أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

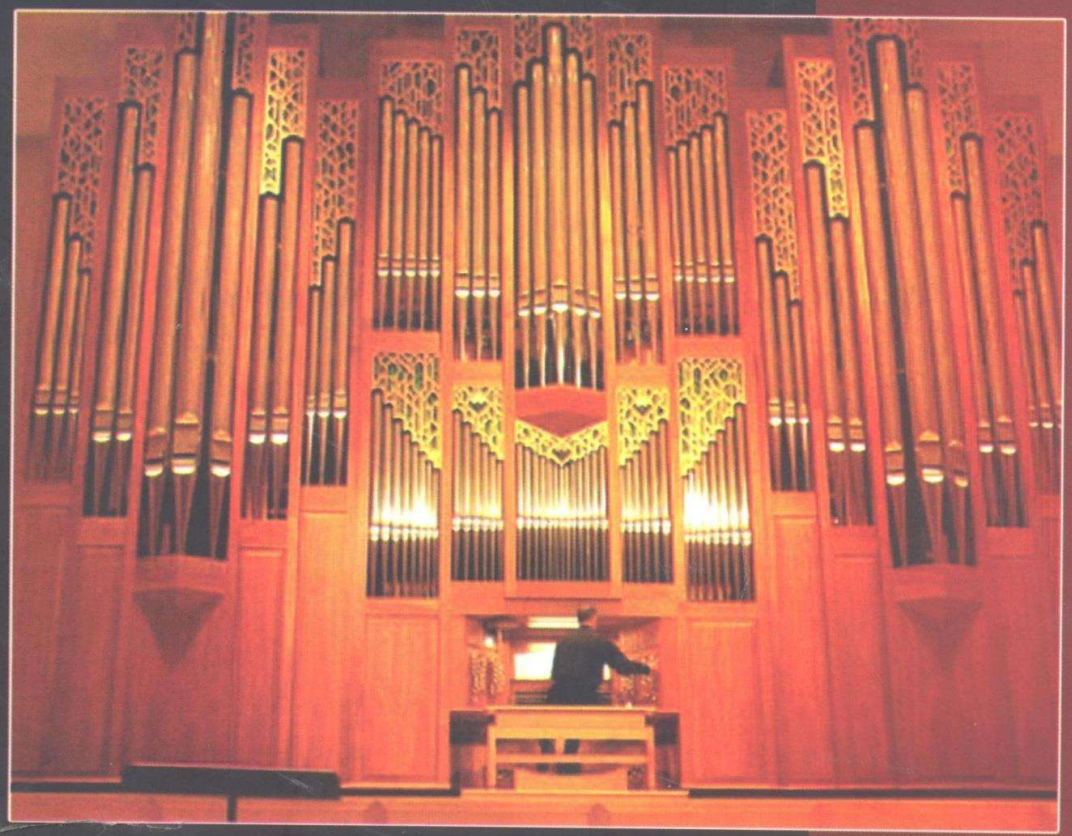
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

السينما

الأثر الإبداعى لعناصر شريط الصوت فى خلق رؤية ذاتية فى الفيلم. . . 53
كمال أبو العلا ورؤيته في تحليل الفيلم و البنية المونتاجية. . . 61

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاچية

مصر
إيمان عاطف

مما لا شك فيه أن الأستاذ كمال أبو العلا يمثل قيمة سينمائية لها مكانتها وقدرها فى عالم السينما بشكل عام وفن المونتاچ بشكل خاص، ولا يستطيع أحد أن ينكر دوره وريادته فى هذا المجال حيث عمل فى فن المونتاچ منذ عام ١٩٤٧ ومارس التمثيل والإخراج وعمل مع عدد كبير جدًا من أهم المخرجين فى تاريخ السينما المصرية من أمثال يوسف شاهين، حسن الإمام، عز الدين ذو الفقار، فين عبد الوهاب، هنرى بركات، صلاح أبو سيف، شادى عبد السلام وغيرهم .

وكان من أوائل السينمائيين الذين ساهموا في افتتاح التليفزيون المصرى ، وإيمانا منى بهذا الدور وقيمته على كلا المستويين الفني والأخلاقي، كان هذا البحث الذي لن يتطرق إلى سيرته الذاتية لأنه قم تم تناولها سابقا وتحدث هو عنها وتم تدوينها ،فالمنظور الذي سوف أتناوله هو الجانب العملي الذي مارسته معه في أثناء عملي معه بالتدريس لمادة "تحليل أفلام وبرامج" بالمعهد العالي للسينما قسم المونتاج ، فمنذ حصولي على الدكتوراه وأنا أتعلم منه بعملي معه ،بالإضافة إلى كوني إحدى تلميذاته حيث قام بتدريسي تلك المادة ،ولذلك فقد وجب علىّ أن أقدم نتاج خبرتي تلك كي يستفيد بها من لم يسعفه الحظ بالعمل معه والتتلمذ على يديه ، بالإضافة إلى أن عملية تحليل المونتاج بشكل خاص والأفلام بشكل عام هي من الموضوعات التي تشغلني بشكل كبير والتي تحتاج إلى دراسة ، فهي من المهام التي نفتقدها كثيرا في أغلب الكتابات السينمائية ، بالإضافة إلى أن عملية تحليل المونتاج بشكل خاص تمثل صعوبة ويندر وجودها ،ونظراً لأهمية دور المونتاج وقيمته في الفيلم فإن اروسون ويلز : يقول "إننا لنضع بلاغة السينما في غرفة المونتاج "ولذلك فسوف ألقى الضوء على بعض النقاط التي بوضعها في الاعتبار تسهل عملية التحليل تلك، و ذلك من خلال مناقشة بعض الآراء التي شكلت المحاور الأساسية لوجهة نظر أ. كمال أبو العلا في عملية تحليل الفيلم والبنية المونتاجية وذلك من خلال توضيح :

- علاقة النقد بالتحليل.
- طبيعة النقد والناقد السينمائى.
- طبيعة المشاهدة والمشاهد السينمائى.
- مشاركة المشاهد الإيجابية.

عناصر تقييم وتحليل الفيلم السينمائى

ثم التطبيق العملى على مشهد من فيلم ال Untouchables وتوضح أهمية الدور الذى يلعبه المونتاج، حيث يعتمد بناؤه السردى بشكل أساسى على المونتاج.

علاقة النقد بالتحليل

كان الأستاذ كمال أبو العلا دائم الحرص والتركيز على معنى النقد والتحليل فقد كان يرى أنهما مصطلحان يتشابهان ولكنهما لا يتطابقان في المعنى. فعندما نقوم بعرض أي فيلم ، فإننا نفكر بعد العرض في مدى ما اكتسبناه من

معلومات ومعارف ،كما نقوم بتفسير وشرح مدى تجاوبنا معه، وانطباعاتنا حسياً وشعورياً تجاهه وما هي أحداثه التي دفعتنا إلى هذا التجاوب، عندما نفكر في كل ذلك نكون في طريقنا إلى تحليل أو نقد العمل وبالطبع فهما عملان يختلفان في الفحص والدراسة البحثية وصياغة الانطباعات.

وفى الحقيقة هذه النقطة تمثل وجهات نظر. متعددة ونما حولها جدل كبير ، فقد كان الأستاذ كمال أبو العلا يرى أن التحليل عملية أعمق من النقد ولكنني أعتقد أنه حينما نحكم على النقد بأنه يفتقر إلى العمق فنحن نحكم على أحد أنواع النقد فقط ، فالتحليل ذاته يندرج تحت النقد، باعتبار أن النقد مفهوم أعم وله أنواع كالنقد النظري والنقد الوضعي ، والنقد التاريخي، والنقد الصحفي، فأغلب المجلات السينمائية المتخصصة يطلق عليها مجلات نقدية وذلك بدءاً في أهم المجلات السينمائية وأقدمها وهى مجلة "كراسات السينما " وهى المجلة التي تعتبر منبراً نقدياً للسينمائيين الشبان المتحمسين من أمثال (جان لوك جودار وفرنسوا تريفو وكلود شابرول) وآخرين من الذين عبروا عن أنفسهم على صفحاتها واستمروا حتى أصبحوا فيما بعد مخرجين، وأتفق مع رأى الدكتور يحيى عزمي في قوله " يجب التمييز بين مواد الصحافة السينمائية أو المراسل الصحفي وبين النقد السينمائي العلمي أو الناقد ، فالمراسل مهمته إخبار القارئ بمدى إعجابه بالفيلم من عدمه وإعادة سرد القصة في إيجاز أما الناقد المفكر والدارس فهو يشرح ويحلل في كل من السياقين التاريخي والمعاصر ويحرص على أن يبصر القارئ بتقنية وغرض الفنان ويوجه نظر القارئ إلى العناصر التي تستحق اهتماماً خاصا ، إن كلمة نقد تعنى في أصلها اللغوي حلل ثم حكم (١)

طبيعة النقد والناقد السينمائي

بالتأكيد النقد السينمائي له طابع خاص وكذلك الناقد السينمائي وهذا نابع من طبيعة الوسيط في حد ذاته " فالأساس الأول في النقد السينمائي أساس مزدوج إذن ، نابع من ازدواج طبيعة السينما من حيث هي فن ومن حيث هي صناعة ويكون من المسلم به أن تتضاعف مهمة الناقد السينمائي ، فليس عليه فحسب أن يلم بالسينما من حيث هي فن وإنما عليه أيضا أن يلم بها من حيث هي صناعة.ولا شك أن كلمة " يلم " هنا كلمة متواضعة .فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثل يدرك ، يحيط ، يجيد في وقت واحد(٢)

وهنا يظهر دور خاص مميز يرتبط بالناقد السينمائي بشكل خاص ، فبالتأكيد على الناقد أن يكون ملم بالفن السينمائي ولغته ولكن علينا هنا أن نحدد نوع النقد الذي سوف يمارسه ،فإذا كان نقد صحفي فله الحق أن يطبع عمله بطابعه الشخصى وبثقافته وإحساسه وينحصر دوره بالنسبة للجمهور في مساعدته في اختيار الأفلام التي يمكن أن تقدم له متعة فنية وأخلاقية فهو بمثابة دليل لتلك القيم الجمالية والأخلاقية ، وهو أيضا قد يساعد الجمهور في تقييم الفيلم بشكل أوضح وأسهل مما لو تركنا الجمهور يقوم بتلك العملية بمفردة ، ويستطيع الناقد في هذه الحالة أن يكتب عن الفيلم فور الانتهاء من رؤيته دون الحاجة إلى الرجوع للفيلم.ومن أكثر الأخطاء التي يقع فيها الناقد هى أن يلوم العمل باعتباره لم يكن ولكن عليه أن يتعامل معه ككيان قائم غير قابل للتغيير.

ويقدم الآن كاسبار في كتابه "التذوق السينمائي" أربعة مستويات للمعالجة النقدية

(١) جمعية نقاد السينما المصريين عضو الاتحاد الدولي للصحافة والنشر، معهد جوته القاهرة، حلقة بحث" النقد السينمائي واقع وآفاق القاهرة"،١٢-٢٤ أبريل ١٩٩١ ص٣٦.

(٢) على شلش : تعريف النقد السينمائي، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب ،١٩٨٦ ص٦٢.

وهى" أول مستوى للمعالجة النقدية هو مستوى وصف الخواص المرئية والسمعية والمؤثرة للفيلم، وتأسيسا على هذا المستوى الوصفي يقدم الناقد في الخطوة التالية تفسيرات للفيلم .. ويستطيع الناقد باستنباط الصيغ الوصفية والتفسيرية أن يعي السمات الجمالية (وهو المستوى الثالث) ويقتضى تحديد السمات الجمالية للفيلم أن يسبقه نشاط وصفي وتفسيري.وتنطوي الأفلام على سمات جمالية لقيام علاقات بين عناصرها المرئية والصوت والمؤثرات (المستوى الأول) وهيمنة فكرة شاملة تنظمها في بناء رصين. كأن تكون موضوعاً أو فكرة أسطورية (المستوى الثاني) وأخيرا عند المستوى الرابع ، يصبح إصدار حكم على فيلم أو تقييمه هو الإجراء النقدي لتقرير أنه جيد أو سيئ من الناحية الجمالية (٣) .

وبذلك تصبح عملية التحليل كبنية ونسق كامل مكون من تلك المستويات لا يتحقق بشكله العملي السليم إلا من خلال المرور بتلك المستويات واحداً تلو الآخر وإذا تم اختيار مستوى دون الأخر لا تتم العملية النقدية بشكلها الصحيح الذي يساعد على الوصول إلى جوهر وروح الفيلم وقد يعتقد البعض أن تحديد تلك المستويات هو نوع من تعقيد عملية التحليل إلا أن عملية تحديد أسس ومعايير ومستويات لا تتعدى كونها عملية تنظيم وتسهيل مهمة القائم بالتحليل مع الوضع في الاعتبار المعاير العملية والأكاديمية المنظمة لهذا العلم.

" إن المنهج التحليلي ضرورة لازمة لفن الفرجة على الأفلام ، إذ يعني التحليل تفتيت الكل لاكتشاف طبيعة الأجزاء وتنسبها ووظيفتها، وعلاقاتها المتداخلة، فالتحليل السينمائي، إذن، يفترض سلفاً وجود كل فن موحد ومنطقي التركيب" (٤).

هذا الكل الموحد والمنطقي التركيب هو العالم الفيلمي الذي يتطلب تحليله المرور بعدة مستويات لكي نصل لفهم هذا العالم الخاص المترابط والولوج في أعماقه .

" إن النقد في ذاته نشاط عام ، يعنى فقط بما يمكن توصيله يمكن أن أشعر بأن الفيلم مترابط منطقياً ولكن إذا لم أستطع شرح طبيعة ترابطه فإن شعورى لا يحمل وزنا نقدياً أكبر من استجابتي للون رابطة عنق البطل ، ورغم أنه يمكننا التمتع بتفضيل مقايضة ومسبقان بين الأصدقاء ، فإن الحكم النقدي لا يمتلك قيمة إلا حين يمكن أن ينقد هو نفسه ويختبر إزاء التجربة وإدراك الآخرين .. (٥)

من الجلي أن عملية التحليل تتطلب فهم ووصف وتفسير وتحديد العناصر والسمات الجمالية للفيلم ثم تأتى مرحلة إصدار الحكم بناءاً على ما تم سلفاً وهو حال الحكم المنطقي لأي عمل فني فإذا لم تستطع تبرير مدى إعجابك وتقبلك لهذا العمل تبريراً منطقياً له وجهة نظر حتى وإن كانت شخصية ولكنها مبررة فلن يحظى هذا الرأي بقيمة.

طبيعة المشاهدة والمشاهد السينمائي

هناك سيكولوجية مشاهدة خاصة للفيلم السينمائي كما يرى أ.كمال أبو العلا " أن جمهور الفيلم هو جمهور مختار فهو مختار لأنه يختار الفيلم الذي يشاهده وهذا يحقق نوعاً من التجانس ، يضاف إليه أن الفيلم يشاهد في صالة مظلمة ، والأجساد متقاربة بحكم طريقة صف المقاعد ، مما يزيد من عامل التجانس وسيادة روح القطيع ، فتسري عدوى الضحك أو الانفعال بسهولة (٦).

إن تلك الرؤية تلقي الضوء على عملية قد نمارسها جميعاً دون أن نلتفت بوعي كامل لها ، فحينما أختار دخول فيلم معين فبالتأكيد كان هذا

(٣) آلان كاسبيار التذوق السينمائي ، ترجمة وداد عبد الله ، مراجعة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص٦٧.

(٤) جوزيف. م. بوجر، فن الفرجة على الأفلام ، ترجمة وداد عبد الله ، الألف كتاب الثاني ١٩٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧.

(٥) في.اى.بيركييز : الفيلم كفيلم فهم الأفلام وتقييمها ، ترجمة أسامة إسبر، سلسلة الفن السابع ٥٤ ، ومنشورات وزارة الثقافة ?المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية ٢٠٢، ص٣٥٦.

(٦) كمال أبو العلا : محاضرات لطلاب المعهد العالي للسينما قسم المونتاج ، غير منشورة.

الفيلم هو أيضا موضع اختيار كل جمهور صالة العرض بشكل محدد ، وبالفعل تتحدد طبيعة المشاهدة بنوعية ذلك الجمهور وتسود روح خاصة مرتبطة به حتى أن هناك بعض صالات العرض – على سبيل المثال (وسط البلد) بشكل خاص لها جمهور خاص تربطه ثقافة خاصة ووجه نظر خاصة به .

ولقد حظيت آلية عملية المشاهدة وتأثير الفيلم على المتفرج بدراسات متعددة، وهى بالتأكيد من العوامل المؤثرة والهامة في عملية تحليل الفيلم، فالمشاهد يشارك بشكل فسيولوجى وسيكولوجي في عالم السينما فهو يترك نفسه في الظلام لمجموعة الصور التي تغزو حواسه وذهنه وهو يراها من وجهة نظر المخرج الذي يعرف كيف يتحكم في رؤيته، فالمخرج بحق هو ذلك الشخص الذي تترجم أفلامه آراءه ومعتقداته واهتماماته وهمومه وانفعالاته وأفكاره، فهو يعبر عن ذاته وكل ما يتعلق بهذه الذات، وتكمن قوة عمل المخرج من خلال سيكولوجية مشاهدة الفيلم السينمائي، ذات الطبيعة الخاصة التي تختلف عن أي فن آخر ، فحينما تقرأ كتاباً فإنك تستطيع لأي سبب من الأسباب أن تنهى فعل القراءة ، حتى وإن كنت في أشد لحظات الاندماج مع الرواية ،ولكن طبيعة مشاهدة أو متابعة نفس تلك القصة أو أي قصة من خلال الفيلم تختلف ،وتفرض طبيعة من نوع خاص ،فبفرض أن المشاهد مختلف في الرأي مع ما يشاهده أو غير مندمج مع الفيلم،إلا أن الطبيعة الخاصة لعملية المشاهدة تدفعه إلى أن يكمل الفيلم إلى نهايته ، ومن هنا أيضا تكمن قدرة المخرج وخطورة تأثيره على المشاهد، فهو يرى بعينة ويشعر بمشاعره ويتبنى وجهة نظره ، ولو لفترة زمنية محددة هي فترة عرض الفيلم .

ويلقي أ . كمال أبو العلا الضوء على الفرق بين نوعية كل من المشاهد التليفزيوني والمشاهد السينمائي فيرى " أن الفيلم يتخاطب مع وجدان المشاهد بصورة أساسية أما مشاهد التليفزيون فهو يخاطب ذهنه قبل وجدانه وهذا نابع من طبيعة المشاهدة الخاصة بكل وسيط فتستطيع أثناء مشاهدة العمل التليفزيوني أن تتحدث في التليفون وأن تقابل أحد ضيوفك ، تستطيع أن تختار من بين القنوات المتعددة، وقد تتحول عملية المشاهدة تلك في بعض الأحيان إلى طقس من طقوس الحياة يقوم به البعض أثناء تناول الوجبات أو أثناء الزيارات وما إلى ذلك وبالتالي فالتأثير الوجداني هنا يكون من الصعب تحقيقه، ويتطلب عمل له طابع خاص وسمات خاصة .

" مشاركة المشاهد الإيجابية "

إن المشاركة الإيجابية للمشاهد هي ما يسعى إليها الفنان بشكل أساسي وعلى مدار الفن السينمائي ظهر عدد كبير من المخرجين الذين وضعوا تلك المشاركة هدفاً أساسياً نصب أعينهم ومن أبرزهم إيزنشتين ، فطبيعة مشاهدة العمل السينمائي قد يعتقد البعض أنها تقدم للمشاهد فناً جاهزاً فقط عليه أن يتلقى العمل ،دون مشاركة منه ،ولكن هذا غير حقيقي فالمشاهد له دور إيجابي يقوم به أثناء المشاهدة .

وهو ما أكده" أ.كمال أبو العلا" من خلال تحليله لطبيعة المشاهدة السينمائية ونظرية بقاء الرؤية "إن المشاهد هو الذي يخلق الحركة (أو يضفى الحركة على الصورة) فالذي يراه في الحقيقة على الشاشة هو تتابع لصور ثابتة عددها ٢٤ صورة في الثانية في الفيلم تنطبع كل صورة منها على شبكية العين التي تقوم على الفور بإرسالها كإشارات إلى مركز الرؤية في المخ من خلال الأعصاب البصرية وتظل منطبعة فيه حتى تلحق بها الصورة الثابتة وهكذا .. فإن مخ

المشاهد هو الذي يحيل تتابع الثوابت هنا إلى حركة مستمرة" (٧).

وهو بذلك يؤكد الدور الإيجابي للمشاهد وهو يتلقى العمل السينمائي فهو الذي يخلق الحركة التي يراها ويتأثر بها ، إلى جانب عملية التوحد empty فقد يجد المشاهد نفسه في أحد أبطال الفيلم وقد يتوحد المشاهد مع الحدث أو المعنى الأخلاقي أو المكان وقد يتعاطف مع أبطال العمل وهو ما نطلق عليه Sym Pathy أي المشاركة الوجدانية وقد يقدم العمل بناء دراميا يثير اهتمام المشاهد، ويجعله مشاركاً في الحدث فقد يستخدم عنصر المفاجأة والمفارقة أو الرجوع إلى الوراء flash Back من خلال عملية اندماج المشاهد تلك تحدث له ما نطلق عليه دراميا " التطهير catharsis وذلك من خلال إثارة عاطفتى الخوف والشفقة حيث رأى أرسطو "إن إثارة هاتين العاطفتين فى نفسية المشاهد تخلصه منهما، ومن ثم يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أكثر صحية، وأقوى من الناحية الانفعالية(٨).

وقد يقدم الفيلم للمشاهد بعض الأفكار أو المعلومات التي تثير فضوله وتنعش خيالة ويكمل أ. كمال أبو العلا وجهة نظرة تلك حينما يتحدث عن دور المشاهد في إضفاء الواقع على الرمز فيقول " الذي يراه المشاهد على الشاشة هي صورة ذات بعدين أو ثلاث أبعاد (يتغير عمق المجال) وهى تريه صورة الإنسان وليس الإنسان نفسه مثلاً ، وقد تكون هذه الصورة مبالغاً في كبرها كما يحدث على شاشة السينما أو اصغر كثيراً من الواقع كما هو الحال بالنسبة لشاشة التليفزيون وما يقال عن الإنسان ينسحب على كل ما تعرضه الشاشة من حيوان وجماد فلا واقع أذن على الشاشة ، ولكن المشاهد هو الذي يحيل هذا الرمز إلي واقع (أو على الأصح إلى نوع من الانطباع عن الواقع أو هو واقع جزئي) (٩)

وهو بذلك يعتبر أن ما يشاهده المشاهد على شاشة السينما ،هي رموز يقوم المشاهد بفك شفراتها ويستوعبها، فهو على سبيل المثال حينما يشاهد أوراق الأشجار أو السماء في فيلم أبيض وأسود، يحولها إلى أوراق خضراء وسماء زرقاء بخياله، وكل هذا في جزء من الثانية وكذلك عندما يسمع المشاهد مؤثراً صوتياً خارج الكادر، فهو يخلق بخياله تصوراً لما يسمعه وقد يؤثر الفيلم على المشاهد في عملية إدراك الحدث وتوقع الفعل ،فحينما يتأخر البطل في الاستجابة للفعل نعرف ما في اللحظة المتوقعة نجد المشاهد يشاركه ويطلب منه أن يتحرك كأن يجرى مثلاً أو يتكل وقد يثير العمل حواس أخرى غير السمع والبصر، مثل التذوق والشم واللمس والإحساس بالألم بالسرعة والبطء، وهو ما دفع بكثير من المنظرين والنقاد إلى دخول بعملية تحليل الأفلام إلى اتجاهات فكرية وفلسفية متعددة من أهمها الاتجاهات البنيوية والسيموطيقا (علم العلامات) فلقد برر الناقد السينمائي " بيتر وولن " تصنيفه للنقد السينمائي تحت دراسة عملية عامة لنظم العلامات بما يلي "علم العلامات منطقة حية للدراسة أمام جماليات الفيلم وأي نقد يعتمد بالضرورة على معرفة ما يعنيه نص من النصوص و بفرض القدرة على قراءته.وإذا لم نفهم شفرة أو نظام التعبير الذي يتيح للمعنى أن يحيا في السينما فقد حكم علينا بعدم الدقة والضبابية البالغتين في النقد السينمائي وبالاتكال الذي لا أساس له على الحدس والانطباعات اللحظية الخاطفة " (١٠)

وهو ما يبرزه أ.كمال أبو العلا حينما يقول "أن الفيلم الذى يعرض على الشاشة وما نسميه" فيلم الشاشة " هو العامل الدال أما ما يدل عليه فهو

(٧) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(٨) سابق مادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٧٢.

(٩) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(١٠) آلان كاسبيار : التذوق السينمائي ، الألف كتاب الثاني، ترجمة وداد عبد الله ، مراجعة هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩ص ١٩٦ .

ما يجرى في وجدان وذهن المشاهد يعنى .. أن هناك فيلم ذاتي يختص بالمشاهد يواكب الفيلم الأول (المعروض) بل إنه كثيراً ما يوجد فيلم ثالث يجري في داخله بعد انتهاء المشاهد لمدة تطول أو تقصر حسب ما تركه في المشاهد من آثار نفسية ووجدانية وبطبيعة الحال فإن الفيلم الذاتي ينبثق من فيلم الشاشة ويعتمد عليه وإن لم يكن متطابقاً معه تماماً (١١) .

وهذا ما يؤكد وجود أجرومية سينمائية خاصة بعالم الفيلم ويستطيع القائم بالتحليل أن يفك شفرات تلك الأجرومية ،ويكون تفسير الفيلم قائماً على شرح وتفسير، كيف تؤدي العناصر المرئية والسمعية الخاصة بهذا العالم الفيلمي، دورها كعلامات، مما يضفي على عملية التحليل الطابع العلمي،وينفى فكرة الانطباعات الذاتية واللحظية .

وبوضع تلك الاعتبارات في ذهننا أثناء التحليل وبتأكيد العلاقة بين صانع الفيلم والمتلقي،وفهمها من حيث هي علاقة متبادلة من التأثير والتأثر، يصبح القيام بتلك المهمة عملية ممتعة تضيف متعه أخري للناقد إلي جانب متعة مشاهدة الفيلم .

عناصر تقييم وتحليل الفيلم السينمائي

لقد بدأ تحليل الأفلام في نفس الوقت الذي ولدت فيه السينما مفصحاً عن تساؤل:

" أليس ناقد السينما الجيد ، هو ذاك الذي يستطيع فصل الشكل الفيلمي عن القصة المروية "

واستكمالا لما تم ذكره سابقاً من مشاركة الجمهور الإيجابية أثناء عملية التلقي نجده أيضاً له دور في عملية التحليل " إن تحليل الفيلم حتى بوصفه عملا فنياً هو في الصميم ، فعالية مألوفة، في صورة غير منهجية على الأقل يمارسها كل مشاهد، في برهة معينة من رؤيته مهما كان قليل النقدية وبعيدا عن الموضوع.فالنظرة التي نلقيها على الفيلم تصبح تحليلية منذ أن نقرر أن نفصل بعض عناصر الفيلم لنهتم، بهذه البرهة ،بهذه الصورة أو هذا القسم من الصور، بهذا الموقف فالتحليل المعروف على هذا النحو، في الحد الأدنى ولكن بصورة مضبوطة بكون الانتباه المنصب على التفصيل موقفاً مشتركاً بين الناقد والسينمائي وكل مشاهد واع قليلا . (١٢)

إن ما يتطلبه التحليل الجيد كما كان يرى الأستاذ كمال أبو العلا هو مشاهدة العمل مرتين على الأقل، فالمشاهد الأولى تقتصر على تكوين انطباع عن العمل ،وتحديد مدى تجاوب المتلقي مع فكرة الفيلم، والأحداث وطبيعة الشخصيات والحوار المتبادل بينهم والصراع الدائر بينهم ، هو مقنع أم لا وهل الأحداث متوافقة ومقنعة بالنسبة للمشاهد أم أنها جاءت محبطة، فدائما ما يتم التركيز على النهاية هل هي سعيدة أم لا ،وبذلك يمكن أن نستخلص أن تلك المشاهدة الأولى مرتبطة بالتأثير العاطفي والوجداني الذي يحدثه موضوع الفيلم،ثم تأتي المشاهدة الثانية وهى ما تهمنا حيث نبدأ في تأمل تكنيك المخرج وتحديد سمات أسلوبه ، والانتباه لتوظيف اللغة السينمائية بكل عناصرها فننظر للديكور هل نجح في خلق الجو العام المناسب للأحداث أم لا وطبيعة الإضاءة وحركة الكاميرا وأداء الممثل وتوظيف شريط الصوت بعناصره المختلفة ودوره المونتاج .

ويرى أ.كمال أبو العلا " أننا نوجه اهتمامنا الأكبر على " كيف " يوصل المخرج رسالته (العوامل التكنيكية) وليس " ماذا " وبهذه المعاني يكون الفيلم الجيد هو الذي يستغل إمكانيات الوسيط أفضل استغلال :

(١١) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(١٢) جاك أومون ، ميشيل مارى : تحليل الأفلام ، ترجمة أنطون حمص ، الفن السابع ٣٦ منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ،١٩٩٩، ص١١.

أولا : إلي أي مدى من الجودة يستغل فيها الفيلم إمكانيات.

ثانياً: ما هي الحرفيات المبتكرة (التكنيك) التي استخدمها المخرج ومدى فعاليتها .

ثالثاً: ما هي أقوى المواقف في الفيلم وما هي أضعفها " (١٣)

نستطيع أن نحدد بعض العناصر الأساسية لتحليل أي فيلم سينمائي بهدف تذوق اللغة السينمائية الموظفة بما يلي :

- محاولة الوصول إلى الفكرة الرئيسية في العمل وهى The matic Motifs أي النسيج الفكري في الفيلم والذي ينشأ من خلال الأحداث والشخصيات كمحصلة نهائية للفيلم وقيمة الأفكار التي يتضمنها الفيلم وطبيعتها .
- تحديد نبذة مختصرة عن قصة الفيلم .
- تحديد طبيعة وشكل السرد في الفيلم فهل هو بناء درامي كلاسيكي أم لا ، فيكون همنا الأكبر هنا هو محاولة تحديد مجموعة السمات التي تحدد شكل سير الأحداث وتطورها والتي تقود في النهاية لتقديم موضوع متكامل .
- تحديد الزمن الفيلمي الذي تدور فيه الأحداث، وهو ما سوف يتم تناوله في الجزء الخاص بتحليل المونتاج .
- تحديد أهم الشخصيات التي كان لها دور فعال في سير الأحداث ورصد تحولها (تطورها) على مدار الفيلم ، فهل كان هذا التحول فجائياً أم أنه مبرر .
- الحوار ومدى ملاءمته ومصداقيته في التعبير عن الشخصيات والأحداث .
- الصراع القائم بين الشخصيات ، هل هو صراع داخلي داخل الشخصيات أم أنه متبادل مع الشخصيات الأخرى وتحديد نوعيته .
- المكان الذي تدور فيه الأحداث وعلاقته بالشخصيات ، باعتبار أن تلك العلاقة عنصر أساسي في السرد .
- حركة الكاميرا ونوعيتها وما لها من تأثير قوى فهي تأخذنا من يدنا وتقودنا إلى قلب الأحداث وكذلك زاوية التصوير حيث قدرتها في أن تعطي الأشياء شكلها .
- الإضاءة وقدرتها على خلق الجو العام المناسب لفكرة الفيلم ودورها الدرامي في التأكيد على سمات الشخصيات .
- توظيف شريط الصوت بعناصره المختلفة من حوار وموسيقى ومؤثرات ومدى ملاءمته لطبيعة الفيلم .

المونتاج : وما سوف نتناوله بالتفصيل

يعد المونتاج من أهم العوامل التي تحدد الطابع الخاص للفيلم وللمخرج ولكنه من عناصر اللغة السينمائية التي يصعب تحليلها بشكل جيد لغير الدارسين ،فهو يتطلب دراية بهذا الفن ودورة، في ضبط إيقاع الفيلم، عن طريق توقيت اللقطات بما يخدم المعنى الذي يريد المخرج توصيله، وبما يتناسب مع طبيعة موضوع الفيلم وإيقاع مضمونه فمن يقول أن هناك أسلوب خاص للمونتاج يمكن إتباعه في إي فيلم فقوله خاطئ ، لأن أسلوب المونتاج يأتي من نوعية الفيلم، فأسلوب مونتاج الفيلم الكوميدي يختلف عن الحركة يختلف عن الرومانسي إلى آخره والإيقاع هو أهم عناصر المونتاج السينمائي والذي بإتقانه يتميز هذا المونتير عن ذاك .

لقد كان أ.كمال أبو العلا يعرف المونتاج بقوله:

المونتاج في تعبير بسيط جدا " هو نوع من الحركة بالنسبة للصورة المرئية ، وكذلك بالنسبة للأصوات المصاحبة لها سواء كانت حوارا أو موسيقى أو مؤثرات صوتية .

والمونتاج هو اختيار وتركيب لقطات الصورة ونعني هنا (لقطة المونتاج) وليست اللقطة

(١٣) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

المصورة أي الجزء الذي يظهر لنا على الشاشة بين لقطة تسبقها ولقطة تعقبها حتى ولو كانت تشكل جزءا صغيرا جدا من اللقطة الأصلية التي تم تصويرها".. (١٤)

والمونتاج هو أحد أهم الوسائل الإبداعية والأساسية في الكشف والتعبير عن شخصية ورؤية المخرج ، فباعتباره وسيلة سردية نجد أن دوره لا يمكن حصره فقط في عملية ربط لقطات الفيلم ومشاهده لتقديم القصة ولكنه واحد من مراحل الإبداع الأساسية والجوهرية، في الفيلم السينمائي ،حيث تتولد في تلك المرحلة أفكار ومعان جديدة ، وهى عملية تتطلب التجريب ، بل ويقوم جوهرها على هذا الفكر التجريبي الذي لا يمكن التوصل إليه دون الخوض في التجربة ، وهو ما يدفعنا إلى النظر إليه خارج إطاره الحرفي المتعارف عليه بوصفة تجمع لقطات الفيلم حسب ترتيب السيناريو ، فهو أسلوب ومنهج بنائي وفكري في الفيلم .ويلعب الإيقاع دورا أساسيا في تحديد السمة الغالبة على الفيلم وروحه ويرى أ.كمال أبو العلا " إن الإيقاع يعتمد على كل ما هو موجود في الصورة والصوت ويرتبط بالزمن وليس زمن الشاشة فقط أو زمن العرض وإنما أيضا الزمن النفسي أو الزمن الانفعالي بالنسبة للمشاهدين" (١٥)...

وعليه يمكن تحديد بعض النقاط التي تساعدنا في تحليل المونتاج وهى كالاتى :

- النظر إلى الزمن الفيلمي الذي تدور فيه الأحداث ، ودور المونتاج في اختزال وتكثيف الزمن، فهل الأحداث تبدأ مثلا بـFlash back أم أنها تبدأ بسرد تقليدي ومن هنا يتضح الدور الذي سيلعبه المونتاج في عملية السرد.
- ثم بدايات المشاهد وأسلوب افتتاحها ونهايتها والعلاقات بين المشاهد وكيفية الربط بينها.

فقد كان أ. كمال أبو العلا يؤكد :

" كثيرا ما يكون الانتقال من مشهد إلي أخر وكأنه استمرار وثيق للمشهد الأول ، بل وقد يبدو في بعض الأحيان وكان أخر لقطة في المشهد مع أول لقطة في المشهد الذي يليه عبارة عن لقطة واحدة لا نحس فيها بآلية الانتقال بين لقطتين، وبشيء من المبالغة قد نستطيع أن نجعل المشاهد يحس بأن العمل كله عبارة عن مشهد واحد أو لقطة واحدة بالرغم من تعدد المشاهد وتعدد اللقطات وذلك تبعا للترابط الشديد السلس بينهما " (١٦)

- ثم نتدرج إلى محتوى كل مشهد وأسلوب التقطيع فيه فما هي وسائل الانتقال المستخدمة داخل المشهد ، وكيفية التدرج في الأحجام ، فهل هناك اعتماد على الأحجام القريبة مثلا وهل هناك Cut in أو Cut out وإن وجد ما هو تبريره الدرامي. و تتطلب هذه النقطة عمل تفريغ كامل للمشهد على الورق.
- تحديد المشاهد الرئيسية Master scenes وكيفية التمهيد لها ، ثم أسلوب المونتاج داخل تلك المشاهد، فكيف تم التركيز على معلومة ما، والتنويع الذي تم داخل المشهد من حيث أحجام اللقطات ومن حيث الزوايا وهل كان هناك كسر للقواعد وما سببه فعلى سبيل المثال:
- هل تم القطع في أثناء حركة الكاميرا أى القطع من كاميرا متحركة إلى ثابتة .
- القطع من لقطة عامة إلى لقطة كبيرة
- كسر الخط الوهمي
- عدم التسلسل في القطع أى القطع من شخص

(١٤) المرجع السابق.

(١٥) كمال أبو العلا : مرجع سبق ذكره.

(١٦) مرجع سبق ذكره.

واقف إلى لقطة لنفس الشخص وهو جالس مثلا .

- الاستخدام غير التقليدي لوسائل الانتقال ،على سبيل المثال استخدام المزج في غير وظيفته المعروفة سواء للتعبير عن مرور زمن أو كوسيلة انتقال.
- كذلك النظر إلى توقيت اللقطات فهل اللقطة استمرت فترة كافية لنقل محتوى الإحساس والمعنى إلى المتفرج أم لا فقد يكون الغرض إحداث حالة من الغموض على سبيل المثال ولذلك لم تكتمل اللقطة .
- توظيف شريط الصوت وما يحويه من موسيقى ومؤثرات صوتية ،فالانتباه لنوع الموسيقى المستخدمة في الفيلم هل هي موسيقى مؤلفة خصيصا للفيلم أم أنها موسيقى جاهزة تم اختيارها من المكتبة ووضعها في العمل، وخطورة هذا الاستخدام في الفيلم فقد ترتبط إحدى الجمل الموسيقية بموقف معين في أحد الأفلام وحينما يتم استخدامها في الفيلم تخرج المشاهد من عالم الفيلم الذي يشاهده وتربطه بهذا الموقف المرتبط بها .

كذلك أماكن دخول الموسيقى وخروجها فهل تم استخدامها كتيمة مرتبطة بإحدى الشخصيات أو بمكان محدد أو بحدث معين واختيار طريقة دخولها فهل كانت حادة Cut أم بشكل متدرج Fade In وكذلك مكان انتهائها، وقد يكون توظيفها كوسيلة انتقال.

كذلك توظيف المؤثر الصوتي ودوره في الإرهاص بعالم خاص للفيلم أو بتحقيق مصداقية الإحساس بهذا المكان وهل تم توظيف المؤثر بشكل درامي للتعبير عن فكرة خاصة في الفيلم كما في فيلم " دعاء الكروان " و " اللص والكلاب " و " الهروب " على سبيل المثال .

ثم ضرورة استنتاج صورة للجو العام في الفيلم، ومدى ملاءمته ونجاح توظيف اللغة السينمائية في التعبير عن هذا العالم ،إن المونتاج باعتباره عملاً مختفياً وليس ظاهراً ومحدد كالتصوير والإخراج قد يتطلب فهمه جيدا حتى يسهل التعبير عنه ،والدارس لهذا الفن الذي عبر ايزنشتين عن قوته بقوله " تكمن قوة التوليف في أنه يتضمن في عملية الخلق عواطف المشاهد وعقله إذ إن المشاهد يصبح مسوقا على السير في طريق الإبداع نفسه الذي سار فيه المؤلف في خلقه للصورة والمشاهد لا يرى وحسب العناصر الممثلة للعمل المكتمل ،بل هو أيضا يمارس العملية (الدينامكية) لبزوغ وتجمع الصورة ، تماما كما مارسها المؤلف (١٧) فعملية تحليل المونتاج تلك تتطلب وقتاً وممارسة مستمرة حتى يستطيع القائم بها أن يصل إلى مرحلة تمكن تماما مثلما يحتاج المونتير الجيد ممارسة عملية لهذا الفن. ومما سبق نستطيع أن نتوصل إلى أهمية دور الأستاذ كمال أبو العلا الفنان موضوع البحث وريادته فى هذا المجال حيث عاصر كلا العصرين، عصر الارتباط بالقواعد والتمسك الشديد بها وعصر دخول التكنولوجيا الرقمية والمونتاج غير المتتالى Non Linear editing ويعد أ. كمال أبو العلا من قلائل الذين لم يرفضوا هذا التطور التكنولوجى من أجل الارتباط بالقديم والسعى وراء الإحساس والعالقة الحميمة التى تنشأ بين المونتير والفيلم حينما يمسكه بيده ويتعامل معه وارتباطه بجهاز المقبولا الذي مارس المونتاج عن طريقها لفترة طويلة جداً، ولكن أهتم بالجديد وكانت له نظرة مستقبلية تنبأ بان هذا التطور قادم وان السيطرة ستكون له، ولذلك فقد عكف على دراسته ومعرفته ومتابعة الأعمال التى استخدم فيها ومدى الإسهام الذى قدمته فيها وأيضاً السلبيات التى قد تنشأ ومقارنة تنفيذها بالطرق التقليدية واهتم أيضاً بان يعى الطلاب

(١٧) سيرجى ايزنشتين: الإحساس الفيلمي ، ترجمة : إسماعيل جبر ، تقديم ومراجعة: محمد كامل القليوبي ، دار العلم الجديد، ١٩٩٦، ص ٤٢.

هذا الفرق، ولكن مع ضرورة دراسته القواعد وفهمها فهما صحيحا ومعرفة الطالب بطرق العمل التقليدية القديمة ليدرك بذاته الفرق ويشعر بالقيمة التى أضافتها التكنولوجيا ومن أهم آرائ حول المونتاج الحرية التي لابد أن تمنح للمونتير "أتصور انه من الضروري إعطاء الحرية للمونتير لاستقلال الجانب الإبداعي لديه ،هذا رأى في المونتاج وهكذا ما عملته مع جميع المخرجين الذين قمت بتنفيذ المونتاج لأفلامهم ، كان بعضهم ومنهم يوسف شاهين يجلس إلى جواري صامتا حتى إذا ما شعر بالملل انصرف، وإذا رأى شيئا لا يعجبه فانه لا يتكلم أثناء التنفيذ وإنما بعد أن أنتهي من تركيب المشهد " (١٨)

"إنني لا أحب إطلاقا أن يكون المخرج معي أثناء وضع علامة القطع على الفيلم لأن قرار وضع العلامة قرار هام جدا لابد أن يأخذه المونتير وحده وليس معه أحد ووجود المخرج في المطبخ يجعله جزءا منه ،بينما أريده يتذوق وليس أن يصبح من الطباخين ، لقد تخيل كل شيء من قبل وقام بتنفيذه أريد أن يرى الفيلم كما تخيله لا أن يرى الكلاكيت وأوامر التوقف و استعادة ظروف التصوير " (١٩)

ولذلك يعد التطرق لآرائه والتعرض للعوامل التى شكلت وعي هذا الفنان وخبرته فى مجال المونتاج وعملية تحليل الأفلام التى اهتم بها كثيراً قيمة وأهمية كبيرة لدراسي الفن السينمائى بشكل عام وفن المونتاج بشكل خاص.

- وتطبيقاً لما سبق ذكره من عناصر تقييم وتحليل الفيلم وبشكل خاص المونتاج سيتم تحليل مشهد من فيلم untouchables من إخراج Brin de palma وهو مشهد يدور فى محطة القطار حيث يقوم الضابط ومعاونه بالقضاء على العصابة ، ويعد هذا المشهد Master scene فى الفيلم ويسبقه مقتل صديق الضابط على يد العصابة التى تم القضاء عليها ولذلك فدافع الانتقام والحماس متوفراً لدى الضابط ومعاونه إلى جانب أم معلومة وجودهم فى محطة القطار هى آخر الكلمات التى نطق بها صديقه، والسبب فى اختيار هذا المشهد هو انه مشهد يعتمد بشكل واضح وأساسى على المونتاج، بالإضافة إلى أن به محاكاة لمشهد "سلالم الأوديسا" وبالتالى فهذا المشهد يعد نموذجاً للتطبيق على كيفية مراعاة قواعد القطع السلس فى المونتاج وفى نفس الوقت على كيفية كسر تلك القواعد حينما تتطلب الدراما ذلك، ويعد كذلك نموذجاً للتطبيق على دور وأهمية وكيفية توظيف شريط الصوت بما يخدم الدراما ويحقق المطلوب منها، فهو بمثابة درس فى توظيف اللغة السينمائية.

- وفيما يلي تفريغ للقطات المشهد الذي يمثل زمنه حوالى عشر دقائق و يحتوى على مائتين وثلاث عشرة لقطة:-

(١) لقطة عامة L.S Extreme لمحطة القطار ونيس ومعه مساعده بداخلها يهبطون السلم والكاميرات تتحرك (كرين) للخلف مع مساعده حتى ينزل السلم ثم يخرج من الكادر لتعود الكاميرا وتتحرك للأعلى لنرى نيس يتجه لإحدى الشرفات شمال الكادر وينظر من هناك كادر ٣٣ - ثانيه١٤

(٢) L.S للمحطة فارغة من وجهة نظر نيس.

(٣) لقطة M.C متوسطة قريبة للضابط وهو ينظر لأسفل ليتابع معاونه.

(٤) L.S من زاوية مرتفعة لعمال النظافة، ومساعد الضابط وهو يتحرك بجانبهم.

(٥) تكملة للقطة (٣) وهو يتابع المعاون بالنظر

(١٨) محمد كامل القليوبي: ذكريات في الغرفة السحرية ، كمال أبو العلا، مطبوعات صندوق التنمية الثقافية ،١٩٩٤، ص٣١

(١٩) المرجع السابق، ص ٣٠.

عليه.

(٦) لقطة عامة للساعة الخاصة بالمحطة وهى تشير إلى الثانية عشرة إلا عشر دقائق .

(٧) تكملة لقطة (٥) نيس وهو يتابع المحطة من أعلى بنظره ثم يدخل صوت بكاء طفل ويلتفت إثر سماع الصوت.

(٨) L.S من وجهة نظر الضابط زاوية مرتفعة لعربة بها طفل وأم تجرها ومعها حقائب وتدخل الكادر مع دخول تيمة موسيقية خاصة بالطفل.

(٩) تكملة للقطة (٧) للضابط وهو يتابع المحطة بترقب مع دخول مؤثر صوت النداء على القطار مع صوت الطفل.

(١٠) L.S للمحطة تكملة للقطة (٦) والساعة تشير إلى الثانية عشرة إلا خمس دقائق من وجهة نظر نيس وتدخل من باب المحطة سيدة ورجل مع استمرار صوت النداء والموسيقى.

(١١) تكلة للقطة (٩) لنيس وهو يتابع المكان بالنظر ويلتفت لأسفل.

(١٢) تكملة للقطة (٨) لعربة الطفل والأم نراهما من زاوية مرتفعة .

(١٣) تكملة للقطة (١١) لتيس يتابع الأم والطفل في حالة ترقب مع استمرار صوت الموسيقى وبكاء الطفل ١١٨

(١٤) تكملة للقطة (١٢) حيث يهبط الرجل والسيدة اللذان دخلا إلى المحطة بجانب عربة الطفل والأم تضع الحقائب بجانبها وتحاول تهدئة الطفل ويستمر صوت بكاء الطفل ، من وجهة نظر نيس وهو يتابع.

(١٥) تكمله للقطة رقم (١٣) لنيس وهو يتابع السيدة والطفل بنظرة إلى أسفل واستمرار الموسيقى وبكاء الطفل كوسيلة انتقال.

(١٦) L.S من زاوية مرتفعة من وجهة نظر تيس لعمال النظافة مرة أخرى مع دخول صوت النداء على القطار حيث تنخفض الموسيقى قليلا.

(١٧) تكملة للقطة (١٥) لنيس يتابع النظر ويستمر النداء على القطار .

(١٨) L.S للمحطة والساعة الثانية عشرة إلا خمس دقائق وسيدة تحمل حقيبة تدخل من باب المحطة وآخرين مع استمرار صوت بكاء الطفل حيث يرتفع.

(١٩) تكملة للقطة (١٥) للضابط من وجهة نظره وهو يتابع دخولهم وينظر لأسفل .

(٢٠) L.S للأم وهى تسند عربة الطفل لتصعد بداية السلم من زاوية مرتفعة ومن وجهة نظر الضابط وصوت مؤثر عجل العربة وهو يتحرك و الأم تتحدث للطفل.

(٢١) تكمله للقطة (١٩) للضابط وهو يتابع الأم والطفل.

(٢٢) لقطة قريبة لساعة المحطة وهى تشير إلى الثانية عشرة إلا عشر دقائق مع استمرار الموسيقى وبكاء الطفل ١١٦

(٢٣) تكملة للقطة (٢١) لنيس يتابع من أعلى مع استمرار صوت الموسيقى و الطفل ٢٠٤

(٢٤) تكمله للقطة (٢٠) من وجهة نظر نيس تحاول الأم شد الحقائب إلى جانب عربة الطفل وترفع الطفل من داخل العربة.

(٢٥) تكملة للقطه (٢٣) لنيس وهو ينظر بشكل مفاجئ مع استمرار الموسيقى وبكاء الطفل.

(٢٦) L.S من وجهة نظر نيس ومن زاوية مرتفعة لشخص يمر بجانب عمال النظافة يعتقد

نيس أنه من أفراد العصابة مع استمرار صوت الموسيقى.

(٢٧) تكملة للقطة (٢٥) لنيس وهو يحضر بندقيته في وضع استعداد ودخول موسيقى مختلفة توحي بالخطر.

(٢٨) تكملة للقطة (٢٦) للرجل وهو يتابع السير بجانب عمال النظافة ويقف ينظر في ساعته ثم الصحيفة .

(٢٩) تكملة للقطة (٢٧) ونيس يتابع الرجل يترقب من أعلى ودخول مؤثر النداء على القطار مرة أخرى.

(٣٠) L.S من زاوية مرتفعة للأم تحمل الطفل والحقيبة وتترك العربة .

(٣١) M.C لنيس يتابع الرجل و الأم.

(٣٢) L.S لباب المحطة وسيدة تدخل تحمل حقيبة وتهبط السلم.

(٣٣) M.C لتيس وهو في وضع استعداد للإطلاق النار.

(٣٤) تكملة للقطة (٣٢) للسيدة تكمل هبوط السلم .

(٣٥) تكملة للقطة (٣٤) الضابط يتابع والسيدة تهبط السلم ونرى معاون الضابط.

(٣٦) تكملة للقطة (٣٤) لضابط وهو ينظر.

(٣٧) L .S من زاوية مرتفعة تكملة للقطة (٢٨) والرجل يقف بجانب لأحد العمدان في المحطة ثم دخل السيدة التي كانت تهبط السلم وتصافح الرجل ويسيرون سوياً .

(٣٨) تكملة للقطة (٣٦) للضابط وتظهر عليه علامات ارتياح بعد التأكد من أن هذا الرجل كان ينتظر السيدة التي صافحها ويدخل صوت بكاء الطفل.

(٣٩) L.S للأم من زاوية مرتفعة تحاول شد العربة للطفل وهو مستمر في البكاء لتصعد به السلم.

(٤٠) تكملة للقطة (٣٨) للضابط وهو يتابع ما يحدث مع دخول صوت النداء على القطار.

(٤١) L.S لمحطة القطار وتظهر الساعة تمام الثانية عشرة ودخول أشخاص إلى المحطة.

(٤٢) تكملة للقطة (٤٠) والضابط ينظر إلى أسفل .

(٤٣) تكملة للقطة رقم (٤٠) والناس تهبط السلم.

(٤٤) تكملة لضابط وهو يتابع النظر إلى أسفل.

(٤٥) L.S للأم والطفل وهى تحاول صعود أول سلمة بالعربة ومعها الحقائب ومن حولها نرى أشخاصاً بجانبها يهبطون السلم أيضا .

(٤٦) تكملة للقطة (٤٤) لنيس وهو يتابع النظر.

(٤٧) لقطة قريبة للساعة ويقدنا صوت الحقائب للقطع على اللقطة التالية .

(٤٨) تكملة للقطة (٤٥) للأم والطفل .

(٤٩) لقطة M.C لنيس يتابع السيدة وينظر للأسفل والموسيقى ترتفع.

(٥٠) Cut out من نيس له في حجم أكبر وهو يجري من مكانه في الشرفة والكاميرا تتابعه وهو يهبط السلم مسرعا ويأخذ منها العربة وهي تحمل الحقائب وهي تشكره مع وجود الموسيقي التي توحي بالتوتر.

(٥١) Cut In أقرب للضابط والسيدة وهما يتابعان صعود السلم .

(٥٢) لقطة عامة لعربة الطفل مع استمرار صوت الأم وهى تشكر الضابط واستمرار

الموسيقى.

(٥٣) لقطة عامة لسلم المحطة والضابط والأم يكملان الصعود وآخرين من بينهم أفراد العصابة يهبطون السلم والأم تكمل حوارها.

(٥٤) Cut In للضابط يتابع بنظرة شخصاً ويتوقف لحظة والسيدة تستفسر منه إذا كان هناك أي مشكلة وهو ينفي مع استمرار الموسيقى.

(٥٥) L.S للشخصين من أفراد العصابة يهبطون السلم من وجة نظر نيس وهو يكمل صعود السلم .

(٥٦) L.S لنفس الشخصين من وجههم في مقدمة الكادر ويظهر الضابط والسيدة في خلفية الكادر كسر للخط الوهمي .

(٥٧) تكملة للضابط كما في لقطة (٥٤) وهو يتابعهم بالنظر.

(٥٨) L.S للشخصين من وجهة نظر والضابط . وهما ينظران له وهما أسفل وتتحرك الكاميرا Pan سريع للطفل يضحك والسيدة تكمل حوارها.

(٥٩) C.S للضابط والسيدة وهما يكملان صعود السلم والكاميرا تتابعهما حتى يصبح فى L.S وهما على بداية الوصول لأول السلم مع استمرار الموسيقى الموحية بالخطر.

(٦٠) C.S للطفل داخل العربة والضابط يجرها.

(٦١) C.S لضابط ينظر بطرف عينيه وهو يكمل صعود السلم بعربة الطفل ليلمح شخصاً وراءه.

(٦٢) PAN سريع من السلم وهو "فاضى" للرجل الذي لمحه الضابط وهنا يحدث تغير في إيقاع الموسيقى.

(٦٣) لقطة قريبة للضابط ينظر حوله ملتفتاً للوراء وهنا يتم القطع في حركة.

(٦٤) لقطة قريبة للضابط ينظر حوله والقطع يتم فى الحركة.

(٦٥) L.S لشخصين من العصابة يظهران ويتجها ن لهبوط السلم بجانبه والكاميرا تتابعهما.

(٦٦) لقطة أوسع من لقطة (٦٤) لوجه الضابط وهو يتابعهما وهما يمران بجانبه.

(٦٧) L.S لهما من ظهرهما واحدهما ينظر للضابط (القطع في حركة) .

(٦٨) C.S لوجه نيس وهو يتابعهما.

(٦٩) Cut Out للضابط من وجهة و الأم بجانبه وشخص آخر وراءه.

(٧٠) C.S للضابط ينظر لأسفل ويدخل صوت بكاء الطفل.

(٧١) قطع على حركة كاميرا PAN سريعة من السلم وهو" فاضي" لتقف الكاميرا على الطفل وهو يبكى.

(٧٢) لقطة قريبة لشخصين من العصابة من خلف الضابط وتتحرك الكاميرا zoom in تقترب من وجه المصاب.

(٧٣) L.S من خلف الضابط والأم وهما على السلم والكاميرا تتحرك تجاههما من وجهة نظر رجل العصابة. zoom in

(٧٤) تكمله للقطة (٧٢) لوجه رجل .Zoom In

(٧٥) تكملة لـ (٧١) الأم والضابط من الخلف إلى أن يلتفت الضابط وتتحرك الكاميرا يلتفت . Zoom In

(٧٦) لقطة قريبه جداً لوجه الرجل وتتحرك الكاميرا . Zoom In

(٧٧) M.s للضابط والأم وهما في حالة انزعاج والضابط يصوب بندقيته وتصرخ

السيدة ويتم القطع على الصرخة للقطة التالية.

(٧٨) L.S للرجل وهو يأخذ المسدس من جيبه.

(٧٩) القطع في حركة لقطة M.s للضابط وهو يضغط على الزناد.

(٨٠) تكملة للقطة ٧٨ لرجل العصابة يقع .

(٨١) L.S لمعاون الضابط على أصوات تبادل النار وتبدأ الحركة البطيئة Slow Mo-tion.

(٨٢) لقطة قريبة للضابط بعد إطلاق النار .

(٨٣) C.S ليد الضابط ممسكة بعربة الطفل .

(٨٤) C.S للطفل داخل العربة .

(٨٥) M.S لفرد آخر من العصابة كان يقف بظهره عند السلم .

(٨٦) M.S للضابط والأم وساعة المحطة في خلفية الكادر وهم من الخلف.

(٨٧) C.S لجزء من ظهر الضابط وعربة الطفل بدون يده .

(٨٨) C.S لعجلات عربة الطفل.

(٨٩) M.S لضابط والأم وهى تمسك بالضابط وهو رافع المسدس.

(٩٠) C.S لطفل داخل العربة وهى تتدحرج من زاوية مرتفعة .

(٩١) M.S للأم تمسك بنيس وتصرخ بعد انفلات عربة طفلها ونيس يطلق النيران.

(٩٢) M.S لرجل العصابة يوجه المسدس نحو الضابط.

(٩٣) M.S للضابط يكمل ضرب النار و تكوين الكادر مائل وفى الخلفية الأم واقعة على الأرض وساعة المحطة في خلفية الكادر.

(٩٤) L.S لأحد أفراد العصابة يتلقى الرصاصة ويطير .

(٩٥) L.S الضابط من زاوية منخفضة وأفراد العصابة فى أسفل السلم وبعض البحارة على السلم.

(٩٦) M.S لأحد أفراد العصابة يتلقى الرصاص.

(٩٧) L.S للضابط يطلق الرصاص والأم ملقاة على الأرض تحاول الوصول لعربة طفلها وساعة المحطة في خلفية الكادر.

(٩٨) M.S لأحد أفراد العصابة فى مقدمة الكادر وآخر يطلق النار من الخلف فى خلفية الكادر.

(٩٩) M.S لرجل آخر من العصابة يطلق النار ثم تأتي له طلقة في صدره ويقع من الكادر والكاميرا تقترب منه ليصبح الكادر "فاضي" بعد سقوطه ثم تتحرك الكاميرا Zoom-In سريع على شخص آخر من العصابة مختبئ وراء أحد الأعمدة في المحطة يصوب المسدس تجاه الضابط .

(١٠٠) تكملة للقطة (٩٨) لأحد أفراد العصابة وعليه علامات الرعب .

(١٠١) L.S للضابط وخلفه ساعة المحطة يطلق النيران.

(١٠٢) L.S لعربة الطفل تتدحرج هبوطا والأم خلفها تقع على الأرض بينما العربة تنزلق وتعلو أصوات الرصاص .

(١٠٣) Cut in لعجلات العربة من ظهرها وهى تنفلت وتتدحرج

(١٠٤) C.S للأم تصرخ .

(١٠٥) لقطة لعربة الطفل من ظهرها نفس اللقطة (١٠٣) ولكن في حجم أوسع

(١٠٦) C.S للطفل داخل العربة.

(١٠٧) C.S للأم تكمل الصراخ كما في لقطة (١٠٤).

(١٠٨) تكملة للقطة (١٠٣) والعربة تتدحرج.

(١٠٩) C.S لعجلات العربة تنزلق من الزاوية المقابلة.

(١١٠) L.S لأحد أفراد العصابة واقفاً تحت السلم يطلق النار لأعلى.

(١١١) L.S الزاوية المقابلة للعربة وفى الخلفية الأم والضابط وأفراد البحارة على الأرض منبطحون.

(١١٢) M.S لأحد أفراد العصابة على السلم يطلق النار على الضابط.

(١١٣) L.S للضابط يرد عليه.

(١١٤) تكملة للقطة (١١٢) والرجل و يصوب النار تجاهه.

(١١٥) L.S لمعاون الضابط وهو يجرى في اتجاه السلم٢٠٠٣

(١١٦) L.S للضابط تكملة للقطة (١١٣) وهو يلقي بالسلاح على الأرض ويخرج مسدساً من جيبه.

(١١٧) Cut in للضابط يخرج المسدس من جيبه.

(١١٨) L.S من وجهة نظر الضابط لعربة الطفل تتدحرج وفى آخر السلم رجل من العصابة يصوب المسدس تجاهه و البحارة على الأرض.

(١١٩) C.S لعربة الطفل .

(١٢٠) تكملة للقطة (١١٧) والضابط يصوب المسدس.

(١٢١) L.S الفرد المصاب من العصابة يصوب المسدس تجاه الضابط أيضا.

(١٢٢) L.S لعربة الطفل بمفردها تتدحرج ويدخل شخص الكادر.

(١٢٣) تكملة للقطة (١٢٠) للضابط .

(١٢٤) L.S من زاوية مرتفعة لفرد آخر من العصابة يدخن ويصوب مسدسه .

(١٢٥) L.S للضابط ينزل السلم والأم تتجه نحوه ويتم القطع في الحركة.

(١٢٦) L.S للطفل داخل العربة وهى تتدحرج.

(١٢٧) L.S لعربة الطفل بمفردها.

(١٢٨) L.S فرد العصابة المصاب في كتفه يحاول الوقوف ويوجه المسدس.

(١٢٩) L.S من زاوية مقابلة الرجل المصاب من خلفه والبحارة على الأرض يطلق الرصاص والعربة تتدحرج.

(١٣٠) L.S لفرد من العصابة يطلق النار وهو أسفل السلم.

(١٣١) L.S للضابط وخلفه ساعة المحطة يحمل المسدس ويضرب على الرجل أسفل السلم.

(١٣٢) L.S كملة للقطة (١٣٠) والنار توجه على الضابط.

(١٣٣) L.S لسلم المحطة والتكوين كالتالي أفراد العصابة يمين الكادر منهم شخص قتل واثنان يحملان المسدسات والضابط شمال الكادر والبحارة في المنتصف على الأرض.

(١٣٤) MS لعربة الطفل يطلق عليها الرصاص.

(١٣٥) M.S للضابط والأم وهو يطلق الرصاص على العصابة.

(١٣٦) L.S لفرد من العصابة يختبئ أسفل السلم وراء أحد الأعمدة.

(١٣٧) القطع في حركة L.Sللضابط وهو ينزل السلم وأحد البحارة في مقدمة الكادر.

(١٣٨) L.S لرجل العصابة المصاب من ظهره يطلق النار على عربة الطفل.

(١٣٩) C.S لعجلات عربة الطفل والنار تطلق عليها.

(١٤٠) C.S للطفل داخل العربة ينظر لأعلى.

(١٤١) L.S للضابط ينزل السلم ?القطع في

حركة.

(١٤٢) L.S لرجل العصابة المصاب يطلق الرصاص.

(١٤٣) L.S للبحار الذي كان في مقدمة الكادر يطلق عليه الرصاص ويصاب ويطير وعربة الطفل في خلفية الكادر.

(١٤٤) C.S للطفل داخل العربة.

(١٤٥) L.S من زاوية مرتفعة لرجل العصابة المختبئ وراء العمود أسفل السلم يطلق الرصاص.

(١٤٦) L.S للضابط ينزل السلم ويطلق الرصاص على رجل العصابة أسفل.

(١٤٧) تكملة للقطة (١٤٥) لرجل العصابة.

(١٤٨) C.S لعجل عربة الطفل.

(١٤٩) C.S للطفل داخل العربة من زاوية مرتفعة .

(١٥٠) L.S لرجل العصابة المصاب يطلق الرصاص.

(١٥١) L.S للضابط يهبط السلم وراء عربة الطفل.

(١٥٢) L.S الرجل المصاب من العصابة يكمل طلق النار.

(١٥٣) L.S للضابط يصوب مسدسه وعربة الطفل تسبقه في اتجاه رجل العصابة.

(١٥٤) لقطة عامه لرجل العصابة المختبئ ويتم القطع في الحركة من زاوية مرتفعة.

(١٥٥) تكملة للقطة (١٥٣).

(١٥٦) C.S لفرد من أفراد العصابة يدخن ويحمل مسدسا.

(١٥٧) C.S لعجلات عربة الطفل.

(١٥٨) M.S لنيس يصوب المسدس.

(١٥٩) M.C لنفس الشخص في لقطة (١٥٦).

(١٦٠) C.S لعجلات عربة الطفل تهبط السلم.

(١٦١) C.S للضابط ينظر ويطلق نارًا ولكن المسدس فارغ.

(١٦٢) L.S لمعاون الضابط يحمل مسدسين يجرى ويرمى بواحد للضابط.

(١٦٣) L.S تكملة لتتابع حركة المسدس في الهواء ليلتقطه الضابط من زاوية منخفضة بحيث يصبح التكوين كالتالي العصابة يمين الكادر و البحارة في المنتصف و تيس وعربة الطفل شمال الكادر.

(١٦٤) C.S لأرجل لمعاون الضابط تنزلق تجاه المسدس.

(١٦٥) L.S للضابط يلتقط المسدس في الهواء.

(١٦٦) C.S لفرد العصابة يحمل السيجارة.

(١٦٧) L.S للضابط ومعاونه يتحركان تجاه العربة.

(١٦٨) C.S لأرجل المعاون تجاه عربة الطفل توقفها وتنتهي الحركة البطيئة.

(١٦٩) M.S لرجل العصابة في فمه السيجارة.

(١٧٠) L.S للضابط يطلق النار وبجانبه البحارة.

(١٧١) L.S لرجل كما في لقطة (١٦٩) يطلق عليه النار ويصاب.

(١٧٢) Cut in لنفس الرجل يقع على الأرض.

(١٧٣) تكملة القطة (١٦٨) للمعاون وهو يوقف عربة الطفل وفى خلفية الكادر القتلى ثم تتحرك الكاميرا Zoom-In وهو يصوب المسدس .

(١٧٤) L.S رجل العصابة المصاب في كتفه يهبط السلم ويأخذ معه فردًا آخر يساو الضابط به وفى مقدمة الكادر البحار القتلى.

(١٧٥) C.S من زاوية منخفضة للضابط ينظ للطفل وتدخل الموسيقى الخاصة به.

(١٧٦) C.S للطفل يضحك للضابط لنرى معاو الضابط على الأرض يسند عربة الطف

وتتحرك الكاميرا (كرين) لنراه يصوب مسدسه تجاه فردى العصابة الباقيين.

(١٧٧) L.S لفردى العصابة يحاولان الفرار.

(١٧٨) L.S من زاوية مرتفعة لضابط بجانب عربة الطفل ينظر لهم ويصعد وتتحرك الكاميرا معه.

(١٧٩) L.S للأم وهى تصرخ من وجهة نظر نيس.

(١٨٠) L.S للضابط يصوب المسدس تجاه العصابة ويطلب منها الهدوء والكاميرا تتحرك .Zoom

(١٨١) L.S للعصابة كما في لقطة ١٧٧ على السلم وأحدهم مصوب المسدس تجاه الآخر يساوم به.

(١٨٢) L.S للضابط وتتحرك الكاميراZoom-In عليه وهو يصوب المسدس تجاههم.

(١٨٣) M.C للعصابة وأحدهم يعد ويطلب تهريبه من الضابط ومعاونه.

(١٨٤) M.S لنيس يصوب المسدس تجاههم.

(١٨٥) تكملة لقطة (١٨٣) للعصابة.

(١٨٦) تكملة للقطة (١٨٤) للضابط وهو ينظر لأسفل.

(١٨٧) L.S لمعاون الضابط ما زال في وضع سند عربة الطفل من زاوية مرتفعة.

(١٨٨) M.C للعصابة وهم في حالة توتر شديد.

(١٨٩) تكملة للقطة (١٨٦) لنيس وهو يتجه بنظره لهم .

(١٩٠) M.C للعصابة في حالة انهيار.

(١٩١) M.S لنيس يصوب المسدس تجاههم.

(١٩٢) M.C للمعاون على الأرض وتتحرك الكاميرا Zoom-In عليه مصوب المسدس.

(١٩٣) M.C للعصابة.

(١٩٤) الضابط يرفع مسدسه .

(١٩٥) M.C للعصابة.

(١٩٦) تتحرك الكاميرا Zoom-In على المعاون.

(١٩٧) لقطة قريبة جدا لوجه أحدهم في حالة ذهول .

(١٩٨) تتحرك الكاميرا Zoom-In لمعاون الضابط يصوب المسدس تجاههم.

(١٩٩) V.B.C.S لفرد منهم تكملة للقطة (١٩٧).

(٢٠٠) L.S للضابط يكمل النظر إليهم ويطلب منه ضرب النار.

(٢٠١) المعاون يطلق النار .

(٢٠٢) M.C لواحد من العصابة يتلقى الرصاص.

(٢٠٣) لقطة لمن إطلاق الرصاص عليه.

(٢٠٤) cut out على الشخص المصاب منهم.

(٢٠٥) الضابط يكمل النظر.

(٢٠٦) المعاون فى نفس الوضع على الأرض.

(٢٠٧) M.C للعصابة والشخص المصاب يسقط من الكادر ويبقى الأخر.

(٢٠٨) M.S الضابط ينظر له.

(٢٠٩) M.C من زاوية منخفضة لفرد العصابة المتبقي ينظر لزميله وهو يسقط على الأرض.

(٢١٠) Cut in على نفس فرد العصابة المتبقي يبكي والموسيقى مستمرة وهو ينظر للمعاون.

(٢١١) M.S المعاون على الأرض في نفس الوضع يسند عربة الطفل ويصوب مسدسه تجاه رجل العصابة الباقي.

(٢١٢) تكملة للقطة (٢١٠).

(٢١٣) تكملة للضابط كما في لقطة (٢٠٨).

وسوف أقوم بتقسيم المشهد إلى أربعة أجزاء:-

الجزء الأول : وهو تقديم جغرافيا مكانية للمكان - محطة القطار والتعريف بالشخصيات وبموقع كل منهم و التمهيد للحدث ، وقد تم

توظيف اللغة السينمائية للتعبير عن ذلك ويبدأ من اللقطة (١) إلى اللقطة (٥٣) فمن خلال تلك اللقطات استطاع المخرج أن يقدم من خلال المونتاج جغرافيا مكانية، فبدأ المشهد بلقطة تأسيسية للمكان حيث القاعدة المونتاجية المتعارف عليها وهى المحافظة على وضوح التسلسل ،والتي ترى وجوب أن يبدأ كل مشهد يقدم مكانا جيداً بلقطه بنائية تأسيسية توضح العلاقة المكانية بين الممثلين والمستويات للخلفية وهو بالفعل ما قد حدث في اللقطة الأولى حيث يبدأ المخرج بالضابط ومساعده يدخلون من باب المحطة وبلقطة تأسيسيه Establishing يظهر لنا المكان ويتم التعريف وتحديد موقع كل الشخصيات من خلال حركة الكاميرا (كرين) لأسفل حيث نرى مساعد الضابط يخرج من الكادر ونراه في اللقطة رقم (٣٥) عند الباب مرة أخرى ثم تتابع الكاميرا الضابط كرين لأعلى لنراه يقف في شرفة المحطة ، ويتحدد مكانه في شمال الكادر وبذلك ندرك مكانه جيداً ،وحين يتابع بنظره ما يدور في المحطة نرى أغلب اللقطات من زاوية مرتفعة من وجهة نظره، لأننا أدركنا مكانه الذي يتابع منه الأحداث ثم نبدأ بعد ذلك من خلال المونتاج في مشاهدة لقطات قريبة متعددة للأشخاص والأشياء حتى يفحصهما عن قرب ، بعد أن شاهدنا البيئة المحيطة بالحدث من قبل .

فنعي أن الضابط يبحث عن أشخاص ونعي أن الأمور ستتطور إلى القتل من خلال اللقطة رقم (٣٤) التي فيها يستعد للقتل حينما يشك في الرجل الذي كان يقف بجانب عمال النظافة، كما يتضح في اللقطة كذلك الأم التي تجر عربة طفلها والحقائب دائماً من وجهة نظر الضابط ، الذي نتابع المكان ويعتمد هذا المشهد مونتاجياً على اتجاهات النظر فهي الرابط الذي نتابع من خلاله الأحداث وتلعب الموسيقى والمؤثرات دوراً أساسيا في تحقيق مصداقية الجو العام للمكان فاستخدام الموسيقى المرتبطة بالطفل التي توحي التيمة الخاصة بها بأنها أجراس مثل لعب الأطفال.

كذلك استخدام مؤثر صوت النداء على القطار وصوت عجلات عربة الطفل وتبادل المستويات الصوتية فحينما نسمع صوت النداء تنخفض الموسيقى قليلا لنسمع المؤثر ، ووضع صوت بكاء الطفل في بعض الأحيان كأحد عوامل إضفاء روح التوتر على المشهد ، كذلك اعتمد أسلوب إخراج المشهد على تقطيع اللقطات كثيراً فنرى اللقطة ثم نعود لنستكملها مرة أخرى بعد أن نكون شاهدنا لقطات أخرى، وهنا تظهر دقة اختيار الجزء من اللقطة المعبرة وتحديد التوقيت المناسب للحدث وللفعل ورد الفعل، كما هو واضح في تتابع لقطات المشهد كذلك نرى تكراراً لاستخدام لقطات ساعة المحطة للتعبير عن مرور الزمن و خلق حالة الترقب و التوتر كما في اللقطات رقم (٦) ، (١٠)، (١٨) ، (٤٠) ، كذلك استخدام المؤثرات كوسيلة انتقال و لتحقيق سلاسة في القطع ، ونستطيع الإحساس بإيقاع هادي في هذا الجزء من المشهد نجح في تحقيقه أولا الإيقاع الداخلي للقطات ثم المونتاج باعتباره جزءاً تمهيدياً في المشهد فيما بعد ونرى محافظة على تحقيق سلاسة في القطع .

ثم يأتي **الجزء الثاني** من المشهد الخاص بتعرف الضابط على أفراد العصابة تبادل إطلاق النار بينهم، وهذا الجزء إيقاعه سريع ومختلف عن الجزء السابق ويبدأ هذا الجزء بدءاً من اللقطة (٧٢) إلى اللقطة (٨٠) يستخدم المخرج بالإضافة لأسلوب التقطيع حركة الكاميرا Zoom-In و Zoom Out- والقطع أثناء الحركة وذلك من اللقطة (٧٢) إلى اللقطة (٧٦) وذلك

لتوضيح نوع العلاقة والربط بين الضابط وأحد أفراد العصابة الذى تسبب في قتل صديقه وهو بذلك يستغل تأثير حركة الكاميرا والتوليف ليؤكد فكرته، ويمثل هذا الجزء صعوبة في التصوير وفى المونتاج لضبط الإيقاع الخاص به فحركة الكاميرا يجب أن تكون بسرعة ثابتة في كل اللقطات كذلك اختيار أماكن القطع وتوقيت اللقطة مهم جداً لإحداث هذا التأثير، كذلك بجد كسراً واضحاً لبعض القواعد المونتاجية في هذا الجزء فنرى القطع يتم في حركة ونرى قصراً شديداً للقطات قد لا نستطيع أن ندرك محتوى اللقطة بسببه، لكن توظيف Sound bridge خفف من هذا الإحساس إلى جانب المضمون الدرامي للأحداث وحالة الذعر والخوف الذى شاهدناه.

ثم أتي الجزء الثالث من المشهد حيث توظيف استخدام حركة الكاميرا البطيئة Slow Motion والتي ساعدت في عملية مد (تطويل) زمني للحدث، من خلال عربة الطفل التي تتدحرج على سلم المحطة، باعتبارها محركاً للأحداث فالزمن الواقعى الذي تستغرقه العربة كى تتدحرج على السلم اقصر مما شاهدناه، ونرى محاكاة لمشهد سلالم الأوديسا الشهير الذي لا يستطيع أي دارس للمونتاج أن يغفله، حيث يبدأ هذا الجزء بدءاً من اللقطة (٧٢) إلى (١٦٨) فينتهي بمعاون الضابط يوقف العربة ويعتمد هذا الجزء مونتاجياً على دقة اختيار التفاصيل المعبرة والموحية فنرى تفاصيل لعربة الطفل وهى تتدحرج بداءً من انفلاتها من يد الضابط كما في اللقطة (٨٢) ... (٨٧) (١٠٢) (١٠٩) (١١٩) (١٢٦) (١٢٥) وهنا نرى في هذا الجزء من المشهد مزجاً لمعنيين في قمة التضاد، فالطفل وما يعبر عنه من براءة ونقاء والقتل والدماء في أبشع صورة كما عبر عنه المشهد، ونجد توظيف الـ Cut–Cui in Out كما في اللقطة (١٠٢) (١٠٣) استخدام الـ Cui in للتأكيد على تدحرج العربة وسط طلقات الرصاص و (١٧١) (١٧٢) حيث استخدم الـ Cui inللتأكيد على وقع أحد أفراد العصابة وإصابته وموته إلى جانب التقطيع في الحركة والتأكيد على بشاعة ما يحدث، كذلك في اللقطة (٢٠٦) (٢٠٧) وهنا استخدام الـ Cut Out فنرى في اللقطة (٢٠٦) فرد من العصابة الذي يتم إطلاق النار عليه وفى اللقطة التالية نرى شخصين وأحدهما قد مات وهنا يبرز الـ Cut هول ما يحدث لهم، ونرى في اللقطة (١٦٤) (١٦٥) تتابع في حركة اللقطات المتتالية، لعملية التقاط الضابط للمسدس في الهواء حيث نرى استمراراً للحركة في اللقطات المتتالية بكل دقة وتلعب الموسيقى دوراً حيوياً في تأكيد إحساس التوتر والزعر في المشهد وفي إضفاء لمسة رومانسية أيضاً، كما في اللقطة (١٧٥) حينما ينظر الضابط للطفل فى عربته وسط تبادل إطلاق النار فيراه يضحك وهنا تدخل الموسيقى لتضفي هذا الإحساس بالبراءة وما حقق هذا الشعور هو دقة اختيار مكان دخولها كذلك استخدام الموسيقى المنذرة بالخطر في لحظات التحضير الاستعداد وتبادل إطلاق النار وتبادلها مع تيمة الطفل.

ثم يأتي الجزء الرابع والأخير ويبدأ من اللقطة (١٦٩) إلى آخر المشهد حيث دور معاون الضابط والقضاء على أفراد العصابة ما عدا الشخص الذي يحمل معلومات، ويحمل هذا الجزء أيضاً إيقاعا سريعاً وعنفاً شديداً وساعد على زيادة الشعور بذلك قصر اللقطات والقطع في الحركة واستخدام مؤثر الطلقات النارية ولحظات الصمت وتبادل النظرات بين الضابط

والمعاون وبكاء الأم وصراخها، واستخدام المؤثرات كوسائل انتقال بين اللقطات Sound bridge ونلحظ أن وسيلة الانتقال الوحيدة المستخدمة في المشهد هي القطع فقد تم توظيفه بحيث تبدو الأحداث داخل المشهد متدفقة دون انقطاع لخلق الإحساس بالتوتر والغموض في بعض الأحيان.

ونستطيع من خلال تحليل هذا المشهد أن نستخلص كيف استطاع المونتاج أن يؤدي دوره الأساسي ، وهو قدرته في أن يفهم ويشرح للمشاهد الحدث فدوره تفسيري أولا ثم يأتي في المرتبة الثانية قدرته في التأثير عليه.

و نستطيع أن نستخلص أيضاً إمكانيات المونتاج كأحد أهم عناصر أسلوب المخرج في التعبير عن عماله الخاص.

أهمية ودور المونتاج كأحد أبرز أهم عناصر أسلوب المخرج في التعبير عن عالمه الخاص كذلك نستخلص أم مشاهدة الأفلام ليست عملاً سلبياً بل هي تجربة نفسية عميقة بدرجة تختلف عن أي تجربة أخري مع وسيط فني آخر، فهي من ناحية تغير وتحديد مسار وعي الفرد أي المشاهد ومن ناحية أخرى تجربة جماعية لشيء متخيل.