صنع هذا الفيلم كوّن جاكسون شركته الخاصة والمتخصصة في المؤثرات البصرية وهي شركة (WETA). أما أول أفلامه في هوليود فهو فيلم المخيفون The Frighteners (١٩٩٦) حيث وضع فيه أكثر من ٥٠٠ لقطة ذات مؤثرات بصرية مصنوعة بالحاسب الآلي (الكمبيوتر)، وكانت لقطات جيدة الصنع وإبداعية الأسلوب على الرغم من أنها من صنع شركته الصغيرة قليلة الخبرة[٦].

وأثناء العمل في هذا الفيلم في مرحلة ما بعد الإنتاج Post-Production بدأ جاكسون في الحصول على حقوق الملكية الفكرية لرواية ملك الخواتم الذي طالما حلم بتحويلها إلى فيلم. يقول جاكسون: «أردت أن أصنع شيئا ممتازا ومختلفا. ووجدت أنه من الطريف أن أمزج بين الأسلوب السينمائي للأفلام التاريخية مع مؤثرات الحاسب الآلي»[٧]. وبعد ثلاثة أعوام من التفاوض والتحضير، بدأ جاكسون في صنع الثلاثية بأجزائها الثلاثة في وقت واحد في نهاية عام ١٩٩٩.

عناصر الأسلوب السينمائي:

أولا: أسلوب استخدام الكاميرا Camerawork Style:

١- **اللقطة الطائرة: The aerial shot:**

للقطة الطائرة عدد كبير من الاستخدامات؛ هذه الاستخدامات تتراوح من الروافع (الكرين) cranes الثابتة إلى الطائرات المروحية (الهيلوكوبتر) والطائرات النفاثة، وكل استخدام له حركة وأسلوب معين. إن أحد المبادئ الرئيسية لاستخدام اللقطة الطائرة هو التعبير عن الموقع من خلال لقطة افتتاحية (تأسيسية) establishing shot [٨].

إن اللقطة الطائرة كأسلوب، من الممكن أن تغطي مدنا كبيرة أو طبيعة شاسعة، ويكون في العادة في المنتصف بعض الأشخاص لزيادة دلالاتهم أو أهميتهم، بالنسبة لما حولهم. إن هناك استخدام متكرر للقطات الطائرة في الثلاثية تم تصويرها بالهيلوكوبتر. هذه اللقطات تحمل على الأقل معنيين أو غرضين منفصلين، وهذان المعنيان أو الغرضان يرتبطان بشدة حتى لو كانا يمثلان كلا العالمين الخيالي والواقعي. إن معظم اللقطات الطائرة تعرض مشاهد واسعة للطبيعة، خاصة في بلد المخرج الأم وهي نيوزيلاندا.

وهنا يبرز تساؤل مهم وهو: هل عرض المخرج للطبيعة في نيوزيلاندا كان لسبب تسويقي للسياحة في بلده أم لأن هذه الطبيعة تعبر عن الصور التي تكونت في مخيلة المؤلف؟

تجيب الناقدة «كريستين مونا طومسون Kirsten Moana Thompson» على هذا التساؤل في أحد مقالاتها: «إن استخدام الطبيعة الساحرة المتنوعة في نيوزيلاندا كان مكونا مركزيا في كل من جماليات السرد والتسويق والدعاية كذلك.[٩]»

6 ibid, P.1.
7 loc. Cit.

8 Timothy Corrigan, Patricia White, **The Film experience: An Introduction,** 2nd edition, USA, Bedford/ st. Martin's, 2009, P.149

9 Kirsten Moana Thompson, "scale, spectacle and movement: massive software and digital special effects in the lord of rings", in:

إن أسلوب اللقطة الطائرة في الثلاثية يمكن تقسيمه إلى نوعين:

النوع الأول: لقطة بالهيلوكوبتر تبين الطبيعة في نيوزيلاندا سواء مع وجود أو عدم وجود شخصيات في اللقطة.

النوع الثاني: هناك لقطة (ماكيت) أو مجسم بمقياس رسم ١: ١٤ لديكور مصغر بتفاصيله الدقيقة يتم متابعته بكاميرات مثبتة تستخدم التحكم عن بعد، وتعطي الإيهام بأنها لقطة من هيلوكوبتر[١٠].

إن فكرة «الحدث الذي يتم تصويره» قد أُلغيت، والهدف الجديد هو جعل المشاهد يعتقد أنها لقطة من هيلوكوبتر، ولا يعتقد فقط أنها لقطة (ماكيت) أو لقطة مصنوعة رقميا. إن كثيرا من اللقطات الطائرة المنفصلة التي تبدو كأنها لقطة واحدة طويلة قد تم عمل المونتاج لها بدقة لإعطاء الإيهام بالاستمرارية من لقطة عامة جدا إلى لقطة كبيرة Close up. وقد نجح جاكسون في عرض هذا الإيهام بنجاح ملحوظ. إن أسلوب اللقطات الطائرة لرحلة جماعة الخاتم له هدف جمالي. إن ضخامة مهمة عودة الملك إلى مدينة مونت دوم Mount Doom يتم فهمها من خلال وضع شخصيات صغيرة الحجم في مشاهد الطبيعة الشاسعة مما يعطي دلالة ثانية للثلاثية، وهي الوظيفة السردية للمشهد. باتباع العناصر المختلفة للتراجيديا عند أرسطو نجد أن إنتاج المؤثرات المشهدية يعتمد على تقنيات خشبة المسرح أكثر من اعتماده على الشعر (الحوار)[١١].

From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings, edited by Ernest Mathijs and Murry Pomerance, Holand and USA, Rodopi B.V, 2006, P. 288.

10 ibid, P. 289

11 Jim Manis, The Poetics of Aristotle, A translation by S.H. Butcher, USA, The Pennsylvania State University, 2000, P. 12

إن المكون الجمالي البصرى شيء مهم في السينما، ولكن إذا كان سيعمل كلازمة أسلوبية متكررة فمن الممكن أن يقلل جمال هذا المكون البصرى من الوظائف السردية، ويجعلها ذات جمال ظاهري ولكنها تفتقر إلى الفكر. إن لقطات الطبيعة في الثلاثية هي تعبير أسلوب عن التفاصيل الدقيقة في الرواية الأصلية. إن نقل هذه التفاصيل البيئية إلى الشاشة بشكل سينمائي شيء صعب، ولكن جاكسون كان ناجحا في عرضها.

على عكس التقنية المعتادة في الأفلام الأخرى لافتتاح موقع ما، قام جاكسون باستخدام اللقطات الطائرة بطريقة متكررة ومتسعة حتى يتم كسر الطبيعة الافتتاحية لها وجعلها تمتاز بالاستمرارية والتدفق في المونتاج.

٢- اللقطة الكبيرة ذات الزاوية الواسعة: Wide-angle close-up:

إن اللقطة الكبيرة ذات الزاوية الواسعة تعطي (كادرا) أو إطارا مشوها يعمل على انحناء الشيء المصور بطريقة غير طبيعية ويجعل الشكل مستديرا. قد استخدمت هذه التقنية باعتدال في الأفلام الروائية وبكثرة في الصور الثابتة (الفوتوغرافية). إن مخرجي السبعينيات في هوليوود أمثال سبيلبيرج Spielberg ودي بالما De Palma «أعادوا إدخال تكوينات عدسة الزاوية الواسعة مستلهمين أسلوب المخرج أورسون ويلز Orson Welles ووليام ويلر William Wyler والأفلام السوداء Film Noir حيث استخدموا عمق البؤرة Depth of Focus وتشويه الأشكال»[١٢].

إحدى تقنيات جاكسون المتكررة في أفلامه هي اللقطة

12 David Bordwell, Kristin Thopson, Film History: An Introduction, 3rd edition, USA, McGraw-Hill, 2010, P. 488

الكبيرة ذات الزاوية الواسعة، وهي تقنية استخدمت بطريقة متكررة منذ فيلم المذاق السيء (١٩٨٧) حيث إن غالبية اللقطات القريبة ترسم التفاصيل الدقيقة للمؤثرات الخاصة، مثل شخص بدين يأكل الحلوى بطريقة مقززة. إن استخدام هذه اللقطة القريبة شيء مؤثر، وأصبح لازمة أسلوبية متكررة للمخرج جاكسون. إن استخدام هذه التقنية دون علاقة واعية مع الديكور، تصبح اللقطة دون دافعية ومجرد شيء بصرى ذي تأثير مضلل.

في بداية فيلم جماعة الخاتم (٢٠٠١) وهو الفيلم الأول في الثلاثية، يدخل فرودو Frodo إلى منزله في الظلام ويشعر أن هناك شيء خاطئ حيث يتم القطع إلى لقطة قريبة ذات زاوية واسعة لفرودو فنرى يدا لشخص ما يضعها على كتفه من الخلف. إن الغرض من هذه اللقطة هو توضيح مدى ارتباك فرودو ووحدته وقلقه، ليس ماديا فقط وإنما فكريا. كذلك يتم القطع إلى جاندالف Gandalf الذي نراه وحيدًا وقلقا فنشعر بإحساسه بأن خاتم فرودو هو في الواقع الخاتم الوحيد للسلطة.

عندما يصل الأمراء الأربعة إلى بلدة برى Bree عند الفندق، يبدأ فرودو في تحريك الخاتم بين يديه في قلق، لقد أصبحت اللقطة القريبة ذات دافعية، فهو في غرفة مزدحمة ولكنه يشعر بالوحدة سجينا في سلطة الخاتم، لذلك كانت لقطاته القريبة مختلفة عن لقطات باقي الرجال.

في الثلاثية، استخدم جاكسون اللقطة القريبة بطريقة تتكرر في المواقف التي تشعر فيها الشخصيات بالتوتر والوحدة والخوف، كما فعل في افتتاح الفيلم سالف الذكر. لقد أصبح ذلك عنصرا أسلوبيا للمخرج.

ثانيا: أسلوب الإضاءة Lighting Style:

١- **مشهد معركة هيلم ديب Helm's Deep:**

لأسلوب الإضاءة عدة استخدامات تستطيع أن تقوي من الفكرة والموقع في المشهد، كذلك من الممكن أن تقوي أو تضعف من أهمية الشخصيات والبيئة المحيطة.

إن مشهد المعركة في فيلم البرجان (٢٠٠٢)، وهو الجزء الثاني من الثلاثية يستخدم هذا الأسلوب. فقد استخدم المخرج ومدير التصوير في اللقطة الافتتاحية لهذه المعركة كشافات موضوعة حول الحوائط. لهذه الكشافات انعكاسات قليلة على الشخصيات والبيئة المحيطة فهناك مصدر آخر للإضاءة هو ضوء القمر الافتراضي.

إن ضوء القمر الافتراضي (أو الصناعي) يعمل كأسلوب جمالي بالإضافة إلى الكشافات. فقد تم تصوير هذا المشهد داخل الاستوديو، فأسلوب المخرج هو التحكم الكامل في الإضاءة الصناعية بدلا من الاعتماد على الإضاءة الطبيعية في الخارج. تعمل الكاميرا على متابعة الشخصيات الواقفة على الحائط، والإضاءة الخلفية القادمة من أسفل تم استخدامها لتقوية وجود هذه الشخصيات وإعطائها تأثير الهالة Halo-effect حول حواف رؤوسهم وأكتافهم. وحتى يمكن تنفيذ هذا الأسلوب جيدا يجب أن يكون مصدر الإضاءة الخلفية غير ملحوظ للمشاهد العادي، وأن يكون الموضوع المصور جيد الإضاءة.

إن الإضاءة الاتجاهية Directional Lighting من الممكن أن «يصنع الإحساس مصدرا طبيعيا للإضاءة لكن لا يجب أن يظهر ذلك على الشاشة»[١٣]. هذا

13 Timothy Corrigan, Patricia White, op. cit, PP. 81, 83

المشهد هو التداخل بين الإضاءة الخلفية الاتجاهية في كونها مصدرا غير طبيعي، وفي كونها مصدرا أوليا لا يظهر على الشاشة.

يمكن الإحساس بالإضاءة الخلفية أكثر من الإحساس بتأثير الهالة نفسها خلال مشهد المعركة، فهذا النوع من الإضاءة ليس ساخنا ولا مهتزا ولكنه ثابت وبارد وحاد. إن المصادر الأولية للإضاءة في هذا المشهد هي الكشافات وضوء القمر الافتراضي (الصناعي) حيث إن الكشافات تكون ظاهرة على الشاشة (ولكنها لا تكون ملحوظة للمشاهد العادي على أنها تضيء المشهد)، وكذلك ضوء القمر يكون ظاهرا كإضاءة تعطي إحساسا بأنها طبيعية.

إن هذا النوع من الإضاءة الخلفية يستخدم عادة لزيادة التركيز على شيء أو شخص شرير، بحيث تكون الكاميرا بزاوية منخفضة وتنظر إلى أعلى. إن هذا النوع من الإضاءة يعمل على «تعريف أو تحديد شكل الموضوع أو الشخص المراد إضاءته[١٤]»، فاستخدام هذه التقنية يكون في إضاءة الموضوع أو الشخص في الكادر وليس إظهار مصدر الإضاءة نفسه. إن أفلام الرعب وأفلام الخيال العلمي تستطيع أن تستخدم هذا الأسلوب. ولكن ما هو الوضع في أفلام الفانتازيا أو أفلام القرون الوسطى؟ إن الإجابة المتسرعة هي أنه لا يمكن استخدام هذا الأسلوب بها. ولكن المخرج بيتر جاكسون استخدمها في الثلاثية، كعنصر أسلوبي متكرر. ولو استخدم النار لإضاءة المشهد لكنا شاهدنا مشهدا أكثر إظلاما وأقل وضوحا. إن جاكسون يوازن بين الوضوح واستخدام الضوء الصناعي بحيث ينتج صورا جميلة دون الجور على الدراما. ما يراه المشاهد على الشاشة ليس هو ما تراه الشخصيات في الفيلم، لذلك فإن استخدام الإضاءة هنا هو عنصر أسلوبي ، حيث إنها توسع المعاني والأفكار وليس مجرد وسيط لإظهار الحدث. إن المشكلة الرئيسية في الإضاءة هنا هو كيفية ضبطها حسب موقع الكاميرا وليس من خلال مكونات البيئة، وسيكون هناك بين القطعات اختلاف في سقوط الإضاءة على الديكور والشخصيات مما يعيق استمرارية المونتاج ويقلل من وحدة المشهد لحل هذه المشكلة، يجب ضبط (الميزانسين الكليentire mise-en-scène) وليس من خلال عنصر واحد وهو ما فعله جاكسون.

٢- الإضاءة المركزة Focused Lighting:

الإضاءة المركزة هي الإضاءة الخلفية التي تضيء شخصية واحدة. وهي تختلف في الشدة وسبب الاستخدام. لقد استخدم جاكسون هذا الأسلوب في أربعة أمثلة سوف تتم دراستها، وهي تسمى أيضا الإضاءة السفلية أو الجانبية Bottom or side lighting.

المثال الأول:

في فيلم جماعة الخاتم (٢٠٠١) وهو الجزء الأول من الثلاثية، يبحث راكبو الجياد السود عن فرودو والخاتم في المقاطعة. نشاهد أحد الجياد في سطح التل محاطا بالأشجار. هناك إضاءة فضية تضيء الراكب من أسفل وتضيء التل من اليسار ما يعطي إحساسا كبيرا بالتهديد الذي يواجهه فرودو. فمصدر الإضاءة يبدو غير طبيعي في هذا الموقع الريفي، ويبدو أنه يهدف إلى توضيح المشهد وليس عنصر تهديد. إن هذا الأسلوب متفق عليه في أفلام الرعب وأفلام الخيال العلمي الحديثة ولكنه بالنسبة لأفلام الفانتازيا موضع تساؤل. وحتى لو كانت هذه

14 ibid, P. 83

الإضاءة الاتجاهية ظاهرة دراميا لكنها لا تعطي الإحساس بأنها مصدرا طبيعيا، إلا أن جاكسون صنع ذلك بطريقة مبتكرة وإبداعية. كذلك في الفيلم نفسه في المشهد الذي يشرح فيه أراجونAragon موقفه لراكبي الجياد السود، وكذلك في المشهد الذي يصطادهم فيه نازجول Nazgul. يقف الراكب في منظر جانبي Profile ونجد السماء وقد تحولت إلى اللون الساطع ويحاط الراكب بالأشجار أكثر من المثال السابق. إن هناك فقط إضاءة طبيعية حيث نلاحظ أن الراكب ذا ظل سيلويت Silhouette. وبما أنه ليست هناك إضاءة خلفية أو أي إضاءة أخرى اتجاهية، فإن هذا الراكب ينصهر في البيئة المحيطة عندما يظل واقفا دون حركة ونلاحظ فقط الجواد وحركته البسيطة. إن استخدام الظلام أصبح مخيفا أكثر من إضاءة الشخصية بالإضاءة الاتجاهية في منتصف الكادر.

المثال الثاني:

في فيلم البرجان (٢٠٠٢) يحدق جاندالف في الحقول ليلا، ويرى السماء باللون الأحمر الداكن ويذهب إليه أراجون للتحدث إليه. تبين اللقطة الافتتاحية الشخصيتين من الخلف، وضوء القمر يشع من الركن الأيسر العلوى من الكادر، عندما يقف الاثنان بجوار بعضهما البعض، نرى لقطة عكسية قريبة لوجهيهما بين القطعات، تنتقل الإضاءة الخلفية في علاقة مباشرة مع زاوية الكاميرا، حيث إنه في الزاوية الـ٤٥ درجة في المنظر الجانبي الأيسر لجاندالف، تكون الإضاءة الخلفية خلف كتفه الأيمن، أي أمام الكاميرا، وفي الزاوية الـ٤٥ درجة في المنظر الجانبي الأيمن لجاندالف، تكون الإضاءة الخلفية خلف كتفه الأيمن، أي أمام الكاميرا أيضا. إن هذه الإضاءة المتحركة تتضاد مع ضوء القمر وتتعارض معه، حيث يصبح ضوء القمر ملغيا كمصدر طبيعي للإضاءة في هذا المشهد ذي اللقطة العكسية.

إن هذا ضمن التفاصيل الصغيرة التي قد تأخذ جهدا كبيرا حتى نلاحظها، ولكنها تبين كيف أن المشهد من الممكن أن يصنع بطريقة غير تقليدية في المونتاج والإضاءة.

عندما يكون لدينا شخصيتان تتحدثان خلال مشهد ذي لقطة عكسية، فإن استخدام كاميراتين كل منها موضوعا على ٤٥ درجة من المنظرين الجانبيين للشخصيتين يبدو هو الاستخدام المعياري للحصول على مونتاج بسيط وسلس. إن تغيير الإضاءة من اليسار إلى اليمين باستخدام كاميرا واحدة في كل مرة هو استخدام أكثر صعوبة ولكن جاكسون قد استخدمه بطريقة أسلوبية إبداعية.

المثال الثالث:

في فيلم البرجان (٢٠٠٢) قبل معركة ديب هيلم، يتم تنصيب الملك الجديد ثيودن Theoden ويرتدى الدروع على يد جاملنج Gamling، حيث نراهما وحيدين في قاعة ذات أصداء هي قاعة Hornburg هورن برج. خلف ثيودن نرى فتحة باب تشع إضاءة خلفية شديدة للغاية مشابهة للضوء المركز Spot light. تظهر القاعة وكأنها خشبة مسرح وليس ديكورا سينمائيا. إن المعنى الرمزي لهذه الإضاءة هي شيء قابل للنقاش: فثيودن هو ملك يعاد تتويجه حيث يعتمد أهالي البلد على قيادته وانتصاره. لقد رأيناه يرتدي الدروع بدقة شديدة في عدة لقطات لكل قطعة من الدروع لنرى هذه الدقة. على أية حال، بغض النظر عن المعنى الجمالي، إن الإضاءة من القوة بحيث لا تعرض تأثير الهالة حول حواف الشكل المظلل (السيلويت) الخاص به. إن مركز المشهد لا يكمن في ثيودن، ولكن في الإضاءة نفسها وفي

الأسلوب المعتاد يفترض أن تكون الإضاءة داعمة للسرد والشخصيات والحدث، ولكن أسلوب جاكسون قد اختلف هنا عن الطريقة التقليدية.

المثال الرابع:

في مشهد الجماعة عندما يتم سجنها في مناجم موريا Moria، نلاحظ أن «الإضاءة كلها قد فقدت»[١٥] أو هو «الاستخدام المعتاد للإضاءة المنخفضة جدا بدلا من الظلام الكلي»[١٦].

لقد استخدم جاكسون هذا الأسلوب ولكنه طوره ليصبح أكثر اقترابا من الوسيط السينمائي وبتحكم أكبر مثلما فعل في معركة ديب هيلم.

على أية حال، بالمقارنة مع الأمثلة السابقة للإضاءة، قد تم بناء الإضاءة في هذا المشهد بمهارة بطريقة غير تقليدية. فمعظمها إضاءة رقمية صنعها مصحح الألوان الرقمي بيتر دويالPeter Doyle حيث إن «النظام يسمح بتصحيح الألوان اختياريا إما لموضوع مصور واحد أو مساحة معينة خلال اللقطة[١٧]. وبما أن معظم المساحات في موريا تم إضاءتها بهذه الطريقة الرقمية، فإن الاتساق الكلي للضوء يصبح غير ملحوظ الفرق بين الإضاءة الرقمية والإضاءة غير الرقمية.

عندما تدخل الجماعة القاعات العملاقة، يضيء الضوء المنبعث من صولجان جاندالف الأعمدة أثناء الدخول بينما لا يتم تركيز هذا الضوء على الأرض حول الجماعة كثيرا، ولكنه في الوقت نفسه يضيء الأعمدة الهائلة حولها ما يعطي معنى ضمنيا حيث إن الضوء المنعكس من الجماعة هو ضوء صغير ومركز ومخفي، مما يعني أنهم ليسوا في وضع القوة. بعد المعركة التي خاضوها مع الأعداء، تعود الجماعة إلى القاعات مرة أخرى، هذه المرة هروبا من الدلافين التي تتدفق عليهم من كل جانب. عندما تحيط بهم الدلافين، يقوم جاندالف بتركيز الضوء المنبعث من صولجانه، وتشكل الدلافين خاتما دائريا من الضوء يضيء الظلام، وبهذا يعمل الصولجان كضوء توضيحي واقعي الدافع، وكذلك كمصدر للخير ضد الشر. إن المزج بين الإضاءة الطبيعية والإضاءة الاتجاهية يأتي من المصدر الرقمي نفسه، مما يعتبر تطورا أسلوبيا ذكيا بين العنصرين ويقوي طريقة جاكسون في المحاولة والخطأ التي استخدمها منذ بداياته كمخرج.

ثالثا: أسلوب المؤثرات الخاصة Special effects style:

عند الاقتباس من رواية ما – خاصة روايات الفانتازيا– يكون إعداد الشخصيات والأحداث والحوار موجودا بالفعل ولا يحتاج إلا إلى تعديلات طفيفة. فكل ما احتاجه جاكسون في الثلاثية هو الإبداع السينمائي للمكان وما يحتاجه من تكنولوجيا متقدمة تخدم أسلوب السرد. إن أفلام جاكسون السابقة على الثلاثية كانت تعتمد بشدة على المؤثرات الخاصة كواحدة من لازماته المتكررة، لدرجة أن الصحفي النيوزيلاندي دينيس داتون Denis Dutton قال إن «ملحمة جاكسون تمثل انتصارا للمؤثرات الخاصة»[١٨].

15 John Tolkien, Lord of the rings: The fellowship of the ring, UK, Harper Collins, 1999, P. 405

16 Kristin Thompson, "Gollum talks to himself: Problems and Solutions in Peter Jackson's Film adaptation of the Lord of the Rings", in Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's the Lord of the Rings Film triogy, edited by Janice M. Bogstad and Philip E. Kaveny, USA, McFarland and Company. Inc., 2011, P.32

17 Kristin Thompson, The Frodo Franchise, op. cit, P. 280

18 Denis Dutton, "Peter Jackson and Lord of

لقد عكف جاكسون وطاقمه بهمة على تطوير التقنيات والبرمجيات التي تمكنهم من دفع عملية صناعة الفيلم الرقمية وغير الرقمية إلى الأمام. استخدم جاكسون تقنية معينة تسمى تقنية الجاف للمبتل dry-for-wet وهي تقنية قديمة مستخدمة في التليفزيون والسينما منذ الستينيات من القرن الماضي، وتم تطويرها الآن، وتتلخص في تقديم إخراج يقلد وجود الممثلين تحت الماء دون أن يكونوا كذلك بالفعل، حيث يتم استخدام الحركة البطيئة والمراوح ومؤثرات الإضاءة والمرشحات. والآن يضاف إليها فقاقيع الهواء الرقمية، وذلك كله يعطي الإيهام بالوجود تحت الماء[١٩].

وفي الثلاثية أظهرت هذه التقنية بعضا من المزايا وبعضا من العيوب، فأهم ميزة فيها هي سلامة الممثلين فالوجود تحت الماء شيء صعب وخطير حتى مع وجود أشخاص مدربين مكلفين بالتصرف عند حدوث أي خطأ. وكذلك هناك ميزة أخرى هي أن هذه التقنية تجعل الممثلين يركزون كل اهتمامهم فقط على التمثيل دون الحاجة إلى كتم الأنفاس أو ضبطها ودون الاضطرار إلى الرؤية غير الواضحة. كذلك هناك ميزة التحكم الأكبر في كل شيء في (الميزانسين) وكذلك الإضاءة والمؤثرات الخاصة والمرشحات وحركة الكاميرا.

أما أهم عيب في هذه التقنية فهو ضعف القابلية للتصديق، فمثلاً أثناء الدقائق الأخيرة من الجماعة (٢٠٠١)، نرى فودو في قارب صغير يرحل به وحيدا إلى مدينة موردور Mordor، ويمشي سام في الماء ليلحق به. بعد أن تغمره المياه يقطع المخرج إلى ما تحت الماء باستخدام التقنية سالفة الذكر. إن الإيهام بكونه مغمورا بالمياه يفتقد إلى الإقناع الضروري لأن هناك مشكلة واحدة وهي العباءة والشعر المتدفقان مع المياه. إن مراوح الهواء لا تعطي تأثيرا مماثلا لحركة العباءة والشعر تحت الماء فعندما يتحرك سام لا نرى شعره يتحرك الحركة الانزلاقية التي تظهر تحت الماء وكذلك العباءة.

فقد استخدمت التقنية نفسها في البرجان (٢٠٠٢) وعودة الملك (٢٠٠٣)، حيث نرى في البرجان فرودو يهبط إلى مواكب الموت Dead Marches ويرى أرواح الموتى هناك. فيسقط الممثل بالفعل في المياه ولكن في اللقطة التالية نرى مشهدا باستخدام تقنية الجاف للمبتل. إن هذين المشهدين متشابهان من ناحية الأسلوب حيث يعرضان سام وفرودو في مواضع ثابتة في لقطة متوسطة.

أما المشهد في عودة الملك، فيختلف قليلا عما سبق حيث نرى ديجول وسماجول Déagol and Sméagol يصطادان السمك في النهر حيث يسقط الأول في الماء بواسطة سمكة كبيرة ونرى لقطة واسعة للموقع ترينا النباتات والسمكة وسطح الماء العكر. عندما تشد السمكة ديجول إلى مركز اللقطة، نرى مظهره أكثر وضوحا من الأمثلة السابقة، ولكنه أقل قابلية للتصديق لأنه متحرك.

فقد استخدم جاكسون وطاقم العمل هذه التقنية القديمة بطريقة متطورة. لقد عرض جاكسون الشخصيات وهي مغمورة وكذلك وهي ظاهرة، وكان الانتقال بين الواقع والمحاكاة شيئا جميلا من الناحية الأسلوبية الإبداعية، وكان في الثلاثية كثيرا من الابتكارات والحلول التقنية الخاصة بالمؤثرات الخاصة.

رابعا: أسلوب المونتاج Editing Style:

---

the rings, 6 January 2013, http:// denisdutton.com/rings.htm

19 Mark S. Stevenson, "wet for dry" TV Tropes and Idioms, 6 January 2013, http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/main/wetfordry

١- **مشهد المطاردة غير المتصل:**

أثناء إنتاج الثلاثية، تم تصوير الأفلام الثلاثة في وقت واحد خلال خمسة عشر شهرا من التصوير الفعلي، إن مشهد مطاردة راكبي الجياد لـ»آرون Arwen» و»فرودو» هو مثال يبدو فيه المونتاج مضطربا نظرا للنقص الحادث في الاستمرارية بين اللقطات، وكذلك عدم الالتزام بقاعدة الـ١٨٠درجة (الخط الوهمي) دون سبب مقنع.

يبدأ المشهد ليلا عندما يركب آرون جواده متحركا من يمين إلى يسار الكادر. نرى بعد ذلك وجه أراجورن Aragorn ويسأل سام مستفسرا: «ماذا تفعل؟» ثم نسمع موسيقى الفيلم في هذا التوقيت. بعد ذلك هناك قطع إلى لقطة تبينهما وهما يركبان الجياد في ضوء النهار والحركة هنا من اليسار إلى اليمين دون تغيير ملحوظ في الموسيقى. لو كان هناك تغيير ملحوظ في الموسيقى فسيكون الأمر منطقيا أكثر، ولكن خوف أراجون وثورة سام لا تتصلان ببعضهما البعض جيدا حيث إن التوقف المفاجئ قد أثر على استمرارية المونتاج.

في إحدى النقاط في مشهد المطاردة، يتم تبادل اللقطات بين آرون وراكبي الجياد بطريقة تشتت الانتباه. عند الدخول إلى الغابة، نرى لقطة تبين الأشجار في حركة سريعة وهو ما أعطى تأثيرا ذكيا حيث يُظهر ذلك آرون وكأنه قادم من العدم أو الفراغ. عندما نرى أحد راكبي الجياد يأتي من اليسار إلى اليمين نرى في اللقطة التالية راكبا آخر يأتي من اليمين إلى اليسار.

إن احتمال تصادم آرون بهما شيء من الخيال ولكن اللقطة التالية تبين آرون يركب من اليمين إلى اليسار أيضا، وينظر إلى الخلف حيث مطارديه وهو كسر لقاعدة الـ١٨٠ درجة (الخط الوهمي) الذي يقطع المحور مما يفقدنا الإحساس بالفراغ. من الممكن أن يكون ذلك مقصودا كمونتاج غير متصل Disjunctive Editing وهو مونتاج له وظيفتان دراميتان أساسيتان: (١) لفت الانتباه إلى المونتاج في حد ذاته لأهداف جمالية أو تخيلية أو أيديولوجية أو نفسية. (٢) عمل تأثير عميق أو إزعاجي أو تشتيتي للمشاهدين[٢٠].

كذلك فإن البيئة المحيطة تتغير فجأة أثناء المشهد، من الغابات الكثيفة إلى المساحات الواسعة المفتوحة، ثم مرة ثالثة إلى نوع آخر من الغابات، فكل ذلك نتيجة لزوايا الكاميرا المتعددة واللقطات الكثيرة التي توقف تدفق الاستمرارية للوظائف الدرامية نفسها.

٢- **مشاهد الصراع بين جولم Gol–lum وسماجول Sméagol:**

هناك ثلاثة مشاهد لـ»جولم» تؤكد وتؤسس ازدواجيته؛ اثنان منها في البرجان (٢٠٠٢) وواحد في عودة الملك (٢٠٠٣). إن هذه المشاهد لها مفاهيم جمالية وسيكولوجية (نفسية)، وفي الوقت نفسه لها أسلوب مونتاجي مبتكر.

المشهد الأول:

هو مشهد سام وفرودو نائمين ليلا وجولم يجلس بعيدا يحدث نفسه. إن هناك لقطة تتابع تأسيسية من زاوية ٤٥ درجة لـ»جولم» إلى الزاوية المقابلة له. عند الجهة اليسرى للكاميرا يقول جولم: «شرير، مخادع، كاذب» وذلك بأسلوب ازدرائي، وتتابعه الكاميرا إلى اليمين، حيث يغير من تعبيرات وجهه وصوته حيث يقول سماجول «لا ليس السيد» بوجه ساذج. يواجه سماجول عدسة الكاميرا، وعندما تتحرك، يتحرك هو

20 Timothy Corrigan, Patricia White, op. **cit,** P. 172

تبعا لحركتها. ثم تعود الكاميرا لتتابع جهة جولم، حيث يبدأ الحوار.

إن أول قطع إلى سماجول في اللقطة العكسية للمحادثة تحتوي على تكوين ممتاز، إذا تم ضم الشخصين وجعلهما مرئيين سويا في كادر واحد، فإن وجهة نظر عيناهما ستكون في اتجاهين متضادين. على العكس من ذلك، تم عمل اتساق لوجهة نظر الأعين، حيث تم التعبير النفسي لازدواجية جولم وسماجول، وتم بناء المونتاج بناءً ذكيا لإضافة الأداء المخيف لكلمات الحوار التي نطقوها. إن هذه الازدواجية تم التعبير عنها بتعبيرات الوجه والصوت ومواضع الجسم وهي طريقة مبتكرة كانت نتيجتها جيدة على المستوى التقني والمستوى الجمالي.

المشهد الثاني:

هو المشهد الذي يقبض فيه فارامر Faramir ورجاله على جولم في البحيرة المحرمةThe Forbidden Pool بمساعدة فرودو، حتى تتم مسائلته. تم إلقاء جولم في موضع مميت دون أن يظهر وجهه. إن هذا المشهد أشبه بتعويذة. حيث إن «سماجول يقوم بنفي جولم – نصفه السيء– بالكلمات حيث يكرر ثلاثا: «ارحل الآن ولا تعد أبدا»، إن التعويذة ناجحة ولكنها ليست باقية الأثر.»[٢١] من الواضح أن النفي كان شيئا مؤقتا، حيث إن سماجول في أفضل حالاته يغني ويصطاد السمك. لقد كانت الطريقة المثلى في التعبير عن الغضب الفطري لـ«جولم» هو اختيار زاوية واحدة بعناية في لقطة قريبة وهو ملقى على الحائط الصخري. في هذا المشهد لا يظهر وجه جولم على عكس المشهد السابق الذي تلعب فيه تعبيرات الوجه دورا مهما. إن المونتاج الوحيد في هذا المشهد هو قليل من اللقطات العكسية التي ترينا فارامر، والتي تظل مهمة في إظهار العلاقة مع الصراع مع سماجول في المشهد الأول، والتي تتطور بشدة من مجرد مونتاج لشخصيتين منفصلتين تتحدثان، إلى لقطة واحدة تعتمد على التعبير الصوتي البشرى وتعبيرات الجسم. فقد صنع إغفال وجه جولم بأسلوب إخراجي سينمائي جيد وماهر. فيعود جولم عندما يشعر سماجول بأن فرودو قد باعه لـ«فارامر» عند البحيرة المحرمة. ويكون رد فعل جولم واضحا وهو قراءة التعويذة، والتي تتحول إلى تعويذة لـ«سماجول» في المشهد.

المشهد الثالث:

إن الصراع الأخير بين جولم وسماجول يتمثل مع المشهد الأول في أنه مشهد ليلي أثناء نوم الأمراء وذلك في فيلم عودة الملك (٢٠٠٣). فبناء هذا المشهد يعتمد أسلوبيا على اتساق وجهة نظر الأعين في اللقطة العكسية التي تبين حديث جولم ولانعكاس صورته في البحيرة. إن اللقطة الافتتاحية هنا أيضا لـ«جولم» كشخص واحد له شخصيتين مزدوجتين، حيث يبدأ الحوار بلقطة من فوق الكتف، حيث الصورة المنعكسة في منتصف الكادر. لقد تم تحقيق ذلك تقنيا بوضع الكاميرا في زاوية عالية تنظر إلى أسفل حيث جولم، وتواجه سماجول من زاوية منخفضة تنظر إلى أعلى. إن المعنى الغامض لهذه الزوايا هو التعبير عن معان أخلاقية ونفسية وسياسية في الفيلم حيث نرى الضحايا من أعلى والظالمين من أسفل[٢٢]. إن جولم هو الضحية وسماجول هو الظالم.

فجولم هنا ذو شخصية قوية حتى لم تم تصويره من لقطة ذات زاوية عالية. إن أهمية عرض حوارهما

21 Tom Shippey, Understanding the Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism, USA, Houghtom Mifflin Company, 2004, P. 243

22 Timothy Corrigan, Patricia Wilaite, op. cit, P. 113

من خلال سطح البحيرة المتموج هو توضيح الحاجز الهش بين الشخصيتين، ويبلغ ذلك أوجه عندما يلقي سماجول بصخرة في البحيرة بحيث نرى انعكاس جولم متموجا بغير نظام.

إن هذا أيضا هو صراع يبين ازدواجية جولم أمام أعيننا بطريقة تبين فكره المشتت المضطرب، وتعطي رمزا بصريا للعلاقة غير المتزنة بين الشخصيتين.

إن تطور طبيعة جولم المعقدة تم التعبير عنها بذكاء أسلوبي شديد من خلال الجمع بين تقنية المونتاج وتقنية عدم وجود (نقص) المونتاج مثل المشهد الثاني. يبدو اختيارا أسلوبيا واعيا في استخدام طرق تقنية مختلفة في عرض صراع جولم الداخلى، لو تم استخدام طريقة تقنية مونتاج واحدة في المشاهد أو الصراعات الثلاثة فإن ذلك لن يعبر جيدا عن تعقد شخصية جولم. في المشهد الأول يصبح جولم أكثر تعقيدا من خلال مونتاج الصورة. أما المشهد الثاني فلا يستخدم المونتاج ولكن يستخدم اللقطة العكسية لـ «فارامر»، حيث يعتمد أكثر على المرئيات والعنصر المميز لـ»جلوم». ولكن إغفال مونتاج جلوم في البيئة المحيطة –حيث يصبح شخصيتين في جسم واحد– هو شيء مهم جدا لعرض هاتين الشخصيتين، وكذلك شيء مهم جدا لتجربة المشاهدة. أما المشهد الثالث فيتم تصوير جولم بحيث يرى نفسه في انعكاس سطح الماء، مما يكمل هيمنة جولم على سماجول.

٣- **جاندالف الأبيض:** في مشهد انسحاب فارامر وجنوده، نجد أن اللقطة الافتتاحية لقطة عامة جدا حيث نرى الجنود يركبون إلى يسار الكادر. نرى السحب السوداء مصفوفة في خط منتظم على حواف الجبال، ونرى في يمين الكادر المساحات المفتوحة مغطاة بالسماوات الضبابية حيث يركبون الجياد للانتقام. عندما يتم الركوب يهجم الأعداء عليهم. فشريط الصوت مليء بالصرخات من الطرفين كما تعطي الموسيقى طابع اليأس وتتحرك الكاميرا بثبات باحثة عن الحركة والحدث، ويتم القطع إلى لقطة ساكنة لمدينة ماينس تيرث Minas Tirith. اللقطة التالية ترينا الجنود والمدنيين في المدينة يراقبون من بعيد القادم الذي سيحل المشكلة ويسمونه بالراكب الأبيض. يتم القطع إلى لقطة قريبة لجاندالف وبيبين –Pip pin أمامه يقدمه للجمهور بأسماء ورتب مختلفة. وبعد ذلك عودة إلى لقطة عامة جدا بُعيد تأسيس الحدث في تماثل ورمزية للكادر.

إن العناصر التقنية مثل المونتاج السريع مقابل المونتاج المتحكم فيه والعنف مقابل حركات الكاميرا الساكنة، ليس ذات مظهر جمالي جيد فقط بل لها معنى تعبيري أسلوبي متميز أيضا يعرض الحالة العقلية للشخصيات. فهناك ثلاث نواحي مرئية في هذا المشهد:

أ- الناحية الأولى هي الناحية الكلية التي ترينا اللقطة التأسيسية الأولى والثانية للحدث من على مسافة، بحيث تقسم الكادر إلى الخير مقابل الشر من خلال جبلين متناقضي الشكل، وكذلك السحب البيضاء

مقابل السحب السوداء، والآثار القديمة في المدينة في علاقات متضادة مع الحقول البنية الشاحبة.

ب- الناحية الثانية هي الناحية الصاخبة العاصفة، حيث الجنود الفارين والأعداء الأقوياء، حيث الاستخدام السريع للكاميرا والمونتاج.

ج- الناحية الثالثة هي الناحية الأخلاقية، حيث جاندال المنقذ وزوايا الكاميرا الأرضية التي تتابعه بانتظام. إن الحالة الواقعية للشخصيات والحدث تم تحويلها إلى أسلوب تقني، وذلك لتقويتها، وقد أضاف المزج الصوتي تأثيرا كبيرا في اللقطة التي ينفي فيها جاندالف الأعداء أثناء صلاتهم عن طريق ضوء الصولجان كذلك أضافت الموسيقى التعبير عن الجو العام والذروة الدرامية.

د- إن اندماج هذه النواحي الثلاثة قد أثرى الرمزية في الأسلوب والفكرة في المشهد وأضاف السببين إلى النواحي التقنية في العرض على الشاشة.

الخاتمة

بعد أن استعرض الباحث العناصر المختلفة لأسلوب بيتر جاكسون السينمائي التقني في ثلاثية «ملك الخواتم»، من خلال عرضه لأربعة عناصر هي:
أولا: أسلوب استخدام الكاميرا.
ثانيا: أسلوب الإضاءة.
ثالثا: أسلوب المؤثرات الخاصة.
رابعا: المونتاج.

يخلص الباحث إلى النتائج الآتية:

١- إن العناصر المختلفة لأسلوب بيتر جاكسون السينمائي في ثلاثية ملك الخواتم تكمن في كونه مغرما بطرق المحاولة والخطأ trial and error وفي كونه سينمائيا مولعا بالطرق التقنية الحديثة في الإخراج والتصوير والمونتاج.

٢- إن بيتر جاكسون يهتم بالتطورات التقنية لسرد القصص أكثر من اهتمامه بجماليات (الميزانسين).

٣- لقد علم بيتر جاكسون نفسه بنفسه، وهذا له عيوبه ومميزاته وقد تم عرض ذلك من خلال البحث.

٤- لقد تم استحداث كثير من التقنيات الأسلوبية خصيصا لثلاثية ملك الخواتم مثل جودة المؤثرات الرقمية، والأكسسوارات التفصيلية، والدروع والملابس.

٥- لا توجد مبادئ ثابتة محددة للأسلوب السينمائي. إن المخرجين التجريبيين ذوي الأصالة والجرأة يستكشفون نواح جديدة ويطورون الفن السينمائي. إن ما يصنع المخرج ذا الأسلوب الجيد هو قدرته على استخدام العناصر التقنية والجمالية باتساق وبوعي مؤثر، وفهمه للمبادئ للسينما التقليدية والمعاصرة ثم اتباعها وتجاوزها أو الإضافة إليها.

Essays on Peter Jackson's the Lord of the Rings Film triogy, edited by Janice M. Bogstad and Philip E. Kaveny, USA, McFarland and Company. Inc., 2011

9. Thompson, Kirsten Moana, "scale, spectacle and movement: massive software and digital special effects in the lord of rings", in: **From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings,** edited by Ernest Mathijs and Murry Pomerance, Holand and USA, Rodopi B.V, 2006, P. 288.

10. Tolkien, John, **Lord of the rings: the return of the king,** UK, Harper Collins, 1999

11. Tolkien, John, **Lord of the rings: The fellowship of the ring,** UK, Harper Collins, 1999

ثانيا: مواقع إلكترونية على شبكة الإنترنت:

1. Dutton, Denis, "Peter Jackson and Lord of the rings", 6 January 2013, http:// denisdutton.com/ rings.htm

2. Stevenson, Mark S., "wet for dry" **TV Tropes and Idioms,** 6 January 2013, http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/main/wetfordry

قائمة المراجع

أولا: كتب باللغة الإنجليزية:

1. Bordwell,David, Thompson, Kristin, **Film History: An Introduction,** 3rd edition, USA, McGraw-Hill, 2010

2. Corrigan, Timothy, White, Patricia, **The Film experience: An Introduction,** 2nd edition, USA, Bedford/ st. Martin's, 2009

3. Jackson, Peter, "Peter Jackson Interview", **Academy of Achievement,** 6 January 2013

4. Manis, Jim, **The Poetics of Aristotle,** A translation by S.H. Butcher, USA, The Pennsylvania State University, 2000

5. Shippey, Tom, **John Tolkien, Author of the Century,** USA, Houghton Mifflin Company, 2002

6. Shippey, Tom, **Understanding the Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism,** USA, Houghtom Mifflin Company, 2004

7. Thompson, Kristin, **The Frodo Franchise: The Lord of the rings and modern Hollywood,** USA, University of California Press, 2007

8. Thompson, Kristin, "Gollum talks to himself: Problems and Solutions in Peter Jackson's Film adaptation of the Lord of the Rings", in **Picturing Tolkien:**