مجلة الفنون والعلوم التطبيقية
Journal of Applied Arts & Sciences
جامعة دمياط Damietta University
كلية الفنون التطبيقية

البناء المرئي للصورة السينمائية ودوره في وصف دراما الفيلم السينمائي

The Visual construction of the image and its description of the drama film

خالد محمد صلاح السيد عبده
مدرس بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتليفزيون/ كلية الفنون التطبيقية/ جامعة ٦ أكتوبر

ملخص البحث:
يقوم بناء الفيلم السينمائى على التوافق بين مرئيات الصورة بكل عناصرها والمضمون الذى تحدده رؤية الفنان, لذا فإن جميع العناصر المرئية ومضمونها يشكل قيمه إيجابية هامة داخل الفيلم السينمائى ليس كل منهما منفصلاً عن الآخر وإنما متداخل معه وذائب فيه.
ويقوم الفنان السينمائي بعملية الترابط بين الأشياء المرئية المختلفة فى هذا العالم، ويستخدم هذه الأشياء لكى ينقل المعنى إلى المشاهد ,وعملية تقييم الأشياء، وتحديد معناها والترابط بينها، هى العملية التى تعرف باسم " التحليل التشكيلى للمرئيات " فى الفيلم، كما أن استخدام مثل هذه الأشياء فى نقل المعانى والأفكار إلى المشاهد تعرف باسم "حرفية الوصف المرئي".

مشكلة البحث: تتمثل مشكلة البحث في كيفية التوفيق بين قيمة ومقومات شكل المرئيات من ناحية, وأهمية ما يحمله شكل هذه المرئيات من مضمون للتعبير عن الصورة العقلية للفنان السينمائي لمراحل البناء الدرامي للفيلم السينمائي.

فروض البحث: إن وضع طريقة للتعامل مع مرئيات الصور السينمائية تبحث فى التعميم و التعامل مع مختلف موضوعات الأفلام واختلاف نوعيات المشاهدين سيساعد ذلك علي تحليل ما هو مركب في العمل الفني وتحديد العناصر الأساسية ووظيفة كل عنصر .

أهداف البحث: التوصل إلي أسلوب وطريقة يربط العناصر المرئية في منظومة واحدة متكاملة و تطبيق عناصر هذا المنهج على : الموضوع (البناء الدرامى للفيلم السينمائى) - المادة (مادة مرئيات الصورة السينمائية) - التعبير (وهو التفاعل بين الفنان عملة الفنى).

منهج البحث: للتحقق من فروض البحث يتبع البحث المنهج الوصفى التحليلى حيث سيتم دراسة المتغيرات الخاصة بالعناصر المرئية وطرق استخدامها لتوصيل مضمون العمل الفني .

١- مقدمه :
تكمن الجوانب الأساسية لاي عمل فني في المادة والموضوع والتعبير . فلتنفيذ اي مشهد وتحويله من فكرة إلى بناء حسي او إلى بنية صورية لابد من اختيار انسب الوسائل والعناصر اللغوية بما يضمن تحقيق بنية سمعية بصرية تحقق تلك الفكرة كوجود (مادي) لها على اعتبار ان الفن - اي فن - لايتحقق الا من خلال بنيته الشكلية والتي تدخل في انشائها العناصر الاتية :

أ- المادة (مادة مرئيات الصورة السينمائية): وهي الواقع الفيزيائي الذي نتعامل معه , فأي مادة لاتكون مادة فنية إلا بعد أن يضفي عليها الفنان من عنده لتصبح مادة فنية . وهنا يمكن أن نشير إلى سطو التقنية على حرية الإبداع الفني حيث أن للنص حرية تعبيرية كبيرة بينما الفيلم السينمائي لايجد إلا صياغة تعبيرية واحدة هي الصورة المرئية المحسوسة الواجب توافر معطياتها الدلالية وفق محددات الوسيط من إضاءة وديكور وطبيعة ألوان وحركة كاميرا وما الى ذلك .

ب- الموضوع (البناء الدرامى للفيلم السينمائى): عادة مايكون على شكل فكرة إلى أن يتجلى تنظيمه الجمالي ، وهو لايصبح موضوعا فنيا إلا بعد ان ينشأ حوار(فلسفي - فكري – فني) بينه وبين المختار إليه.
أن مادة الموضوع التي يقدمها الكاتب لايمكنها أن تحدد إذا ما كان الفيلم جيدا أم لا استنادا إلى النص الادبي لأن المضمون وحده ليس كافياً بل لابد أن يكون فنان الصورة السينمائية متمكناً من وسائله التعبيرية لخلق مضمون الفيلم وفق مايراه هو من خلال دراسة البناء الدرامي إلى ثلاثة أقسام تتصل بكل من : مراحله ، وعناصره، وحرفيته[١].

ج- التعبير(وهو التفاعل بين الفنان عملة الفنى): إن التعبير يشبه إلى حد ما البلاغة في الأدب وهو إعطاء معاني لمفردات ذات مهنى معين ، أو تحميلها معانٍ إضافية وهو العنصر الأساسي الذي يلتقي من خلاله مرسل العمل مع المتلقي ، ويقرر بعض علماء الجمال أن التعبير هو الرابطة الحية التي تجمع بين الفنان وعمله الفني لأنه

العنصر الأنساني الخفي الذي يكمن في صميم هذا العمل ولما كان العنصر الأنساني في أي ظاهرة إنما هو أقرب العناصر إلى نفوسنا نظرا لأننا ندركه بطريقة حدسية مباشرة ، فان التعبير الإنساني الذي ينطوي عليه اي عمل فني انما يعني ضرباً من الحوار بيننا وبين صاحبه والتعبير ليس سوى الدعامة التي يرتكز عليها في الفيلم لأن الأشياء التي ليس لها دلالة لا مكان لها في العمل الفني " [٢].

" التعبير من العناصر العًصية على التحليل لان مايبوح به العمل الفني ليس بالمعنى العقلي الذي يمكن تأويله وفهمه وقياسه إنما هو دلالة وجدانية تُدرك بطريقة حدسية مباشرة" [٣].

٢- تقنين الإبداع الفني للصورة السينمائية :

أ- المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني (الإعداد – التخيل -الإشراف - التنفيذ.)

ب - منهج البناء المرئي و أهميته .

- المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني[٤]:

أن عملية الإبداع الفني هي من أهم المراحل الخلاقة التي يمر بها الفنان ، لأنها تعتمد على خياله وقدرته على التعبير عن الأفكار والأحاسيس التي يتناولها موضوع الفيلم . ونشير هنا إلى المراحل

الأساسية التي يمكن أن تمر بها عملية الإبداع الفني عند مدير التصوير ، باعتبارها الوسيلة المناسبة لتنظيم أفكاره والاستفادة منها بأسلوب علمي وهي تتركز في أربع مراحل هي : (الإعداد (التحضير) - التخيل(الاختمار)- الإشراق - التنفيذ) .

أ) إن مرحلة الإعداد "Preparation " : من خلالها يتم تحديد البناء الدرامي لموضوع الفيلم، من خلال تحديد كل من نوع الدراما في العمل الفني ، ومراحل البناء الدرامي(بداية – وسط – نهاية) وما تتضمنه من مشاهد أساسية ، وعناصر البناء الدرامي وحرفيته المستخدمة في عرض موضوع الفيلم ، ذلك أنه كلما تمكن فنان الصورة السينمائية من معرفة العناصر الأساسية في العمل الفني ، إزدادت أفكاره التخيلية ، ومن ثم تزداد قدرته على الإبداع في عملية البناء المرئي للفيلم.

ب) مرحلة التخيل "Incubation " : التي تأتي بعد القراءة ، يستخدم فنان الصورة السينمائية ذهنه في وضع تصور عام عن موضوع الفيلم ، من خلال التأثيرات التي يرى أنها تناسبه. وهذه الأمور تعني أن الفنان يفكر بلغة السينما، ويراعى تنظيم تخيلاته في النهاية ، بحيث يخرج التصميم العام للفيلم في شكل وحدةٍ واحدةٍ.

ج) مرحلة الإشراق "Illumination" : هي المرحلة يضع فيها الفنان تخيلاته السابقة موضع التنفيذ ، بحيث يكون قد قام بتطويعها للغة المعبرة عن تصوره السابق وبذلك فإن مرحلة الإشراق ترتبط بالإمكانيات الحرفية ، لأنها تعتمد على قدرته على التحكم في عناصر حرفته ومدى استخدامه لها، للوصول إلى تحقيق ما تخيله من أشكال إبداعية . أي أننا نستطيع أن نفهم أن مرحلة الإشراق هذه هي المرحلة التي تتوسط مرحلتي (التخيل والتنفيذ) ، أي هي المرحلة التي تنتهي بوضع خطة لتنفيذ ما سبق أن تخيله فنان الصورة السينمائية ، لذلك تعتمد خطة التنفيذ هذه على رسومات توضيحية يتم عليها وضع خطة العمل .

د) مرحلة " التنفيذ "Verilication" : هي المرحلة الأكثر أهمية ، لأنها هي التي تحدد الشكل النهائي للعمل الفني ، بما يعني المدى الذي توصل إليه فنان الصورة السينمائية في تحقيق ما تخيله في(المرحلة الثانية) , ويتم في هذه المرحلة اختبار صدق ما سبق الإعداد لتحقيقه ، ففي هذه المرحلة يدخل في صراع مع الواقع بغرض تطويعه لخدمة رؤيته الفنية ، التي يرى أنها تتناسب مع موضوع الفيلم .

يمكن أن نطلق علي المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني بـ (التشخيص الفني لكل حالة فيلمية على حدة) والذي يقع على كاهل فنان الصورة السينمائية ، الذي عليه أن يكًون تصوره الخاص للعمل الفيلمي، ومن ثم فإن فكرة "التشخيص الفني " لكل حالة فيلمية على حدة « تعني تحديد الشكل العام للبناء الدرامي للفيلم ، وتحديد تفاصيل هذا الشكل العام المكونة له والمؤثرة فيه في نفس الوقت، وهو الأمر الذي يقتضي وضع الخطة العامة لتنفيذه ، بما يمكن أن تتضمنه من خطط فرعية لتحقيق هذه التفاصيل، مهما بلغت دقتها ، وذلك من خلال الاتساق بين هذه الخطط الفرعية ذاتها ، بما يساعد على تحقيق الخطة العامة .

٣- الطابع الدرامي للعناصر المرئية في الفيلم :

فيما يلي مجموعة من الأفكار، والتي من خلالها يتم التأكيد على فكرة الطابع الدرامي للمرئيات في الفيلم السينمائي والمنوطة بتوصيل المعاني والأفكار بنفس أسلوب الدراما ، الذي يعتمد على الأداء بأفعال وحوار ، من شأنها التأثير في المتلقي لتوصيل إحساس أو معنى أوفكرة , وهذه الأفكار هي:

أ- استخدام المرئيات في التعبير عن الموضوع : فالمرئيات لها هدفاً نوعياً ، ولذلك فإن فنان الصورة السينمائية يستخدم عناصره بغرض تحقيق التعبير الفني .

ب- دراسة البناء الدرامي لموضوع الفيلم : باعتباره العنصر الأساسي في بناء العمل الفني ، وذلك حتى يستطيع فنان الصورة السينمائية تصميم تأثيراته المرئية ؛ بحيث تعبر عن هذه الدراما من خلال لغة مرئية لها قيمتها الحيوية في التأثير على المشاهد(المتفرج) واستناداً إلى ذلك فإن فنان الصورة السينمائية لا يعبر عن موضوع الفيلم من فراغ ، بل إن البناء الدرامي لهذا الفيلم هو الذي يفرض عليه تخيلاً معيناً للصورة السينمائية وما تتضمنه من تأثيرات مرئية ، بحيث تتلاءم مع عناصر البيئة الدرامية للفيلم ، أي أن دراما العمل الفني تؤثر في تشكيل التصميم المرئي للفيلم وتوحي بأشكال التأثيرات المرئية التي تشكل مكونات هذا التصميم ، مع ضرورة ملاحظة أن أشكال هذه التأثيرات تختلف من فنان إلي أخر ، حتى لنفس الفيلم السينمائي ، لأنها لا تعتمد على الدراما فحسب ، وإنما تعتمد أيضاً على قدرة فنان الصورة السينمائية على الابتكار ، وعلى ثقافته وقدرته التخيلية ، وعلى مهارته في استخدام عناصره لتحقيق التعبير الفني في الصورة السينمائية.

ج- عملية إبداع الشكل المرئي للصورة السينمائية في الفيلم تتلخص في النقاط الآتية :

- دراسة موضوع الفيلم وتحليله إلى عناصر الأساسية.

-دراسة العناصر الأساسية للموضوع وعلاقتها ببعضها البعض ، وهو ما يتمثل في قراءة سيناريو الفيلم ، الذي من خلال قراءته يمكن تحديد نوع الدراما في العمل الفني ، سواء كانت "تراجيديا" أو " كوميديا "(مأساة أو ملهاة)، حتى يمكن وضع تحديد مبدئي للشكل العام للمرئيات وكذلك يمكن تحديد المقدمة المنطقية ، أي الفكرة الأساسية ، التي تتمثل فيما يطرحه الفيلم من مقولة خاصة به، فالمقدمة المنطقية تحمل بداخلها القوة الكامنة المحركة لكل ما يصدر من أفعال في الفيلم . فمثالاً لذلك من الفيلم الروائي الذي يكون موضوعه هو قصة حب (روميو وجوليت) عن المسرحية لشكسبير ، فالمقدمة المنطقية هي (الحب العظيم يتحدى كل شئ حتى الموت) ، وهي بذلك تتألف من ثلاثة أجزاء قضية الموضوع(الحب العظيم),الصراع(يتحدى كل شئ)، النهاية (حتى الموت) واستطراداً لتوضيح هذا المثال من " روميو وجوليوت " . "الحب العظيم " يناسبه التعبير عن العواطف الجياشة والأحاسيس المرهفة، وهو ما يمكن الايحاء بتأثيره من خلال التأثيرات المرئية الناعمة ذات التباين المنخفض المصحوبة بالألوان المفرحة ، ثم تتجه نحو الانخفاض تدريجياً مع بداية الصراع حتى يصل إلى نهايته فيزداد التباين حتى نهاية الفيلم . ويجب توضيح أنه يمكن تصور النهاية من وجهه نظر فنان آخر أن" الموت من أجل الحب هو أعظم ما في الفيلم ومن ثم يتم تناوله برقة ونعومة حتى النهاية ، على الرغم من حدة الصراع وما يصاحبه من إحساس بالقسوة.

٤- البناء المرئي للفيلم الدرامي :

أن التأثيرات المرئية التي يستخدمها فنان الصورة السينمائية في تشكيل مرئيات الفيلم السينمائي لابد أن تعبر عن أفكار ومعان محددة ، يهدف إلى توصيلها إلى المشاهد (المتفرج)، والتفكير المرئي يعني بدراسة الأفكار التي على أساسها يتم تشكيل المرئيات في فيلم معين ، كناتج لحوار الفنان ذاته الداخلي حول عمله الفني من جهة ، وكيفية الوصول إلى الشكل الفني المناسب لهذا العمل من جهة أخرى . وتتم عملية التفكير المرئي للفيلم السينمائي الدرامي من خلال مرحلتين هما:

أ :البحث عن صورة المرئيات : وهي الصورة التي يتخيلها فنان الصورة السينمائية معبره عن موضوع فيلمه للوصول إلى الشكل المناسب للعمل الفني ، ذلك أن قيمة العمل الفني تكمن بصفة أساسية في مدى الإبداع في الأسلوب الذي يتم به التعبير عن موضوع هذا العمل. وهناك أفكاراً وتصورات أخرى يجد الفنان أنها الأكثر تأثيراً والأفضل تعبيراً عن موضوع عمله الفنى ، وهو ناتج طبيعي لعملية التطور المستمرة لأفكار الفنان وتصوراته ، حتى يصل بالفعل إلى ماهو أكثر تأثيراً وأفضل تعبيراً – من وجهة نظره – بالفعل .

يعتمد التفكير المرئي لفنان الصورة السينمائية على العناصر الآتية :

١ - الموضوع هو القاعدة الأساسية ومصدر الإلهام الفني .

٢- الدراما هي البناء (الفني) الذي يتم استخدمه في التعبير.

٣- التأثيرات التي تظهر في خياله هي استجابة لتصوره المرئي للموضوع .

٤- اللغة المرئية هي لغة تخاطب الوجدان وموجهة للأحاسيس الإنسانية.

٥- يتم تناول الموضوع من خلال تناول الحوار الداخلي للفنان وتصوره لمرئيات الصورة السينمائية ، ودورها في التأثير على المتفرج .

ب- الرؤية العامة : باعتبارها العنصر الأساسي الآخر في التفكير المرئي للفيلم السينمائي الدرامي وهي تتوقف علي عنصرين يشكلان مفهومه، وهما "المرئيات " ؛ باعتبارها أساس الفنون البصرية بصفة عامة ، وتكوين " البناء المرئي " باعتبارها وسيلة التعبير.

المرئيات : هي كل ما يدركه الكائن الحي بواسطة حاسة البصر ، وبذلك فهي بالنسبة للإنسان كل ما يراه بواسطة هذه الحاسة من خلال العين . وبذلك فإن الفنون البصرية تعتمد على المرئيات . ويقودنا ذلك إلى العلاقة الوثيقة بين المتفرج على الفيلم السينمائي وبين المرئيات , ذلك أن هذا المتفرج ، وهو يتطلع متابعاً ما ينعكس على شاشة العرض السينمائي ، فإنه يفكر من خلال عينيه اللتين تدركان محتويات هذا الانعكاس , فالفنون البصرية هي تلك التي تعتمد في انتاجها وإبداعها وفي تذوقها وتلقيها على حاسة الإبصار , بذلك يتسع معنى الإبصار ليشمل كلاً من الرؤية البصرية الخارجية ، والرؤية العقلية والخيالية والوجدانية الداخلية.(٥)

نلاحظ أن هناك جانبين مكملين لبعضهما في مفهوم الرؤية البصرية ، أحدهما مادي والآخر معنوي . والجانب المادي للرؤية البصرية هو ذلك الإدراك الحسي الذي يتصل بتفعيل حاسة الإبصار ذاتها ، ويتصل الجانب المعنوي بفكرة الإدراك العقلي للمرئيات وما يتعلق به من مؤثرات يمكنها أن تؤثر في الحالة النفسية للمتلقي.

ومن جهة أخرى فإنه لكي يستطيع الفنان أن يتعامل مع المرئيات، وذلك باستخدام أدواته لتشكيلها والتعبير بواسطتها ، فإن عليه أن يكون على وعي بالمعرفة البصرية : وهي محصلة ما يجمعه الإنسان من معارف مختلفة عن طريق الإدراك البصري بالعين ويتم نقله إلى المخ . ومن ثم فإن ما يختبره الإنسان بصرياً من المرئيات يستمد قيمته من المعاني والأفكار التي توحي بها هذه المرئيات . " فكل نشاط خاص بالرؤية يتضمن عملية إلتقاط الملامح العامة المميزة للموضوع المدرك , كذلك فإن كل معرفة بصرية بعيدة عن أي موضوع مدرك فردي بعينه تتطلب الإدراك للملامح البنائية المميزة " (٦)

، وفي نفس الوقت على دراية بالتفكير البصري (وهو يعبر عن محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة) (٧)

.وبذلك فإن على فنان الصورة السينمائية أن يمارس هذا النوع من التفكير ، باعتباره العامل الذي يساعده على التعبير عن ما يتضمنه موضوع العمل الفني(الفيلم السينمائي)من معاني وأفكار وأحاسيس ، وذلك من خلال عناصر بصرية من شأنها أن تتمكن من أن تثير المعرفة البصرية لدى المتلقي (المتفرج) على الفيلم السينمائي ، لتتحول بدورها في عقله إلى أفكار ومعاني وأحاسيس تؤثر في عقله ووجدانه.

"إن التفكير بالصور يتجاوز حدود الواقع المدرك اللحظي المباشر , فهو يمكن المرء من إستدعاء الماضي ومعايشته كما لو كان يحث مره أخري , من خلال استعراض الصور والأفلام التي ترتبط به , كما يمكنه من أن يفكر في المستقبل ويتصوره وأن ينشط خياله ويطوره "[٨]

والبناء المرئي الرئيسي للفيلم السينمائي يعتمد على أربعة عناصر هي :

- أن ينبع من طبيعة الموضوع ، وأن يلبي متطلبات العمل الفني ومعبر عن الفكرة الرئيسية للموضوع.
- أن تكون عناصر البناء مبتكرة ومبدعة وتحقق الوحدة .
- أن تعبر عن وجهة نظر الفنان وطريقته الفنية في العمل.
- أن يقوم فنان الصورة السينمائية بتشكيل البناء المرئي باستخدام العناصر المرئية للفيلم السينمائي

وفنان الصورة السينمائية يتبع أسلوب وترتيب معينين في تفسير أفكاره المرئية ، فقد يقدمها بما يتسق مع الاتجاهات المذهبية في الفنون التشكيلية مثل": التعبيرية" و التأثيرية ,"و "الإنطباعية " ،

أو من الأنواع الفيلمية المميزة في تاريخ السينما العالمية مثل "أفلام الرعب" و" الفيلم الأسود " و "أفلام الخيال العلمي" , وفي بعض المواضع التفسيريه إلى(الذاتية) في علاقته العملية في الصياغة المرئية للفيلم السينمائي .

٥- مراحل البناء المرئى للفيلم السينمائي الدرامي: [٩]

أ- مرئيات (مرحلة العرض) (Visual Exposition) :

كما أن هناك مرحلة العرض للقصة هناك أيضا عرض للمرئيات. وفي مرحلة العرض (exposition) يتم تحديد قصة الشخصيات , و حالة القصة، وموقع الأحداث ، والفترة الزمنية. العرض للقصة يضع عناصر القصة الأساسية . ويحدد العرض المرئي كيف سيتم استخدام المكونات المرئية الأساسية لدعم القصة.

قصة تبدأ: "ذات مرة كان هناك أسرة سعيدة." يمكن توسيع هذا العرض إلي: "ذات مرة كان هناك أسرة سعيدة تعيش في شقة لها شكل مربع وتكسوها الألوان الدافئة " , وبالتالي نجد على حد سواء عرض للقصة وعرض مرئي . و تم إنشاء قواعد لتصوير الأسرة حيث قام فنان الصورة السينمائية بالعرض المرئي لتقديم تعريف مرئي للأسرة . يجب عرض القصة والعرض المرئي في نفس الوقت . ففي فيلم "الفك المفترس" " Jaws " ، العرض الموسيقي ، والمرئي ، والقصة تحدث في وقت واحد. الجمهور يسمع الموسيقى المشؤومة (أغنية القرش)، وحركة الكاميرا بطيئة تحت الماء للضحايا (وجهة نظر عين سمك القرش) ، وسمك القرش يلتهم الأبرياء (القرش هو القاتل). فنان الصورة السينمائية يضع العرض الموسيقي والمرئي ، والقصة في بداية الفيلم . الجمهور يتعلم قواعد شخصية سمك القرش ، والموسيقى، وطريقة عرض الكاميرا في مرحلة العرض . وبالتالي يتلقى الجمهور كل الحقائق التي يحتاجونها لتبدأ القصة.

الجمهور يرتبط تماما بالموسيقى و زاوية الكاميرا مع القرش بحيث يصبح ظهور القرش غير ضروري. عرض الموسيقى وزاوية الكاميرا تلقائيا تثير الخوف في الجمهور. العرض المرئي يمكن أن ينشئ بنية مرئية لجميع المكونات المرئية الأساسية. أي عنصر مرئي يمكن توجيهه للتعبير عن أي عاطفة والمزاج ، والوضع ، أو سمة شخصية. تحديد معنى لعنصر مرئي في مرحلة العرض بنفس الطريقة التي تتم بمرحلة العرض من تحديد شخصية من الشخصيات، والمواقف، ومواقع في أي قصة.

" القواعد المرئية المحددة في العرض تصبح المبادئ التوجيهية لجميع المعنيين في عملية الإنتاج . الخيارات للعناصر المرئية لكل من (الفراغ ، الخط، الشكل،الدرجات، واللون والحركة والإيقاع) تساعد في تحديد العدسات الصحيحة، وزوايا الكاميرا، والمواقع، وخزانة الملابس، وعناصر التصميم للإنتاج. القواعد المرئية تعطي للإنتاج الوحدة ، والأسلوب، و البناء المرئي (من خلال استخدام التباين والتقارب) ".

ب - المرئيات لمرحلتى (الصراع والذروة) (Visual Conflict and Climax):

البناء المرئي ، مثل بناء القصة ، لديه الصراع والذروة . المكونات المرئية الأساسية يمكن بنائها باستخدام مبدأ التباين والتقارب لبناء الكثافة ويصل بهذا البناء إلي الذروة المرئية .

مبدأ التباين والانجذاب الدول The Principle of (Contrast & Affinity states) :

- كلما زاد التباين للعناصر المرئية ، زادت الكثافة المرئية أو الديناميكية.
- كلما زاد التقارب للعناصر المرئية ، تقل الكثافة المرئية أو الديناميكية.

ويمكن توضيح ذلك العلاقة بشكل أبسط كما يلي:

CONTRAST GREATER VISUAL INTENSITY

AFFINITY LESS VISUAL INTENSITY

كل عنصر مرئي يمكن أن يحقق التباين أو التقارب للسيطرة على الكثافة والبنية المرئية . يستخدم الكاتب الكلمات لخلق الكثافة القصة , ويستخدم الموسيقار الألحان لخلق الكثافة الموسيقية ، وفنان الصورة السينمائية لديه العناصر المرئية (الفراغ ، الخط، الشكل، والتدريجات ، واللون والحركة والإيقاع) لتحقيق الكثافة المرئية . البناء المرئي التي تم إنشاؤه من خلال عناصر يجب أن توازي شدة الكثافة لبنية القصة. مبدأ التباين والانجذاب يسمح لفناني

الصورة السينمائية بزيادة أو تقليل الكثافة المرئية داخل اللقطة الواحدة ، و من لقطة لأخري، أو من مشهد لأخر .

ج- مرئيات (مرحلة النهاية) (Visual Resolution) :

تسمى نهاية قصة بالنتيجة أو الحل (the resolution) ، والبناء المرئي لديه نتيجة أيضا. في مرحلة النتيجة للقصة ينتهي الصراع وتقل الكثافة للقصة. والكثافة المرئية يجب أيضا أن تنخفض مستخدما مبدأ التباين و التقارب . كلما زاد التقارب للمكونات المرئية الأساسية ، فإن الكثافة المرئية تنقص . في فيلم " الفك المفترس" "Jaws " اللقطة النهائية للفيلم هي لقطة واسعة بطيئة الإيقاع كما تسبح الناجين إلى الشاطئ. وتقل جميع التناقضات المرئية من ذروتها، واللقطة النهائية تستخدم فقط التقارب .

٦- المرئيات ووحدة العمل :

ان الوحدة مصطلح يستخدم للدلالة على تجمع كمي وفني لبعض العناصر او المفردات وفق شروط جمالية معينة ... ولتحقيقها يجب ان نحسب ان الاجزاء والعناصر تنتمي الى الكل وتنسجم وتتناغم معه [١٠] .

و وحدة المرئيات في معناها العام هو إخضاع عناصر المرئيات لوحدة الفعل في الدراما من خلال جميع انواع الوحدة (الحدث والمكان والزمان - الفكر - الاسلوب - الشكل ... - الخ) ويقوم الفنان السينمائي باسقاط وترجمة احاسيسه لتنظيم عناصره ووسائله لتحقيقها . " حيث ان احساس الفنان السينمائي بالوحدة الفنية هو الذي يوحي له بهذا او ذاك من التفاصيل ، سواء أكان ميزانسياً او مشهدا معيناً ، أو إيقاعاً، أو حتى صفة مميزة للاضاءة ، وهذا التفصيل يبرز بدورها إحدى سمات الشكل الفني الذي يبدعه ، ان ايجاد التفاصيل الجزئية انطلاقا من نوع اسلوب العرض ....ومن ثم توزيع هذه التفاصيل في تعاقب محدد ، وإخضاعها لجوهر (العمل) هو الذي يضمن اتجاه العرض نحو تكامله الفني. " [١١]

ولكي تتحقق الوحدة لابد ان تنتمي جميع العناصر والاجزاء إلى التكوين الكلي للعمل الفني وتنسجم معه ، وان اجزاء العمل الفني بشكل عام تعمل كلٍ على حدا ولكنها بالنتيجة تصب في هدف رئيسي واحد والعمل الفني لابد ان يدافع عن وحدته من خلال استقصائه لكل ما هو زائد لامعنى له ولاتاثير وكل مايشتت التركيز عليه ككل متماسك ، لان أية زيادة أو نقصان فيه تؤدي الى النفور عنه " فالوحدة تعتبر من المقومات الاساسية التي تساعد على تقبل العمل وسرعة استيعابه والرضاء عنه ، أو على الاقل تجنبنا إحتمالات رفضه .

ولتحقيق الوحدة بشكل عام للفيلم الدرامي لابد من توفر مقومات تحقيقها ومنها[١٢] :

١- مراعاة مبدأ السببية والصيرورة بصورة اساسية.
٢- تواجد رباط الفكر والمضمون والنظم الداخلية وإن كانت تحتاج دائما الى الاطار القصصي الملائم.
٣- اتباع قاعدة البداية - الوسط - النهاية.
٤- موائمة أفعال الشخصيات مع سماتها وتطويرها حسب طبيعة العمل.
٥- التدرج في الأحداث من الإمكان إلى الإحتمال إلى الضرورة.
٦ - تحقيق التناسق بين مراحل العمل . والمدى المناسب له وعلى الجملة مراعاة الزمن.
٧- استبعاد كل ما لا يمت الى العمل عضويا في الصورة والصوت.

وهناك انواع للوحدة ولكن ليس بالضرورة استخدام جميع انواع الوحدة واقحامها في العمل الفني وهذه الانواع بقدر أهميتها ولكن لايعني غياب بعضها ضعفا في العمل الفني بل يخضع ذلك لاسلوب الفنان وقدرته على تحقيق الوحدة من خلال بعض انواعها " [١٣]

وللمرئيات دور كبير في تحقيق وتأكيد باقي أنواع الوحدة التالية :

أ- وحدة المكان:

والمقصود بها ان تدور الاحداث في موقع واحد وهنا تبرز قدرة الفنان السينمائي على التنويع في حلوله لاخراجنا من الرتابة المحتملة نتيجة لحصر الحدث في مكان واحد مثل (سفينة .. بيت .. الخ), ويمكن ان تتناثر احداث هنا وهناك في اماكن متباعدة ولكن لايحدث فيها حدثا رئيسيا يحول انظارنا اليه تاركين المكان الاول وبذلك تتحطم وحدة .والمبالغة في تعدد أماكن التصوير وتنوعها قد تكون عامل تشتيت للمشاهد يعطله عن المتابعة العميقة الكاملة للتدفق الدرامي . وحدة المكان لاتعني فقط الوحدة المادية(صورية وصوتية) بل يجب أن نضيف اليها ما قد تضيفه المرئيات من عوامل ثقافية وبيئية تؤثر بالضرورة في هذه الوحدة .

ب- وحدة الزمن: يخرج الزمن عن اطاره العام الذي نتعامل معه حياتيا تحت بعض المؤثرات عند تعاملنا معه دراميا. فزمن الحياة يسير باتجاه واحد ولايمكن العودة به الى الخلف ، بينما تستطيع الدراما من خلال العناصر المرئية وتأثيرها في إضمار كل الازمنة لان الفن يعتمد الانتقاء وبذلك تتوافر امكانية التنقل بين الماضي والحاضر إنتقائياً .وتوجد ثلاثة مستويات في الدراما للزمن:

1-زمن العرض - طول الدراما .
2-زمن الحدث - مدة الحكاية التي تدور احداثها.
3-زمن الادراك -إحساس المتفرج بالمدة التي تستغرقها الاحداث, وهو إحساس نسبي غير خاضع للقياس [١٤]

واختيار عناصر مرئيات الصورة السينمائية دور كبير في المحافظة لتحقيق الوحدة لجميع مستويات الأزمنة

ج- وحدة المضمون: ان لكل عمل فن معنى وقيمة او مفهوم يراد تجسيده في العمل الفني وهو لايخضع بالضرورة لمبدأ السببية . وليس من الضروري التصريح بالمضمون الفكري للعمل بل عن طريق الحوار او الشخصية او الحدث . وقد تكون هناك مضامين أخرى تمشي تحت لواء المضمون الرئيسي ولكن يتم التركيز عليه ولاتكفي وحدة المضمون بوحدها لانجاح العمل . والمضمون هو المحتوى الذي تكشف عنه حكاية الدراما وتوحي به في نفوس المشاهدين بواسطة الشكل المرئي .

والمضمون له بناؤه الخاص الذي لا يشترط فيه لأن يواكب البناء الدرامي , بل أنه أحيانا ما تتعارض جودة البناء

الدرامي , وكذلك جاذبية الناحية التقنية في بعض المواضيع , مع المضمون , مما قد يثير البلبلة أو يهدد وحدة وسلامة المضمون , ومن ثم فيجب الحذر .
كما أن بناء المضمون لا يخضع بالضرورة لرباط السببية , ولكنه في صلبه عبارة عن معني أو قيمة أو مفهوم يتم تجسيده بالدرجة التي يتوخاها الكاتب علي مدار العمل . وان وجود مضمون واحد سائد يشكل وحدة لاشك فيها , حتي وأن كان هناك بعض المضامين العابرة التي لا تشكل وجودا مؤثرا .

د- وحدة الاسلوب (الشكل) :

الاسلوب هو خطوات عملية تشكل طريقة خاصة بالفنان ليعبر بها عما في نفسه من فلسفة للاحداث التي يتضمنها النص وهو مسألة غير خاضعة للقياس وهو مايمكن ان نطلق عليه (بالروحية) كما لكل ملحن في الموسيقى روحية خاصة يضمنها لجمله الموسيقية , فالاسلوب في الدراما يحمل معنى قريبا جدا من ذلك ويترجم هذا الاسلوب بالشكل الفني الذي يختاره معتمدا على ادواته البنائية الشكلية للتعبير عما يريده وتشتمل وحدة الاسلوب على :

أ -اسلوب نوع الفلم اي هل هو كوميدي ؟ بوليسي؟ رومانسي؟ ... الخ فاذا ماحددنا اسلوب تناول قصة الفلم فسنحصل على وحدة الاسلوب والشكل لان كل نوع مما سبق له خصوصيته في الاسلوب والشكل.

ب -"اسلوب فنان الفيلم السينمائي ، والناتج عن تطور تكنيكية اداء العمل تطوراً تدريجياً ببطء على مر السنين حتى "ينضج الاسلوب ويميز عمل الفنان عن عمل غيره" [١٥] .

ووحدة الشكل قائمة على محورين هما وحدة الصورة ووحدة العرض المرئي العام . ان الدراما متكونة من لقطات التي تكون بدورها مشاهد التي يشكل مجموعها العمل الفني الدرامي ، ولكل من اللقطة والمشهد عناصرها التي تشكل وحدة صغيرة بجمعها تصبح وحدة العمل الفني متكاملة وكلاهما يجب ان يخضعا للتصور العام لوحدة العمل ولكل فنان احساسه بالوحدة الفنية ويوفر احساسه الاختيار لهذا الشكل او ذاك .

ان الفنان يجهد فكره لكي يصل الى وحدة العناصر المرئية في الصورة وتحقيق العوامل التي تتميز بقدرتها على خلق الاحساس بالوحدة كالتقارب بين الكتل والتلامس والتراكب والتماثل في الحجم واللون والسرعة والاتجاه" . [١٦]

وباجتماع هذه العناصر تضفي جواً ملائماً حيث يجب ان تترجم الجو او المزاج النفسي بالاستخدام المناسب" للخط والشكل والكتلة والحركة فضلاً عن الاضاءة ، وحركة الممثلين ، وحركة الكاميرا ، الى جانب درجات اللون ، والجمالية والتكنيكية للمشهد ان ترتبط فيم بينها برباط متين بغية أن تنقل الينا شعوراً عاطفيا موحداً . ذلك أن الجمع بين خليط غير متكامل من المؤثرات السينمائية لاينتج عنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات وتؤدي الى إضعاف سرد القصة . [١٧]

"ولتجنب الملل في الوحدة لابد من وجود التنويع وأهم ما فيه وجوداً أو تسيد عنصر على بقية العناصر وهو مايسمى بمركز الاهتمام والتنويع . يجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية ، ودون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل". [١٨]

فلتحقيق وحدة العمل الكلية والتي تتكون من مجموع الوحدات التفصيلية لابد ان يسعى فنان الصورة السينمائية الى استخدام عناصر اللغة الصورية ومن خلال الحل الفني والتقني الذي يوائم من خلاله تلك الوحدات فيخضعها الى خطاب بصري ينبض بالمعاني ويشير الى موضوع النص الذي تناوله دون سواه فيحقق بذلك وحدة الشكل ووحدة الاسلوب.

و يجب أن نهتم بتحقيق مبدأ (البداية – الوسط- النهاية) في العمل الفني ككل في المقام الأول , أو أحد مراحلة الكبري , وتأتي الخشية من تطبيقه علي المشهد الواحد مما يهدد بأن يحقق له وحدة قائمة بذاتها , ومن ثم يهدد الصيرورة في توالي المشاهد , ويحيل العمل إلي مجرد تجاور وحدات أو تلاحقها , دون تحقيق وحدة حقيقية للكل يندمج فيها الجزء اندماجا عضويا تاما, فمن المستحب أن تكون البداية في مشهد ما و والوسط في مشهد لاحق , والنهاية في مشهد لاحق له , بل أن النهاية المذكورة يحسن بها ألا تكون نهاية بالمعني المفهوم. إذ الأفضل أن تتحول تلقائيا إلي بداية جديدة , أو أن تكون هناك بداية لشئ أخر تتواجد علي المستوي الثاني ثم تطفو علي السطح عندئذ , ويتحقق التدفق من ثم للعمل .

٧- الإيقاع المرئي :

يقول "ريشارد بولسلافسكي" " Richard Bolslavsky " في تعريفه للإيقاع (الإيقاع هو التغييرات المنظمة المحسوبة التي تطرأ علي كل العناصر المختلفة التي يتضمنها العمل الفني – علي شريطة أن تثير كل هذه التغييرات انتباه المتفرج بطريقة مطردة وتؤدي حتما إلي الهدف النهائي الذي يقصده الفنان) [١٩]

يعتمد الإيقاع علي كل ما هو موجود في الصورة , كما أنه يرتبط ارتباطا شديدا بالزمن , والذي لا نعني به فقط زمن الشاشة أو زمن العرض , ولكن نعني به أيضا الزمن النفسي أو الزمن الإنفعالي للمشاهد .

- العوامل الظاهرة والتي تؤثر في الإيقاع[٢٠] :

أ- النبر (روح الإيقاع) : يوجد عدة عوامل تحقق النبر المرئي بما يساعد علي الحيوية لدراما الفيلم ومنها:

- القطع علي لقطة المنظر الكبير (close shot) وخاصة إذا كان يحمل أهمية . وكذلك بالنسبة للتغيير البؤري السريع يمكن أن يحقق أيضا نبرة قوية إذا كشف لنا عن عنصر مفاجئ , وكذلك الحركة الأفقية السريعة للكاميرا .
- تحقق المفاجآت في الصورة نبرا تختلف شدته بإختلاف نوع المفاجأة وتوقيتها ومدي تأثيرها وأهميتها بالنسبة للمشاهد .
- شدة الإستضاءة المفاجئة (فتح النافذة أثناء النهار حيث يغمر الضوء المكان دفعة واحدة - اشعال نور الغرفة – كشاف سيارة ... وغيرها) .

- المؤثرات الضوئية مثل حركة الإضاءة وخاصة مع الإستفادة من نبضاتها دراميا , وتبادل الدخول في مناطق الظل والنور أثناء حركة شخصية ما ... وهكذا .
- القطع إلي لقطة تعطي لونا متباينا أو متمم للون الرئيسي في اللقطة السابقة أو في نفس اللقطة .

ويمكن لفناني الصورة السينمائية أن يجدوا مزيدا من عوامل النبر المرئي والتوليفي , مع ملاحظة أن النبر إذا تكرر علي وتيرة واحدة فإنه يصبح مألوفا ويفقد قوته , وأن التنوع في النبر سواء في الصورة أو فيهما معا يساعد علي الإحتفاظ بفاعليته وتأثيره وتجديد نشاط المشاهد في متابعة العمل .

ويجب التفريق بين النبر في مركب الدلالات , وأحساس النبر لدي المشاهد مع تراكب التلقي مع الوضع في الحسبان تأثير السياق الدرامي .

ب- الوزن (صورة الإيقاع) : الوزن هو" التتابع المنتظم للنبرات أو النبضات في قوتها وضعفها ", والوزن يسري مواكبا لسياق درامي, ولذلك فإن السياق الدرامي وطبيعة اللحظة وتأثير سيكولوجية المشاهدة- سيحقق نظاما أخر للنبرات وللوزن بالتالي من زوايا مختلفة . فكأنه يوجد في حقيقة الأمر وزن ظاهر من مركب دلالات العمل , أو ما يمكن أن نسميه المنبه أو الوزن "الدال" , وهناك وزن أخر خفي لدي المشاهد من تراكب التلقي أفقيا ورأسيا أو الوزن "المدلول" .

وعلينا أن نلاحظ بأنه قد يكون هناك نبر ظاهر في الشاشة ومع ذلك يتلقاه المشاهد دون احساس به , مثل القطع الحاد إلي منظر كبير(وهو نبر صوري دال) ولكن تبعا للسياق الدرامي لا يجد فيه المشاهد نبرا واضحا يلفت نظره . وهناك النبرات المؤجلة لدي المشاهد كأن نري الشرير يصوب بندقيته (وهو نبر صوري دال) ولكن المشاهد يتلقي الأمر بهدوء نسبي , فهو لايعرف إلي من يصوب الشرير بندقيته ثم نقطع من وجهه نظر البطل المستهدف , وهنا يشعر المشاهد بالخطورة وبالنبر القوي "المدلول" والذي كان نبرا قويا دالا في اللقطة السابقة , وهذا نوع من النبر المؤجل , إذا فالمدلول في اللقطة الأولي لا يعطي نفس قيمة الدال وبذلك يختلف النبر و وبالتالي الوزن , بين الشاشة والمشاهد .

ويساعد الوزن المنتظم علي التوقع أو تهيئة المشاهد لإستقبال ماهو قادم , أكثر منه في حالة المراحل الخالية من الوزن أو ذات الوزن المختل غير المنتظم . ولايجب أن يكون الأمر سلسلة متصلة من من التوقعات والإشباعات , إذ لابد من الإحباط والمفاجآت أحيانا علي أن تكون علي صلة بالعمل وباعثة في نفس الوقت بذكاء استخدامها علي متعة المشاهد .والوزن ذو علاقة بالمضمون الدرامي لموضوع الفيلم فكل منهما يؤثر في الآخر وبالتالي يفضل أن يكن هناك بناء للوزن مثل البناء الدرامي .

ج - السرعة (ضابط الإيقاع) :

- سرعة الإيقاع بالنسبة للعمل : نستخدم مصطلح (معدل السرعة) للتعبير عن سرعة الوزن أو سرعة الأداء الفني في العمل نفسه , أي كلما طالت المسافة الزمنية الطبيعية بين النبرة والنبرة الأخري التي تليها فيمكن أن نعتبره بطيئا و وإذا قصرت المسافة بين النبرتين اعتبرناه سريعا .

- سرعة الإيقاع بالنسبة للمشاهد : ونستخدم مصطلح (الإحساس بالسرعة)

ومحاولة للتقارب بين نوعي سرعة الإيقاع نقدم فيما يلي بعض العوامل التي تساعد على ذلك وهي :

- يجب أن تتناسب السرعة مع المزاج النفسي السائد في المشهد , ويمكننا أن نقول بأنه يحسن أن يكون المعدل سريعا في حالات الإضطربات والعنف والمطاردة ....وغيرها , أما معدل السرعة البطئ فهو يتواءم مع الشجن وعمق المشاعر والتأمل .....وغيرها .
- تتناسب السرعة طرديا مع سرعة حركة الموضوع وحركة الكاميرا والحركة عموما وإيقاع الموسيقي
- شدة كثافة محتوي لقطة ما تزيد من احساسنا بسرعتها عن لقطة أخري سبقتها مساوية لها في الطول ولكن تقل كثافة عنها في المحتوي .
- تسهم أطوال المشاهد في تحديد السرعة , فكلما طالت زاد احتمالات هبوط معدل السرعة , والعكس بالعكس , وكذلك بالنسبة لأطوال اللقطات والجمل الحوارية وفقراتها , ومواضع النبر والهجوم المضاد بها .
- سرعة الإستياعب تتناسب طرديا مع سرعة العمل أو أن التركيز والإنتباه يتناسبان طرديا مع السرعة .
- يفضل زيادة معدل السرعة إذا تحققت لنا الألفة مع المكان والشخصية والمشكلة , وذلك لكي نحتفظ بثبات الإحساس بالسرعة لدي المشاهد و بالتالي فإن الإحساس بالسرعة يتناسب عكسيا مع زيادة الألفة بما هو معروض علي الشاشة .
- يجب أن تكون السرعة الصوتية أبطأ من السرعة الصورية , نظرا لأن العين أكثر سرعة في الإدراك والإستيعاب من الأذن .

وأخيرا وليس أخرا فإن السرعة يجب أن تتحدد من استراتيجية العمل , ومن المزاج النفسي الملائم الذي يسود مشاهده , ولاتكون اختيارا عشوئيا بحال من الأحوال . وللسرعة أثرا مباشرا علي مدي العمل أو زمن الشاشة , وأن عدم ضبطها قد يؤدي إلي مشاكل يصعب حلها بالإختيار الأسواء.

٨- التمثيل البياني لمراحل دراما الفيلم السينمائي :

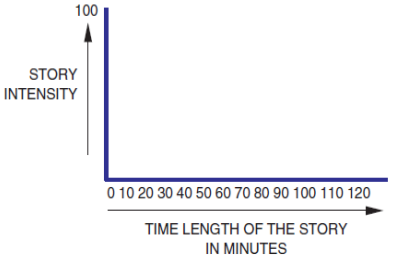
المسار الذي يتخذه الإيقاع علي مدي زمن العمل ومن ثم التوصل إلي (شكل بياني) يسترشد به أثناء الكتابة أو يسلخصه منها بعد انتهائها كي يضع يده علي نقاط الضعف أو الخطأ ليصلحها .

كل قصة، مهما كانت قصيرة أو طويلة لها مراحل البناء التالية (العرض، والصراع، وذروة , النتيجة) .و يمكن رسم أي قصة على شكل الرسم البياني , ففي الشكل التالي رقم (١) نموذج (A) هو الرسم البياني لبنية القصة

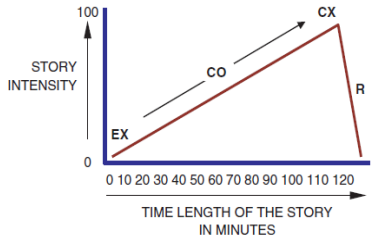
- المحور الأفقي من الرسم البياني يشير إلى طول الوقت للقصة .
- المحور الرأسي يمثل كثافة القصة والذي يعبر عن **درجة الصراع** في القصة .

يدل المؤشر (٠) على المقياس علي عدم وجود كثافة للقصة , وكثافة (100) تعبر عن الكثافة القصوي أي درجة الصراع العالية للأحداث .

Graph A



Graph B

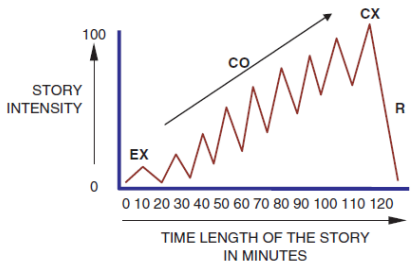


شكل رقم (١) الرسم البياني لمراحل بنية القصة

يمثل كثافة القصة (حدة الصراع) بخط مرسوم على الرسم البياني . في الرسم البياني (B) ، تبدأ القصة مع مرحلة العرض (التعريف) (EX) حيث كثافة القصة منخفضة (لا يوجد صراع) عند درجة (٠) على مقياس كثافة القصة. ثم تبدأ كثافة في تزايد حينما تنتقل القصة إلى الصراع (CO) وتتواصل حدة الصراع في ازدياد حتى تصل إلي الذروة (CX)، والذي يعتبر الجزء الأكثر كثافة للصراع في القصة . و في مرحلة النتيجة النهائية (R) ،وشدة كثافة القصة يتضاءل وتنتهي القصة.

ونري بالشكل (٢) الرسم البياني (C) يظهر نفس الكثافة الكلية للقصة كما بالرسم البياني (B) ، ولكن تم استبدال الخط المستقيم بخط بشكل متعرج , هذا الخط يمثل الارتفاعات والانخفاضات لشدة الكثافة بالقصة. على الرغم من أن الخط علي شكل متعرج لكن اتجاهه العام هو نفس اتجاه الخط في الرسم البياني (B) كما بالرسم البياني(C) , ونجد أن هناك تزايد للصراع أي زيادة لكثافة القصة حتى تصل إلى ذروتها ثم سرعان ما نجد النقصان في الكثافة خلال مرحلة النتيجة النهائية. [٢١]

Graph C

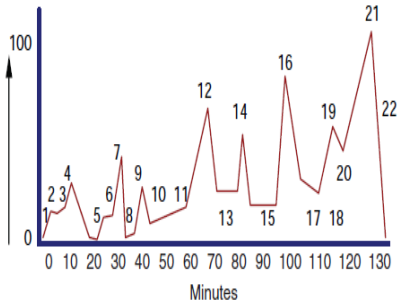


شكل رقم (٢) الرسم البياني لكثافة مراحل بنية القصة بخط بشكل متعرج

نجد في فيلم " North by Northwest" (1959) "للمخرج العالمي هيتشكوك " Hitchcock " التي كتبها هو مثال ممتاز لتوضيح بناء القصة لأن بناء تكثيف الأحداث واضح للغاية . القصة يمكن تقسيمها إلى متواليات على قائمة تسلسل القصة. وقد تم تصنيف كل تسلسل في القصة كما يلي :

- التعريف (EX) - الصراع (CO) - الأزمات (CX) - مرحلة النهاية (النتيجة) (R)

Graph D



شكل (٣) الرسم البياني (C) يظهر الكثافة لتسلسل قصة فيلم "North by Northwest"

تشير الأرقام في الرسم البياني(D) شكل (٣) لتسلسل أحداث قصة الفيلم . ويتم استخدام القائمة لإنتاج خط متعرج للرسوم البيانية والتي بها تغييرات محددة في شدة الكثافة للقصة.

تتابع الأحداث في القصة (Story Sequence List) :

- تسلسل رقم(١)، في مرحلة عرض القصة، والذي يقدم شخصية "ثورنهيل"،لا يوجد كثافة للقصة.
- تسلسل رقم (٢) يبدأ الصراع ويزيد عندما يتم خطف "ثورنهيل".
- تسلسل رقم (٣) ورقم (٤) كثافة القصة تعتمد علي تخدير"ثورنهيل" وأجباره على قيادة السيارة.
- تسلسل رقم (٥) "ثورنهيل" يسترد صحته في مركز الشرطة، وهذا يقلل من الكثافة.
- عند التسلسل رقم (٢١) تصل الكثافة (حدة الصراع) على الرسم البياني لأشد ذروتها في جبل راشمور " Mt. Rushmore" على قائمة تسلسل القصة .

الرسم البياني هو عبارة عن خريطة مرئية للتغيرات في شدة كثافة الصراع في القصة . ربما نختلف في الكيفية التي تم بها بناء الكثافة (حدة الصراع) بالقصة في فيلم" North by Northwest" , وذلك تبعا لأفكارك حول بناء القصة والشخصية ، قد يحدد مستوي (حدة الصراع) وتقع في أماكن مختلفة في الرسم البياني الذي يعبر عن (حدة الصراع) .

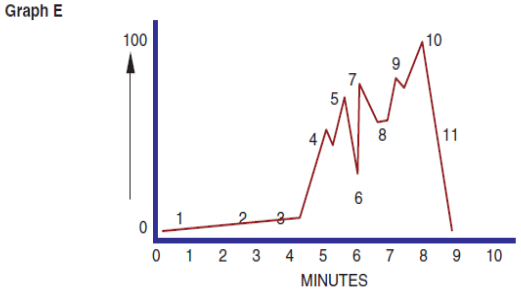
يمكن تخطيط الرسوم البيانية لشدة الكثافة للقصة بأي شكل من الأشكال الذي نرغب فيه . و ما هو متعارف عليه الكثافة يمكن أن تختلف من قصة إلى قصة، و من مؤلف إلي مؤلف أخر ومن مخرج إلي مخرج أخر . المهم هو إنتاج الرسم البياني الذي يخطط شدة الكثافة في القصة.

يمكن إنشاء الرسم البياني لحدة الصراع لقصة كاملة أو تسلسل داخل القصة . تسلسل مشهد (Crop Duster) ، مثل أي تسلسل في فيلم (North by Northwest) له كثافة للبناء الخاصة به بالمراحل التالية (العرض-الصراع - الذروة– النتيجة (exposition,conflict/climax,and resolution).

- تسلسل مشهد (Crop Duster Sequence List) :

- (العرض - EX) - (الصراع - CO) -(الذروة - CX) - (النتيجة - R)

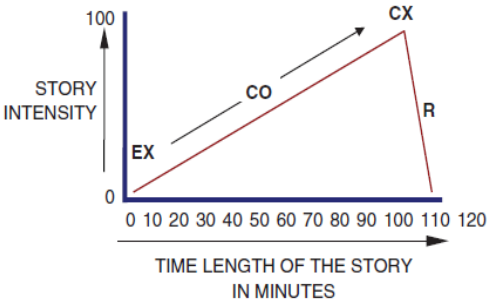
١. EX: ثورنهيل " Thornhill " يصل بالسيارة.
٢. CO: سيارتين وشاحنة تمر بهما.
٣. CO: رجل يصل ويأخذ السيارة .
٤. CO: هجوم الطائرة # ١.
٥. CO: هجوم الطائرة # ٢ مع المدافع الرشاشة.
٦. CO: ثورنهيل "Thornhill " يحاول وقف سيارة المارة .
٧. CO: هجوم الطائرة # ٣ مع المدافع الرشاشة.
٨. CO: هجوم الطائرة # ٤. لا يوجد بنادق.
٩. CO: هجوم الطائرة # ٥ رش المحاصيل بالمواد الكيميائية.
١٠. CX: تصطدم طائرة بناقلة وينفجر.
١١. R: يسرق ثورنهيل " Thornhill " شاحنة ويهرب.



شكل (٤) تسلسل حدة الصراع مشهد (Crop Duster) الأرقام في الرسم البياني (E) تشير إلى الأرقام بقائمة تسلسل مشهد (Crop Duster) شكل (٤) . لاحظ كيف تبدأ كثافة البناء بقيمة "٠" لمدة خمس دقائق قبل أن يبدأ الصراع (conflict) مع تكثيف الهجوم من الطائرة . في كل مرة لهجمات الطائرة تزداد الكثافة ، ويصل نحو الذروة (climax) عندما تنفجر الطائرة . في النهاية يقود ثورنهيل "Thornhill" شاحنة مسروقة بعيدا .

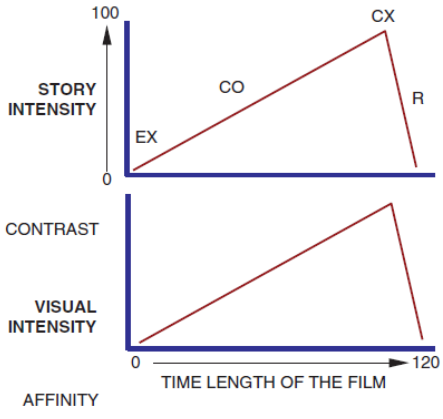
٩- التمثيل البياني للبناء المرئي (The Visual Structure Graph) [٢٢] :

يمثل الشكل (٥) رسم بياني لعرض كثافة القصة (story intensity) . ويظهر علي الرسم مراحل البناء الدرامي (العرض، والصراع، والذروة ، و النتيجة) (exposition, an intensifying conflict, a climax, and a resolution). الرسم البياني الثاني الذي يمثل الكثافة المرئية .



شكل (٥) رسم البياني لعرض كثافة القصة (story intensity)

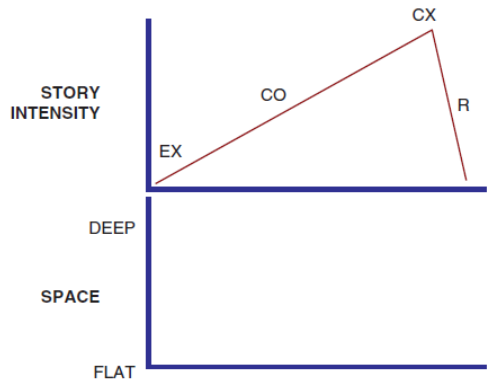
عن طريق وضع رسم بياني للكثافة المرئية مباشرة تحت الرسم البياني لكثافة القصة، الرسم البياني للقصة يدل على شدة الصراع بالقصة، ويظهر الرسم البياني لكثافة المرئيات درجة التباين أو التقارب للمكونات المرئية في علاقتها المباشرة بالقصة.بناء الكثافة المرئية يوازي بنية القصة. عندما يكتسب بنية القصة كثافة يمكن فعل نفس الشئ للبناء المرئي أو لا , وهذا يتوقف على الخطة المرئية لفنان الصورة السينمائية .



شكل (٦) خط الكثافة المرئية يوازي بنية القصة

في هذا الرسم البياني بالشكل (٦) نري مرحلة العرض للقصة (exposition) تفتقر للكثافة , وبالتالي هذه المرحلة تستخدم التقارب للحفاظ على انخفاض الكثافة المرئية . ومع بدأ التكثيف لصراع القصة (story conflict) يتم فعل نفس الشئ للبناء المرئي عن طريق زيادة التباين.

وتعتبر ذروة القصة (story climax) هي الأكثر كثافة للأحداث ، وبالتالي فإن الذروة المرئية تكتسب معظم التباين. كثافة القصة ينقص في مرحلة النتيجة (the resolution) حيث يعود البناء المرئي إلى التقارب، والحد من الكثافة المرئية . وعن طريق مواءمة الرسم البياني المرئي مباشرة بالرسم البياني للقصة، يمكن المقارنة لكلا البنائين في أي نقطة على طول خط الزمن للقصة.

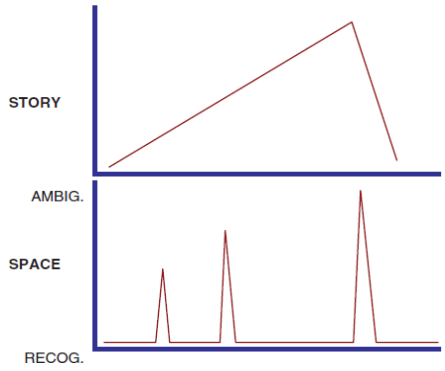


شكل (٧) الفراغ (space) لن يكون هناك أي تغيير في الفراغ

في الشكل (٧) يشير الرسم البياني إلى أن الفراغ (space) سيبقى ثابت دائما. لن يكون هناك أي تغيير في الفضاء المرئي للفيلم وكل لقطة ستكون مسطحة . هذا الثابت المكاني هو الخيار الأمثل لأنواع معينة من القصص . ولعل هذه القصة هي عن شخص محاصر وفي حياة ميؤوس منها مع أي وسيلة للفرار . حفظ الحيز مسطح علي طوال القصة يساعد على تصور حالة الحصار . هذا هو البناء المرئي للفيلم (Klute) كلوت (١٩٧١ م - للمخرج " آلان باكيولا" "Alan J. Pakula " .
قصة عن الحياة المعقدة لمليونير يعيش في عزلة , ويمكن استخدام الفضاء السحيق باستمرار لتصور الروح الداخلي المظلم للمليونير المعقدة. لنرى كيف تم إخراج هذا الفيلم يجب مشاهدة المواطن كين. يمكن حفظ واحد أو أكثر من المكونات المرئية الأساسية باعتبارها ثابتة دون تغيير يضمن وحدة للبناء المرئي ، لأنه لن يكون هناك أي تغيير للعنصر المرئي .

توظيف الرسومات البيانية [٢٣] **:** الرسوم البيانية هو وسيلة بسيطة للبناء السريع للمكونات المرئية , ويمكن استخدامها للتخطيط والبناء للمكونات المرئية على مدى قصة بأكملها، وتسلسل المشاهد، أو مشهد واحد، أو حتى للقطة واحدة. التوليفات المختلفة من المكونات المرئية سهلة للرسم والتغيير للوصل لأفضل خطة مرئية.
الرسوم البيانية تتيح إعادة تنظيم سريع للأفكار المرئية . التسميات الموضوعة على الرسوم البيانية مرنة تماما. ويمكن إعدادها بأي طريقة بحيث تكون الأفضل بالنسبة لطبيعة الإنتاج.

الرسوم البيانية هي تذكير للتفكير في كل مكون . إنشاء رسم بياني لكل مكون يكشف كيف المكونات المرئية ستعمل في علاقتها ببعضها البعض ومع بنية القصة. ومن المهم أن نتذكر أن كل الرسوم البيانية للعناصر المرئية يجب أن يصطف مع الرسم البياني القصة ، وبالتالي فإن العلاقة بين البنائين واضحة.
قبل التفكير بالمكونات المرئية يجب فهم الرسم البياني لبنية القصة ، لأن البناء للمكونات المرئية ينبغي أن تدعم القصة. والرسوم البيانية عادة ما يتم إنتاجها عند إعداد الإنتاج . وفي مرحلة ما بعد الإنتاج، الرسوم البيانية يمكن تعديلها أو إعادة رسمها على أساس تقييم التباينات والتشابهات المرئية في اللقطات الفعلية. إذا واجهنا مشاكل مع التسلسل يتم وضع الرسوم البيانية وتحليل البنية المرئية وتعديلها للمساعدة في إيجاد حل لهذه المشكلة.
مثال(١) : تمكن الرسوم البيانية تخطط بناء لكل عنصر من العناصر المرئية . الرسم البياني يفرض على صانع الصورة النظر للكيفية التي ستساهم بها هذه العناصر المرئي في البناء المرئي وعلاقته ببنية القصة.



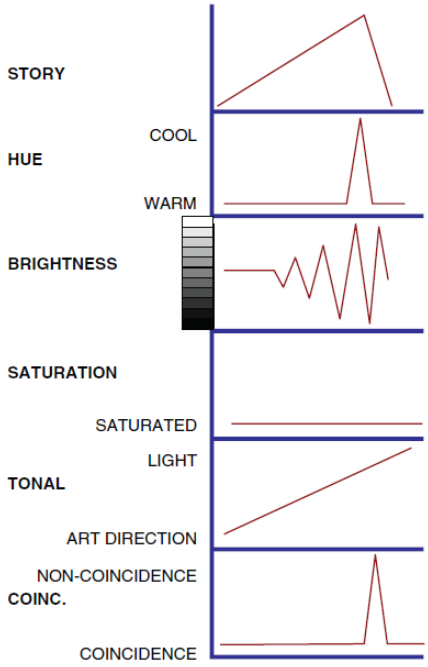
شكل (٨) الرسم البياني كيف سيتم استخدام الفضاء

يشير هذا الرسم البياني في الشكل (٨) كيف سيتم استخدام الفضاء الغامض " ambiguous ". في هذا المثال المساحة الغامضة تظهر ثلاث مرات. هذه القصة تدور حول الطفل الذي لديه الكوابيس المخيفة. سيتم استخدام مساحة غامضة " Ambiguous space " لتسلسل الحلم . وكما تم استخدام الموسيقى المشؤومة لسمك القرش في فيلم "الفك المفترس"، هذه القصة تستخدام الفضاء الغامض للإشارة إلى كوابيس الطفل. تصبح المساحة الغامضة أكثر تكثيفا مع تطور القصة. فإن الفضاء الأكثر غموضا تحدث في الجزء الأكثر كثافة من الصراع للقصة، وذروتها. والآن تم ربط بنية القصة والبنية المرئية معا، وبالتالي فإن الكثافة المرئية ستزداد مع زيادة كثافة القصة.
المثال رقم (٢) : هي قصة عن مزرعة للأطفال اللذين ذهبوا بعيدا عن المنزل وذهبوا بعيداً في الغابة، وتم إنقاذهم. الفكرة من القصة هو خلق صورة رومانسية عن الحياة الريفية في القرن ١٨ م .
الرسوم البيانية للدرجات واللون (tone and color) شكل(٩) معقد لأن هناك العديد من الجوانب للنظر فيها.
وفقا لهذه الرسوم البيانية هيكل اللون هو:

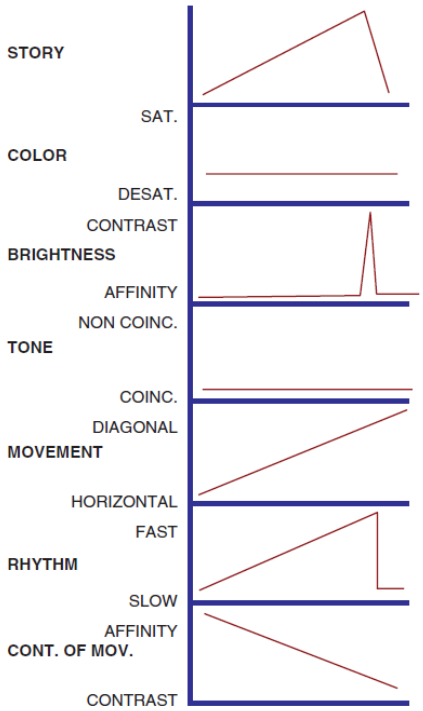
١- أصل اللون (**Hue**) : الألوان الدافئة سائدة مع بعض العناصر باللون البارد.
٢- السطوع (**Brightness**) : من حالة التقارب إلي التباين .
٣- التشبع (**Saturation**) : مشبعة إلى حد ما.
٤- التحكم في الدرجة (**Control of Tone**) : المدير الفني يقوم ثم الإضاءة
٥- الدرجة (**Tone**) : في مرحلة الذروة (climax) .

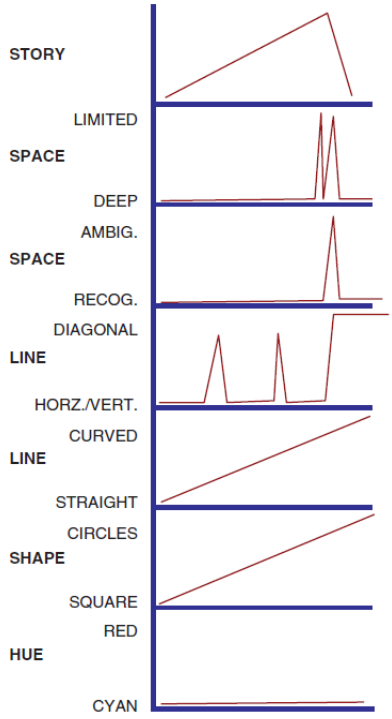
يستخدم هذا الفيلم البرتقالي والأصفر، والذي يتغير إلى اللون الأصفر والسماوي في ذروة الأحداث (climax) . لن يتم على الإطلاق استخدام الأحمر والأزرق، والبنفسجي في لوحة الألوان لهذا الفيلم.
المكونات المرئية للدرجات (tone) وسطوع اللون(color brightness) هي نفسها، لذلك الدرجة (tone) هي عنصر مرئي مهم للغاية عند العمل في اللون. تمت إضافة مقياس الرمادي (gray scale) إلى الرسم البياني للسطوع (Brightness) لجعل قيم الدرجات اللونية (tonal values) أكثر وضوحا. لاحظ كيف أن السيطرة على تغيرات مدي الدرجات (the tonal range) من نظام المنعكس "المدير الفني" (art direction) إلي نظام التحكم في (lighting) الإضاءة الساقطة .

هنا معظم الرسوم البيانية للمكونات المرئية فيما يتعلق بالقصة . يشتمل الشكل (١٠) على العديد من الرسوم البيانية وفي كل مرة يتم إضافة عنصر بصري تحت الرسم البياني للقصة، فإنه يجبر صانع الصورة للإجابة على الأسئلة حول البنية المرئية. وأكثر تحديدا تسهل الرسوم البيانية تنظيم الفعاليات من اختيار المواقع، و تصميمها واختيار الألوان، ومكان الكاميرا، واختيار العدسات، واتخاذ قرار بشأن أسلوب الإضاءة. على الرغم من أن هذه المجموعة من الرسوم البيانية لا يأخذ في الحسبان جميع المكونات الفرعية، وأنه يعطي شعورا بالضوابط المرئية العامة المتوفرة لأي الإنتاج .



شكل (٩) الرسوم البيانية للدرجات واللون
(tone and color)





شكل (١٠) الرسوم البيانية البنية المرئية

ونسرد هنا قائمة أكثر شمولا :

١- القصة (story) : كثافة(Intensity)

٢-الفراغ (space) : مسطح / عميق (Flat/deep)

٣- الفراغ (space) : غامض / سهل التعرف عليه (Ambiguous/recognizable)

٤- الفراغ (space) : فاتح / مغلق (Open/closed)

٥- الفراغ (space) : الانقسامات السطحية (Surface divisions)

٦- الخط (Line) : الجودة (Quality)

٧- الخط (Line) : كثافة (Intensity)

٨- الخط (Line) : اتجاه (Direction)

٩- الشكل (Shape) : 2D / 3D (ثنائي – ثلاثي) الأبعاد

١٠- الشكل (Shape) : دائرة، مربع، مثلث (Circle, square, triangle)

١١- اللون (Color) : أصل اللون (Hue)

١٢- اللون (color): السطوع (نفس النطاق اللوني) (Brightness (same as Tonal Range)

١٣- اللون (color) : التشبع (Saturation)

١٤- اللون (color) : دافئ / بارد (Warm/cool)

١٥- اللون (color): التكميلي (Complementary)

١٦- النغمة (Tone) : حادثة / منعكس (Incident/reflectance)

١٧- النغمة (Tone) : بالمصادفة / من غير مصادفة (Coincidence/not coincidence)

١٨- الحركة (Movement) (موضوع): اتجاه (Direction)

١٩- الحركة (Movement) (موضوع): سريع / بطيء (Fast/slow)

٢٠- الحركة (Movement) : استمرارية الحركة (Continuum of movement)

٢١- الحركة (Movement) (الكاميرا) : 2D/ 3D

٢٢- إيقاع (Rhythm) (موضوعات ثابتة) : سريع / بطيء (Fast/slow)

٢٣- إيقاع (Rhythm) (كائنات ثابتة): منتظم / غير منظم (Regular/irregular)

٢٤- إيقاع (Rhythm) (الأجسام المتحركة): سريع / بطيء (Fast/slow)

٢٥- إيقاع (Rhythm) (الأجسام المتحركة): منتظم / غير منظم (Regular/irregular)

٢٦- إيقاع (Rhythm) (مونتاج): سريع / بطيء (Fast/slow)

٢٧- إيقاع (Rhythm) (مونتاج): منتظم / غير منظم (Regular/irregular)

٢٨- إيقاع (Rhythm) : مستمر / مجزأة (Continuous/fragmented)

الرسم البياني الأول هو دائما بنية القصة. تعتبر تفاصيل كثافة القصة بالغة الأهمية عند استخدام صور لحكي القصة وفهمها والمخططات, ويفضل الحفاظ على بنية المرئيات بشكل بسيط . الأمثلة تختلف في التعقيد لإثبات نهج مختلفة ، ولكن أفضل نهج هو في كثير من الأحيان أبسط واحد .

التعاقب المرئي والتغييرات هي الأدوات الهامة التي ينبغي استخدامها بشكل مقتصد, حيث نجد أن البناء المرئي مكلف

ويكون من الصعب السيطرة عليه ، وربما معقدة لغاية للجمهور على استيعابه أو فهمه .

ـ الاستنتاجات: وضع منهجية وطريقة للبناء المرئي للفيلم السينمائي مرتبطة بالبناء الدرامي تجعل فنان الصورة السينمائية قادرا على أن:

١- يوضح الأهداف العامة والمعايير الخاصة بأسلوبه ونقلها لجميع فريق إنتاج الفيلم.

٢- يستخدم الرسوم البيانية لعلاقة البناء المرئي بالبناء الدرامي في وضع التصورات المرئية لجميع العناصر المرئية , أو استخدام هذه الرسومات في التحليل التشكيلي المرئي لافلام فعلية .

٣ - يرسم خريطة مرئية لجميع مرئيات الفيلم السينمائي وقابلة للحذف والإضافة وتناسب مختلف أساليب الموضوعات الفلمية الدرامية .

٤- يحل العديد من مشكلات التراكب ومنها (العامل مع الكم الكبير من العناصر المرئية – تحديد "الكل" والجزء" فالكل في لحظة قد يصبح جزء في اللقطة التالية – التعامل مع ذاكرة المشاهد ودور عامل الزمن في هذه المشكلة - ..)

٥- توقع التأثير النفسي للمشاهد في جميع مراحل الفيلم من وضوح الرؤية الشاملة لتراكب التلقي رأسياً وأفقياً عند المشاهد .

٦ – يضع تصور للإيقاع سواء علي مستوي اللقطة أو المشهد أو الفيلم ككل .

٧ – يستخدم حرفيه البناء المرئي في تحقيق وحدة العمل الفيلمي .

التوصيات : يوصي الباحث بما يلي:

١-التوصل إلي برنامج حاسب آلي يتم من خلالها إمكانية رسم الرسومات البيانية للعناصر المرئية وعلاقتها بالبناء الدرامي , وإمكانيه إعطاء بيانات لمختلف الإحتمالات الممكنة للشكل المرئي ومدي تأثيرها علي المشاهد, بحيث يمكن استخدامها كمرشدأثناء التفيذ الفعلي لتصوير تسلسل لقطات لمشهد أو مجموعة مشاهد .

٢- علي صناع الفيلم إستخدام لمفردات اللغة المرئية في بناء يرتبط بالبناء الدرامي للفيلم بحيث يكون لهذا البناء شكله الخاص الذي يعبر عن مضمون العمل الفيلمي في وحدة واحدة ترتبط فيه جميع مهن العمل الفيلمي

٣- أن تشمل موضوعات مقررات التحليل والنقد السينمائي علي كيفية الإستفادة من الرسوم البيانية لمرئيات الصورة السينمائية في اكتشاف مواضع القوة والضعف في صياغة قصة الفيلم بشكل مرئي . بالإضافة إلي إجراء دروس تطبيقية يتم فيها وضع فكرة واحدة يقوم الطلبة بوضع حلول إبداعية لمرئيات الصورة المتخيلة للقطة أو مشهد أوتسلسل لمجموعة مشاهد وتطبيقها من خلال التصوير .

٤- نشر البحث بمختلف الصحف والمجالات المحلية والمهتمة بمجال النقد الفني للأفلام السينمائية للإستفادة منه وخاصة أن معظم ما يكتب من نقد أو تحليل مرئي للصورة لايتم وفق منهج علمي .

المراجع :

(١) لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة ، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ص ٤٢٢

(٢) ارنهايم رودولوف, فن السينما , ترجمة :صلاح التهامي، المؤسسة المصرية للتأليف، القاهرة,ص ٥٥

(٣) د . زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، القاهرة , دار مصر للطباعة , ص١٧

(٤) د. ماهر راضي ، فن الضوء , القاهرة : جمعية معامل الألوان , ٢٠٠٤ , ص١٨٦-١٨٨

(٥) د.شاكر عبد الحميد , الفنون البصرية وعبقرية الإدراك, , دار العين , القاهرة ٢٠٠٧ , ص ١٥

(٦) المرجع السابق , ص ٢٣٤

(٧) د. شاكر عبد الحميد , عصر الصورة , عالم المعرفة – عدد٣١١ الكويت ٢٠٠٥م ص٨

(٨) المرجع السابق , ص ٩

(9) Bruce Block, The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media / Edition 2 , Publisher: Taylor & Francis, 2007 ,pp 233- 235

(١٠) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة, ١٩٩٠، ص ١٩٣

(١١) روي آرمز , لغة الصورة في السينما المعاصرة – ترجمة : سعيد عبد المحسن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ص٢٩٥

(١٢) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ،مرجع سابق , ص، ١٩٤

(١٣) المرجع السابق ، ص، ١٩٥-١٩٩.

(١٤) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة ، سعد مكاوي، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٤- ص ٢٠٦

(١٥) عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ , ص ١٨٥ .

(١٦) الكسي بوتوف -التكامل الفني في العرض المسرحي -ترجمة ، شريف شاكر - دمشق - وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٧٥, ص ١٧٣- ١٧٦ .

(١٧) مارتن، مارسيل - اللغة السينمائية– مصدر سابق ص ٦٩.

(١٨) عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، ، مصدر سابق, ص ١ .

(١٩) حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق ،مرجع سابق , ص، ٢٢٨

(٢٠) المرجع السابق , ص ٢١١-٢٢٤

(21) Bruce Block, The Visual Story, ,Op.Cit, pp 225-230

(22) ibid, p 235

(23) ibid, p 240

Abstract

The film based on the compatibility between the visual image elements and content which is determined by the artist's vision, so all the visual elements and content is a significant positive value within film .the director linking various between different visual , and its uses to convey meaning to the viewer. The way of evaluating visuals, determine its meaning and coherence among them, this Procedure known as "Formation analysis for visuals" in the film, and the use of these visuals to transfer meanings and ideas to the viewer known as the "Craft visual description" .