



حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٨ (عدد إبريل – يونيو ٢٠٢٠)

<http://www.aafu.journals.ekb.eg>

(دورية علمية محكمة)

كلية الآداب



توظيف المونتاج لإنتاج البنية الكامنة لإبراز الدلالة والمعنى في السياق الفلمي

نجيب أصليوة حيدو*

مدرس بجامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية | فرع السينما

المستخلص

يتلخص البحث في توظيف المونتاج لإنتاج البنية الكامنة لإبراز الدلالة والمعنى في السياق الفلمي. وذلك من خلال تتابع اللقطات والتركيز على التفاصيل المعينة والأهم في تلك اللقطات على ما قبلها وما بعدها من اللقطات. لتنتج معنى كامن ودلالات إضافية متعددة، وحسب مرجعية المتلقي. تبقى تلك اللقطة أو اللقطات من السياق في الفيلم دائمة التأثير وقد تكون المحور الرئيسي للسياق الفلمي. وتوزع البحث على الفصل الأول وفيه الإطار المنهجي للبحث، والفصل الثاني هو الإطار النظري الذي توزع على ثلاث مباحث وكان المبحث الأول عن مفهوم اللقطة وبنية اللقطة، والبناء التشكيلية والبنية الكامنة للقطة. وفي المبحث الثاني تناول الباحث البنية الدلالية و السياق الفلمي والمعنى. أما المبحث الثالث فيتناول المونتاج وتطوره، ثم الى المونتاج والتركيز الدرامي. أما الفصل الثالث فقد احتوى على عينة البحث وتحليل العينة الفلمية. و الفصل الرابع يتناول النتائج والأستنتاجات. ولا بد ايضاً لبحوث من هذا النوع ان تحتوي على مصادر ومراجع رصينة تدعم عملية البحث العلمي .

الفصل الأول | الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

النجاح الكبير الذي حققته السينما يستدعي إبراز الصورة كقيمة أساسية في ادق التفاصيل اليومية للحياة للفرد والمجتمع. ولعل التطرق إلى اللقطات المختلفة الأحجام، تبرز التفاصيل الدقيقة التي قد تكون غير واضحة لدى المتلقي في اللقطة العامة من بين الزحام والتي تبرز فيها اللقطة (الكبيرة- Close) دون المرور بقواعد الحجوم التصويرية. وعليه فإن مشكلة البحث تتحدد بالسؤال التالي: كيفية توظيف المونتاج لإنتاج البنية الكامنة لإبراز الدلالة والمعنى في السياق الفلمي؟

ثانياً: أهمية البحث:

يسلط البحث الضوء على كيفية توظيف المونتاج لإنتاج البنية الكامنة لإبراز الدلالة والمعنى في السياق الفلمي. فيما لها من أهمية. لعل إبراز ادق التفاصيل المعينة التي تكون غير مرئية في اللقطات العامة ووصولها للمشاهد بالاعتماد على الصورة، تكمن أهميتها.

ثالثاً: أهداف البحث:

- ١- يهدف البحث إلى استثمار وتوظيف المونتاج لإنتاج البنية الكامنة لإبراز الدلالة والمعنى في السياق الفلمي.
- ٢- للتأكيد والتركيز على الموضوع وإبراز التفاصيل وجوانب التعبير فيه.
- ٣- توظيف الحجوم التصويرية في خدمة السياق الفيلم ككل لا يتجزء.

رابعاً: حدود البحث:

يتحدد الباحث بدراسة (توظيف المونتاج لإنتاج البنية الكامنة لإبراز الدلالة والمعنى في السياق الفلمي) والعينة الأولية مشهد (سلام الأوديسا) من فلم (المدرعة بوتمكن) إنتاج سنة ١٩٢٥، للمخرج (سيرجي ايزنشتاين). والنموذج الأساسي للعينة من فلم (طروادة) إنتاج سنة ٢٠٠٤ إخراج (فولغانغ بيترسن). وذلك لأهمية هذه الأفلام وللقيمة التاريخية عموماً.

الفصل الثاني | الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم اللقطة وبنية اللقطة

١ - مفهوم اللقطة وبنية اللقطة:

ادناه بعض التعريفات للقطة وحسب مفهوم كل مصدر. حيث "تعرف اللقطات السينمائية المختلفة بكمية المادة الداخلة ضمن إطار الشاشة." (١١ص٢٤). أو تأتي " (وحدة مونتاج صغرى)، (وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية)، (مجموعة العناصر الداخلة للقطعة)،

(وحدة الدلالة السينمائية). (الوحدة الفلمية الصغرى)... فاللقطة هي احد المفاهيم الجوهرية في اللغة السينمائية " (٢ص٣٨-٤٢). والمعروف لدى المتخصصين في السينما عموماً عن اللقطة هي بداية أشتغال آلة التصوير والضغط علىها وأنتهاء التشغيل أي كلمة (قطع) ورفع اليد عن آلة التشغيل في آلة التصوير لتكون أصغر وحدة فلمية تنتج الدلالة. ويمكن النظر إلى البنين في السينما من خلال رؤية (بيتر سبرزسني) الذي يقسم البنين داخل البنية التصويرية (اللقطة)، اعتماداً على كل ما هو مكتوب وتحويله إلى تكوين جديد من مجموع العناصر السينمائية التي تشكل وحدة عضوية متكاملة تؤدي إلى الناتج النهائي للعمل الفني المعروض على الشاشة. وهذه البنى التي تتألف داخل بنية الصورة هي "١- البنية

التمثيلية. ٢- البنية البصرية. ٣- البنية السمعية. ٤- البنية المونتاجية." (٣ص١٠) . و كأى عمل فني لا تكشف عن الأجزاء إلا كونها مندرجة في موقف كلي، فالبنية المونتاجية، هي التي تجمع كل هذه العناصر أعلاه وتوحدتها ضمن قواعد معينة لتكون الناتج النهائي للفلم السينمائي. فكل عنصر من هذه العناصر المكونة للفلم السينمائي دوره الخلاق الناتج عن مجاورته للعناصر الأخرى. وبذلك تتعالق جميعاً لتحقيق التعبير المنتج للمعنى. والفلم عبارة عن فضاء للعلامات ذات التكوينات المختلفة والتي تتجسد من خلالها الفكرة (لسانية، وإيقونية)، والتي تتحول إلى سلسلة لا متناهية من العلاقات التي تترك أثراً في نفس المشاهد، نتيجة تعدد طبقات المعنى داخل الفضاء الفلمي وتكون تلك التأثيرات بالغة التعقيد حيث يبدأ فعلها من الانطباع البسيط المتحصل عن المعنى المباشر الذي يمتلك خصوصية البناء المثالي، وصولاً إلى أعقد البنى السردية التي يحملها الفلم وكلها فاعلة ومؤثرة بفعل البنية الضمنية الذي تحضى به داخل المنجز الفلمي.

٢- البناء التشكيلي للقطعة :

الفنان يقطع جزءاً من المكان في الطبيعة ، هو المكان الفني، حسب طبيعة الموضوع ومن ثم ليصبح هذا الجزء هو الكل، وهذا ما يحدد أن السينما كفن قائم بذاته، فالبناء التشكيلي داخل اللقطة هي مجموعة من البنى الجزئية التي تمثل في مجموعها كلياً الخطاب الفني . فهي وسائل التعبير والتأثير لإيصال مضمون الخطاب البصري إلى المشاهد الذي يدركها على وفق حالته الإنفعالية والحسية. وبما أن التشكيل في السينما هو متجدد باستمرار، غير متقطع ودائم التشكيل، وعليه إيجاد علاقات شكلية ودلالية من عناصر التكوين داخل اللقطة، من خلال تناغمها، وتراكيبها مع بعضها البعض. فالبناء التشكيلي داخل اللقطة يأتي في الدرجة الأساس، لإنتاج المعنى وإنتاج الوظيفة الدلالية ومعناها الأول هو معنى الأشياء الممثلة في الصورة. و"كلما زاد ما تشمله اللقطة من مساحة كلما قلت التفاصيل . وكلما قلت المساحة التي تغطيها اللقطة كلما زاد فقدان العلاقة المكانية للصورة بالنسبة لإطارها الأكبر." (١٤ص٢٥). أي أن اللقطات العامة للحفاظ على الاستمرارية المكانية للمشاهد أو إلى لقطات وأجزاء تفصيلية لكل للمكان الحقيقي، فالكل ينتج الدلالة، وأي تغيير في الدلالة ليفضي إلى معنى آخر بحسب الموقف والحالة التي يضع العنصر فيها. ومن ثم لتجعل من الفلم ككل وحدة متماسكة، وبما إن ((وحدة البناء الرئيسية في السينما هي اللقطة التي تستطيع إطالة الزمن أو تقصيره بدقة أكبر مادام متوسط اللقطة يستغرق عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية فقط...يستطيع الفلم أن يمد أو يقلص الزمن بين المئات العديدة من اللقطات. " (١١ص٣٦٠-٣٦٣). أي إن مدة اللقطة تلعب دورها في العناصر المتواجدة داخلها، بمعنى أن دلالتها التي تفضي إلى معنى، أيضاً يتأثر بمدة اللقطة المعروضة على شاشة العرض. لذا فإن ((أي شيء، أي حدث، أي فرد، لهم بنفسهم بمجرد وجودهم "في - ال - عالم " معنى معين. والصورة التي تقدمهم لنظرة الرائي، بحكم أنها مكونة من كل ما هي صورة له ، من الطبيعي أن يكون معناها الأول هو معنى الأشياء الممثلة في الصورة." (١٥ص٩٥). ومن هذا فإن الإطار يمثل أحد الأسس المهمة في إظهار العلاقات التشكيلية داخل اللقطة ، سيما أن الإطار يقطع جزءاً من الكل عند تصويره للطبيعة أو الواقع ليصبح هذا الجزء هو الكل عند عرضه على الشاشة. لذا ((يبرز تفكيك العنصر المكاني في السينما عن طريق تقييد شاشة السينما ضمن إطارها المحدد بدقة...أولها ، إنه يسمح لصانع الفلم باختيار الموضوع وعزله وتحييده والاقتصار على

إظهار ما هو بالغ الأهمية من الناحية الفكرية والانفعالية...ثانياً، يشكل الإطار أساساً لتكوين اللقطات...لأنه يمنحها البناء والتوازن والمعنى...ومركزاً للحدث الدرامي. ثالثاً، إن أي صورة يتم عزلها بحدود واضحة المعالم يمكن أن تحمل خاصية لفت الانتباه." (٦|ص٩٨|٩٦). ومن هذا كله أعلاه فإن شاشة السينما هي التي تحدد المكان الفني المقطع من الواقع، لذا لا بد من التعرف على العلامات الاصطلاحية التي تمتلكها كل لقطة فكل حجم لقطة أو زاوية دلالة منتجة لمعنى. أيضاً يتأثر بمدة اللقطة المعروضة على شاشة العرض. وبالنتيجة تتحكم بإيقاع الفلم .

٣- البنية الكامنة للقطعة :

تُعد البنية ضمنية، لأن كل بنية مبنية على تحليل وتفكيك عناصرها، وبالتالي البحث عن طبيعة وأشكال التفاعلات والروابط التي تحكم تلك العناصر من أجل الوصول إلى ما تضمه من معلومات ومعانٍ غير ظاهرة، لكنها أساسية وجوهرية كونها تسهم في الوصول إلى تلك المعاني، لذا فإن فلسفة الفن الجيد كبنية ضمنية يعتمد على الأشكال المعروضة والتي منها يوحى بدلالات إضافية أي المعنى غير الظاهر من الأشكال المعروضة. فالمضمون التعبيري الذي يوحى بدلالات ومعانٍ أخرى، مرتبط بالتنظيم الشكلي لمادة الفنان والموضوع الذي يختاره، والعمل الجيد الذي يعبر عن الصور التي تنبعث منها الإنفعالات السيكولوجية التي تؤدي إلى أفكار وتفسيرات لتلك الأفكار التخيلية التي توحى بأكثر من الصورة المعروضة، لذا في كل تعبير يمكن التمييز في ((حدين : الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والثاني هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة." (٧|ص٣٧٣-٣٨١). فكل تمثل بنائي للعناصر الشكلية التي ترتبط وتتفاعل داخل العمل الفني تنتج معاني متعددة من هذه العلاقة لفكرة جديدة ومعنى جديد. ومن هذا فإن التحليل البنائي في السينما، يهتم دائماً في بياناته بـ ((البنية "العميقة" الكامنة تحت إنتاج معين ذي معنى والتي تفسر الشكل الظاهر لهذا الإنتاج." (٨|ص٩٢). وهذا يعني الاعتماد في التحليل على تفاعل البنى البصرية والبنى السمعية ومن تفاعل عناصرهما داخل اللقطة لإنتاج دلالة ضمنية عميقة غير الدلالة الظاهرة، بمعنى أن المدلول المرئي يفضي إلى دالٍ لمدلول آخر في اللقطات اللاحقة وبتفسيرات متعددة من قبل المتلقي حسب مرجعيته الثقافية.

الفصل الثاني | الإطار النظري

المبحث الثاني

١- البنية الدلالية في الفيلم السينمائي :

علاقة الدلالة بالمعنى :

إن (يوري لوتمان) يقول عن الدلالات التي تنتجها الصور في الفلم السينمائي ، بأن ((كل صورة تمر على الشاشة هي علامة، أي إنها ذات دلالة وحاملة للمعلومات. إلا أن تلك الدلالة يمكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة..فإذا كان النوع الأول من هذه الدلالات يتواجد في لقطة منفردة فإن الدلالات الإضافية تحتاج إلى سلسلة من اللقطات...من جهة ثانية يمكن للصور ذاتها أن تحوي على الدلالات الإضافية وأحياناً اللا متوقعة." (٢|ص٤٧-٤٨). وهذا يعني أن لكل لقطة مدلول سائد على الشاشة من ارتباطه بالعناصر الأخرى داخل اللقطة، وأرتباط هذا المدلول الأصلي بالعلامات الأخرى المتعاقبة من لقطات لاحقة لتنتج دلالات أخرى لمدلول إضافي يرتبط بالمدلول الأصلي، وهكذا إلى نهاية الفلم. مثال ففي فلم (العطر Perfume) (١) إخراج (توم تاكواير). تدور القصة حول شاب دميم اسمه (جون باتيست) (جرينولي) له حاسة شم خارقة ولد في حي بانس في باريس لأم تعيش في

القرن الثامن عشر وتعمل في سوق السمك المليء بالروائح العفنة شنقت الأم لاعتقاد الناس أنها تريد قتله وأصبح شوماً على كل من يحل عليه أو يرتحل منه وقد عاش يتيماً. عمل في الجلود ورائحته العفنة ثم شم رائحة امرأة مميزة في طريق عمله، وماتت بين يديه من دون عمد ، فحاول أن يملأ رنتيه من رائحتها الزكية ليحتفظ به. وهي علامة متعارف عليها. لتتحول العلامة إلى مبرر للقتل. وأصبح شغفه بالعطور يجعله يبحث عن تقطير روائح البشر ولا سيما الفتيات الجميلات، لبيتدأ سلسلة الجرائم. وفي النهاية يحصل القاتل المرأة التي يعتقد بأن جسدها سوف يكمل مكونات عطره الغامض والخطير بعد قتلها، ويتم القبض عليه ولكن بعد أن يكون قد صنع عطره الغامض الخطير من جسد تلك الفتاة ، قبل أن يأتي أهم مشاهد الفيلم علي الإطلاق حينما يجتمع الأهالي الساخطين لحضور صلب القاتل ليصبح قديسا من وجهة نظرهم يمجّدونه ويباركونه حينما يرش عليهم قطرات من عطره لتتحول ساحة الإعدام إلى مجموعة كتل من العراة ، وهكذا فالعطر الدال على الرائحة الزكية تحول إلى مبرر للقتل، وبالتالي أصبح دلالة الموت، ثم تحول إلى مطهر لذنوب الناس، كما في المشهد الأخير، إذ الكتل البشرية من العراة، أي دلالة التطهير ووحدة المجتمع. وبذلك أصبح العطر في الفلم سلسلة لا متناهية من العلامات المتحولة. فأختلاف معنى الدلالة عند الشخص الواحد يرتبط بما يحيط بها من العلامات الأخرى ليفسر نفس العلامة التي أمتلك أكثر من مدلول أو مفهوم، أما الاختلاف بين الأشخاص حول العلامة فهو نابع من المرجعية الثقافية لكل شخص.

إن التفكير الإنساني هو الذي أوجد أو وضع السنن لتكون قوانين متفق عليها لتصبح عرفاً بين الأفراد في المجتمعات التي أفرزت تلك السنن لتنتقل إلى كل المجالات من التواصل الإنساني

الفكرية والفنية وغيرها. ففي السينما تنتظم العلامات في محورين أساسيين ((علاقات سياقية وعلاقات استبدالية))" (ص ٢١٥). يمنح العلامات القدرة على التحول داخل النص الفلمي، فالمحور السياقي يمثل ربط العلامة بنظام معين من العلاقات والشائج مع العلامات الأخرى ولكن في نفس المستوى السياقي، بمعنى آخر أن العلامة تتداخل مع ما يجاورها من العلامات الأخرى لتفضي إلى دلالة أو معنى جديد، وتنمو وتتدفق بشكل أفقي محققاً معنى آخر في اللاحق أي تعمل على وفق ما يسميه (ج. دادلي أندرو) ب ((ماذا يتبع ماذا))" (ص ٢١٦). وهذا ما يتطابق مع العلاقات السياقية. ففي فلم (سايكو) (١٩٦٠) إخراج (الفريد هتشكوك) ، وفي أحد المشاهد البطلة (ماريون) داخل الفندق بعد هروبها من العمل، وأثناء الاستحمام تظهر (سكين) خلف الستار، فالدلالة هنا آلة للقتل من خلال مجموعة لقطات المشهد، (فالسكين) إذاً أصبحت منذ البداية دلالة على حدوث جريمة قتل بعد أن جاءت ضمن ذلك السياق، ومن ثم توسعت دلالتها بشكل أفقي لتتحول دلالتها من أداة للقتل، إلى مبرر لمطاردة وعملية بحث عن قاتل، وهكذا تنمو وتتحوّل بشكل أفقي من دلالة إلى دلالة أخرى. فالعلامة نفسها ممكن أن تكون لها دلالاتها وبحسب الموضوع الذي ترتبط فيه

أما في المحور الاستبدالي فالعلامات تتدفق عامودياً للدلالة على الأحداث ، أي تعمل على وفق ما يسميه (دادلي أندرو) ببعده رأسي أي ((ماذا يمضي مع ماذا))" (ص ٢١٦). أي إن صانع العمل غير مجبر على اعتماد دلالة محددة أي يمكن استبدال دلالاته السائدة بأية دلالة أخرى تليها متطلبات عمله، فدلالة القاتل الذي قام بقتل الضحية الأولى بشكل مباشر أمام عين المشاهد كما في أفلام المحقق (شارلوك هولمز) تغيرت الدلالة فيما بعد،

فعندما يتابع القاتل المحترف جرائم القتل يستبدل القاتل والضحية بالأداة فقط، أي لم نرى سوى أداة القتل للتدليل على فعل الجريمة، وفي الجريمة اللاحقة أستبدل القاتل وأداته برودة الفعل المرعبة على وجه الضحية، وفي الرابعة بمجرد تساقط قطرات من الدم، وهكذا تتحول العلامة بطريقة استبدالية .

كذلك فإن مجرد نظرة أو حركة أو إيماءة أو التفات الشخصية إلى اليسار أو اليمين والكاميرا ثابتة، كما أن حركة الكاميرا وهي تتجول داخل المنظر أو تتابع الشخصية. فهذا يعني تبدل أو تحول آخر. مثلاً : داخل قاعة المحكمة، حركة الكاميرا من الأعلى على شخصية البطل المتهم بجريمة ، للدلالة على أن البطل في موقف ضعيف في الدفاع عن نفسه ونفي التهمة عنه في بداية الأمر، وفي اللحظة التي يتحول فيها مجرى القضية إلى صالحه ويتحسن موقفه من الجريمة المنسوبة إليه، تهبط الكاميرا لمستواه وقد تأخذه من زاوية منخفضة ليظهر بموقف أكثر قوة، وبذلك شهدنا تحولاً دلاليًا للشخصية باستخدام آلة التصوير وزواياها. فالصورة الايقونية هي ذاتها، لكن حركة الكاميرا غيرت من مدلولاتها، ومع استمرار حركات الكاميرا وحركة المونتاج من لقطة لأخرى، يمكن أن تبعث دلالات جديدة وفقاً لما رسمه صانع العمل الفلمي، وهذا ما يعني يحيلنا إلى معنى أو دلالات جديدة متعاقبة ، وإن كانت مؤجلة. اعتماداً على العلامة الأولى التي تعد نواة لكل هذا التحول. بمعنى ارتباط كل عناصر اللغة السينمائية داخل اللقطة الواحدة بتداخلها لأظهار الدلالة، ومن ثم تتطور للتحول إلى علامة لدلالة أخرى مؤجلة تظهر من خلال المشاهد اللاحقة. فالشخصية في الفلم هي أيضاً واحدة من مكونات السرد الفلمي وبالتالي تملك أمكانية كبيرة على حمل أو خلق العلامة المنتجة للدلالة ومن ثم تتحول لتصبح مختلفة عما كانت عليه لحظة أنبعاثها.

والرمز يولد صورة لدلالة إضافية ولكن تكمن في نفس الصورة وهي منتمية من العالم الفلمي الديجيزي، لذا فإن ((الرمز لا يعاد ليوحي بفكرته، إذ إن مغزاه واضح عادةً من إطاره الدرامي المحدد...هنالك معنى "إضافياً" كامناً. أضف إلى ذلك أن المعاني الرمزية لهذه الأشياء يمكن أن تنتقل مع السياق الدرامي. "(١١ص٤٦٠-٤٦١). بمعنى أن الرمز يلعب دوراً مهماً في إعطاء دلالة ثانية من خلال الصورة المعروضة على الشاشة، والإيحاء للمتفرج بأكثر مما هو معروض أمامه، وهذا ما يكتشفه المتفرج بنفسه كمضمون مستتر من المضمون الظاهر للصورة ، بمعنى تلك الصورة الذهنية الإضافية التي تولدت من تفاعل الشخصية مع الديكور كدلالة إضافية، وهذا ما سيكشف في اللقطات اللاحقة ضمن السياق الدرامي .

أما الاستعارة في السينما ، فهي تعني صورتين متتاليتين، لا تشبه إحداهما الأخرى، ولكنهما للمقارنة والإيحاء لفكرة أو لصورة ثالثة في الذهن غير معروضة على الشاشة، لتسهم في الربط بين الصورتين عند المتلقي ليستشف منها فكرة يقصدها صانع العمل. لذا فهي " تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج... والصورة الأولى تكون في الغالب عنصراً من عناصر الديجيزية، لكن الثانية "التي يخلق من وجودها الاستعارة" يمكنها أن تكون هي الأخرى مستعارة من الديجيزية وأن تنبئ ببقية الرواية، أو أن تكون واقعة فيلمية لا علاقة لها البتة بالحدث، وليست لها قيمة إلا بعلاقتها بالصورة السابقة." (١٠ص٩٠). ومن هذا فإن الاستعارة تولد دلالات إضافية في ذهن المتفرج يستنتجها من الصور المعروضة على الشاشة، أي لقطتين متتاليتين ديغيزيتين والثالثة صورة في الذهن بتفسيرات ومعنى جديد، مما يؤدي إلى حرية من قبل صانع العمل لتسويق أفكاره .

٢- السياق الفلمي والمعنى :

ترد كلمة سياق في معناها القاموسي بحسب الاتي "ساق الحديث: سرده (١١ص٦). كذلك بمعنى السياق الجيد للحديث، وهو تتابع شيء، وهذا يعني جزء من معنى السياق هو (السردي) أما تعريف السردي السينمائي (السينما توغراف) فإن (يوري لوتمان) يقول في ((عام ١٨٩٤ في براءة الإختراع التي سجلها "ويليام بول وج. ويلز على النحو التالي "سردي القصص عن طريق صور متحركة". (٢ص٥٣). وعندما استطاعت الصورة الفوتوغرافية ان تتحرك فأنها ((اضافت إليها بجانب الصوت العنصرين اللذين وأن كانا ليسا بالمكونين الوحيدين لتقديم الواقع ولكنهما العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية". (١٠ص٥٧-٨١). ومع ذلك فإنه "مهما بلغت اهمية العناصر غير الصورية (الكلام والموسيقى) في الفيلم السينمائي تظل تلعب دوراً تابعاً". (٢ص٥٨). وبما أن سردي الصور المتحركة ليس كافياً بل الأدق إن ((السينما في جوهرها تركيب لأتجاهين سرديين: الأول صوري "وهو الرسم المتحرك" والثاني كلمي.. وأن تركيب العلامات الكلمية والعلامات الصورية يقود إلى بروز متواز لنمطين سرديين في السينما". (٢ص٥٥). وبهذا يكون السردي في الفلم السينمائي لما موجود في الواقع من خلال السرديين المتداخلين المتبادلين، الصوري والكلمي، على الرغم من أنهما نظامان سيميائيان مختلفان، مع بقاء الصورة في السينما هي الأساس والغالبية على بقية العناصر. وهناك مفهوماً آخر للسردي في السينما من خلال التوليف أي (المونتاج)، إنطلاقاً من مفهوم أن السينما هي صور متحركة بمعنى لصق اللقطات ببعضها البعض لتكون المشهد السينمائي ومن ثم المشاهد وصولاً إلى الفلم ككل، بالرغم هناك أفلام قليلة جداً تصنع من لقطة واحدة. وهذه الأفلام نادرة جداً.

كذلك الطرق الفرعية للسردي الفلمي إلى جانب السردي الرئيسي، أي المؤثرات الفنية أو التفسير البصري، "وهي موضوعية وذاتية. وتسمى الموضوعية وذلك لنوعين من الأسباب: الأولى، لأنها تستخدم عناصر الديجيزية استخداماً واقعيًا، والثانية، لدفع الرواية إلى الأمام. أما المجموعة الثانية للطرق الفرعية للسردي، الذاتية. الغرض منها تجسيم المضمون العقلي لشخصية، على الشاشة وأمام أعين المتفرج. وثانياً لا تنتمي إلى الدقة الواقعية أو إلى التسلسل الطبيعي للرواية، إما بأن تدخل صوراً لا تنتمي إلى الديجيزية..". (١٠ص١٨١-١٩٥). فالطرق الفرعية للسردي الموضوعية كانت شائعة في السينما الصامتة مثل العناوين أو اللوحات المكتوبة التي تفسر شيء ما بصرياً، وما زالت في بعض الأفلام الحديثة كبدائية كل مشهد أو تعليق على الحدث. أما الذاتية فهي قضية سيكولوجية لا تنتمي إلى الواقع مثل تضخيم الشخصية والإبطاء والاسراع وغيرها.

و المعنى في السينما يبرز من تتابع السردي الصوري في السياق الفلمي الذي ينطلق من مجموعة من البنى ذات المعاني ومن خلالها يقف بأن "شيئاً يقف ما وراء الصورة، شيئاً لم يتم التوصل إليه إلا بالتدرج وخاصة بفضل غريفيث، الذي إذا كان يستجيب لرغبة تقوم في جعل الحكاية أكثر حيوية وتفادي وجود سلسلة لا تنتهي من الصور الرتيبة". (١٢ص١٤٣). ومعنى هذا حتى لا تبقى اللقطات رتيبة لنفس الشيء وإنما من خلال أنماط أخرى تعطي نفس المعنى، بل أكثر لمعنى كامن لتلك الصورة وهذا المعنى سواء كان سياقياً أو تتابعياً، أي أن المخرج في السينما يبين ذلك .

الفصل الثاني | الإطار النظري المبحث الثالث

أولاً - المونتاج والقيم الدرامية في إثراء السياق الفلمي :

كانت العروض السينمائية الأولى للأخوة (لوميير)، عبارة عن مجموعة قصيرة من الأفلام، ولم تكن تحوي أي شكل من أشكال المونتاج السينمائي المعروفة لدينا وقد امتازت بمسحتها الوثائقية، وبالرغم من أن النظارة شاهد في أولى أفلامه (وصول القطار إلى المحطة- ١٨٩٥) (وجهي الفلاح والفتاة مجسمين على الشاشة) بوضوح تام حيث كانا متجهين نحو الكاميرا الثابتة، وقد تكونت هذه الأفلام من لقطة واحدة. أما (جورج ميلييه)، فقد أصبحت أفلامه مكونة من مشاهد منذ عام (١٨٩٦) في فلم (أختفاء سيدة). وقد أتقن ميلييه تكنيك الصورة المزدوجة، المزج، والظهور والأختفاء التدريجي من خلال أفلامه للألعاب السحرية كذلك عمل فلماً (رحلة إلى القمر ١٩٠٢) مكون من ثلاثين مشهداً وبهذا أسس للفلم الأنطباعي. كذلك في فلم "(عدسة الجدة) ل (بول سميث- ١٩٠٠) عندما صور الأشياء بعدسة الجدة المكبرة للأشياء" (١٣ص٩٤). فهي تعتبر الأولى في السينما (كلقطة كبيرة) موثقة من قبل منظري السينما، ولكن كانت مادية دون أن يدرك قيمتها الدرامية الحقيقية. ثم تطور الحال عند (بورتر) فقد أنتج فلماً عام ١٩٠٢ فلماً بعنوان (حياة رجل مطافئ أمريكي)، وصاغ هذا الفيلم وفق ماتوفرت له من لقطات أرشيفية سابقة عن حياة رجل المطافئ، مع تصوير لقطات جديدة للفلم (لأم وأبنها) داخل البيت المحترق، في بنية درامية متسلسلة، وبهذا أرسى قواعد الفيلم المجمع أو الفيلم التوليفي، وهنا يكون قد وضع أسس أسلوب الاتجاه التسجيلي في الفيلم الروائي وقد أكد أن اللقطة المنفردة إذا ربطت بلقطة أخرى منفردة يمكن أن تكملها وتعطيها معنى جديداً، و مضموناً جديداً في سياقاً درامياً محدداً تختلف عن هدفها الأساسي الذي صورت من أجله. وبهذا أسس لفلم بشكله الحديث المكون من لقطات ومشاهد. كذلك أحدث ثورة عندما حرك (آلة التصوير) قليلاً في فلمه (سرقة القطار الكبرى ١٩٠٣) لتشمل هذه الحركة كل أفراد العصابة داخل الكادر بعد أن خرج أحدهم بعيداً عن الكادر، وقد مهدت فيما بعد لتقنيات جديدة لتحريك (آلة التصوير). كذلك في هذا الفلم شهر أحد أفراد العصابة مسدسه نحو الكاميرا مباشرة، لقطة (Close) ولكن بقيت مادية دون أن يدرك قيمتها الدرامية.

وبعد أن تعدت السينما مرحلة التأكيد من النتائج التجريبية للقيم الصورية للعروض الأولى أتجه السينمائيون إلى البحث عن قيم فكرية. وكان رائدها الأول المخرج (جريفيث) وقد تمكن هذا الفن النامي من التعبير عن مديات لم تستطع الفنون الأخرى بلوغها، والذي عده خلاصة تجربته الطويلة عند عرض فيلمه (مولد أمة) عام ١٩١٥. "لقد (خلق) فن الفلم، ولغته، وقواعده...وقد أكد أن السينما فن. وأن جريفيث هو أستاذها.. ووقوة مقدرته بالتعبير بالصورة السينمائية الكاملة. ثم قدم جريفيث فيلمه الجريء (التعصب) ١٩١٦ الذي تألف من أربع قصص مستقلة تنتمي إلى أربعة عهود مختلفة تربطها فكرة واحدة" (١٤ص٣٤-٤٠). أن طول المدة التي تستمر فيها اللقطة على الشاشة يمكن أن يحدث تأثيراً نفسياً في الجمهور، فكلما زاد قصر اللقطة، كان التوتر أشد. وكان يستثمر هذه الطريقة في أفلامه لتملا الشاشة كلها لتوكيد أهمية هذه الأشياء في تطور القصة. وأهم ما يميز ويسجل لصالح (جريفيث) في تجربته الجديدة هو تقطيع المشهد إلى مجموعة من اللقطات المترابطة وهي تعطي تميزاً درامياً للفعل من خلال القدرة الأقتناعية المتولدة من استخدام المجموعة الكبيرة من اللقطات، والتي كانت تقوم بدور جديد في إثارة المشاهد وشده. مما أعطى للصراع الدرامي الأقتناع وتأثير أكبر. وجعل البعد الزمني للفعل الدرامي

يأخذ صياغات جديدة، و أمكانية السيطرة والتحكم عليها، بواسطة مجموعة من الحجوم الصورية الجديدة والمبتكرة في تركيبها وتسلسلها. فأدى الحجم الجديد الى تغيير مضمون اللقطة درامياً. وجعل السينما تقترب أكثر من روح الدراما بشكل يتلائم إمكاناتها اللغوية صورياً. كذلك تحطيم المسافة التقليدية بين المتفرج والممثل وذلك عن طريق تغيير موقع آلة التصوير في وسط المنظر. فقد وظف المونتاج (للقطة Close)، وقد تميزت لصيغة الأرتداد الى الماضي ومن ثم العودة الى الحاضر، وهو قطع في سياق القصة السينمائية والعودة الى الوراء لاستعادة ذكريات أو التوضيح بواسطة المونتاج، ثم العودة الى تتابع السرد الفلمي مرة أخرى. وبذلك فسحت الطريق أمام الجمهور لكشف جانب من الأبعاد الفكرية والنفسية عند الشخصية مع تعزيز موقف الفعل الدرامي الحاضر. وكان القطع لأسباب درامية هدفها التصاعد الدرامي للحدث عند (جريفيث) وليس لأسباب شكلية أو تكتيكية مثلما كان عند (بورتر). وقد أستكشف (جريفيث) أنواع أساسية لطرز المونتاج وهي، القطع بموجب الأستمرارية. والقطع الكلاسيكي. والقطع بموجب فكرة الموضوع .

٢ - إيزنشتاين والمونتاج الذهني (الفكري) :

جاء (سيرجي إيزنشتاين) وفي حقبة أنبثق التركيز الدرامي من خلال المونتاج، لأن المونتاج هو ما يخلق إيقاع الفلم. إذ يقول عنه (هنري أجيل) "لا يزال إيزنشتاين يعتبر حتى اليوم أكبر مخرج سينمائي روسي وأحد من أكبر المخرجين في العالم..." (١٢ص٩٩-١١٠). فقد كانت أفلامه ذو جوهر ملحمي و يتلائم مع الدراما الجماعية التي تهيمن على فيلم (المدرعة بوتمكنين) ١٩٢٥. فقد "أحس أن هذا الربط ليس مجرد إضافة فكرة الى أخرى، وإنما تفجير لها يؤدي الى فكرة جديدة تماماً.. أن المونتاج السينمائي هو أساس فن توليف صور مستقلة وتركيب علاقات جديدة بينها، فقد رأى إيزنشتاين أن يطبق هذا الأسلوب نفسه في التركيب السينمائي". (٤ص٧٨). وهكذا في أفلامه مثل (الأضراب- ١٩٢٤) وغيره، فقد طور السينما والبدائية الحقيقية لها عموماً بنظرياته المونتاجية، المختلفة الأساليب وبهذا فإن المونتاج وصل الى مرحلة الكمال منذ (إيزنشتاين). كما يقول (مارسيل مارتن) عن ذلك "لقد تم كل شيء منذ سنة ١٩٢٥" (١٠ص١٤٠). إن الأفلام اللاحقة من هذا التاريخ تناولت إعادة الأحداث أو الشخصيات التاريخية، والتي تعطي تفصيلاً مهماً وتكون اللقطة المحورية العالقة بأذهان المشاهد (المتلقي). ففي أحد مشاهد من فلم (القلب الشجاع) (*) إخراج (ميل جيسن) و (إنتاج - ١٩٩٥)، البطل والاس (ميل جيسن) على منصة المقصلة للأعدام، وفي لقطات وهو ينظر إلى الجماهير الحاضرة، ممتد ومربوط بقيود، زوجته المتوفية ترجع إلى وعيه، وفي لقطة (Close) على المنديل وداخلها الوردة التي تسقط من يده بحركة بطيئة، كانت زوجته قد أعطتها له وأحتفظ بها منذ الطفولة. فهي دلالة أولية للوفاء، وموت ولاس يعني سيلتقي مع زوجته كدلالة إضافية. ومن ثم إثارة المتلقي للتخيل والإيحاء بأكثر من الصور المعروضة أمامه، على وفق السياق الفلمي ككل. وبناءً ومما تقدم أعلاه وما شملتها الدراسة في الإطار النظري و لأجل تحليل الأفلام القصصية التي تلاعب الدراسة من أجل تطبيقها فقد قسمنا وفق تصورنا إلى المستويات الآتية :

ما أسفر عن الأطار النظري :

أن الأطار النظري يطرح مؤشرات متعددة أجملها الباحث بما يلي :

المستوى الأول : تمثل اللقطة النموذج البنائي لأصغر وحدة دلالة في الفلم، و يعتمد على لغة الوسيط وعناصر الشكل السينمائي . و تعزيز دور المونتاج ، لتنعكس على المنجز الإبداعي في الفلم السينمائي.

المستوى الثاني : للمفاجأة وتقديم الشخصية في لحظة تأزم دقيقة ورفع حدة التوتر وإيقاع أسرع ، لخلق الجو العام للتعبير عن الموضوع الدرامي .

المستوى الثالث : أن النموذج البنائي لتصور مكونات اللقطة في الصورة السينمائية، وأرتباطها باللقطات الأخرى يعني إنتاج دلالة جديدة . لتعتمد على طبيعة العلاقة بين هذه المكونات .

المستوى الرابع : للتركيز على الموضوع والتأكيد على تفاصيله ، وإبراز التأثير النفسي والتأكيد على الحالة السيكولوجية لإعطاء مؤشر لحدث قادم ، وللقفز لموضوع آخر .

الفصل الثالث | تحليل العينة

قبل البدء بتحليل عينة البحث الأساسية لابد من الرجوع إلى كيفية استثمار المونتاج التي منها أنبتق التركيز الدرامي بالصورة الحديثة والحالية، من خلال رأي منطري السينما ومنهم (مارسيل مارتن) إذ يقول لقد تم كل شيء منذ سنة ١٩٢٥، من خلال المخرج الروسي (ايزنشتاين). لذا سوف نأخذ عينة لهذا المخرج من فلم (المدرعة بوتمكين) سنة الإنتاج ١٩٢٥. وهذا الفلم تكون من خمس فصول. وكعينة قصدية لما تستحقه وأستثماره للمونتاج بحجوم صورية متعددة وللقيم التاريخية لتلك اللقطات، من الفصل الرابع والذي يطلق عليه (سلام الأوديسا) .

تحليل العينة (فكرة مشهد سلام الأوديسا) :

في الحقيقة أن مشهد (سلام الأوديسا) هو مجموعة المشاهد التي تحيط بسلام الأوديسا كأنها مشهد واحد لأنها في حقيقة الأمر مشاهد متفرقة من مكان واحد بدأ من السلام، والميناء وجانب من الميناء و القوس المعماري والمدرعة وجانب من المدرعة ومدرعة أخرى تطلق النيران وهكذا. وأسطح على تسميته (سلام الأوديسا). وحسب إحصائية الباحث لمجموع المشاهد هي أكثر من (٣٠) مشهد و (١٠) عنوانات.

لذا فإن الباحث تناول مشهد العينة (مشهد سلام الأوديسا) بتقسيمه الى منظرين ومجموع أجمالي المشهد من اللقطات (٢٢٢) لقطة وتستغرق عرضها على الشاشة (٩/٥٠) دقيقة (تسع دقائق وخمسون ثانية) ويتوزع المشهد ككل وكما يلي:

(١٢٣) لقطة (عامة). و (٦٨) لقطة (متوسطة) . و (١١) لقطة (متوسطة كبيرة). و(٢٠) لقطة (كبيرة وكبيرة جداً) .

المنظر الأول يحتوي على (٦٠) لقطة ويستغرق عرضها على الشاشة (٣/ ٤٠) دقيقة (ثلاث دقائق وأربعون ثانية) . وتتوزع كما يلي:

(٤١- لقطة عامة). و (١٨- لقطة متوسطة). و (١- لقطة متوسطة كبيرة).

وهذا المنظر غير معني في البحث فقد للتمهيد للمنظر الثاني .

أما المنظر الثاني يحتوي على (١٦٢) لقطة ويستغرق عرضها على الشاشة (٦/١٠) دقيقة وتتوزع كما يلي:

(٨٢- لقطة عامة). و (٥٠- لقطة متوسطة) . و(١٠- لقطات متوسطة كبيرة).

و(٢٠- لقطة كبيرة وكبيرة جداً) .

هذه اللقطات التي أشتملها المنظر الثاني للفصل الرابع من الفلم أعلاه تعد نواة لما بعدها من الأفلام الحديثة وبعضها ذكرت في متن البحث كأمثلة كلقطات محورية لما تنتج من علامات لها دلالات إضافية في سياق الفلم ككل. فالمنظر الثاني يحوي إجمالاً على

(٣٠) لقطة موزعة ما بين اللقطات (الكبيرة والكبيرة جداً) ولقطات (متوسطة كبيرة) فهي نموذج العينة للباحث: وتحتوي على (١٦٢) لقطة ابتداءً من لقطة (٦١) وأنتهاءً باللقطة (٢٢٢)، فكان إيقاعه أسرع، مقارنة بعدد اللقطات التي أحتواها والزمن التي أستغرقت هذه اللقطات عرضها على الشاشة. وفي هذا المنظر خاصةً فإن إيزنشتاين، ملأ الشاشة بصورة في منتهى القوة، بين مضمون اللقطة وبين مارآه في اللقطة التالية مثلاً هناك لقطة (كبيرة) لجندي قوزاقي شاهراً سيفه قسمت إلى ثلاثة أجزاء في اللقطة (٢٠٨) فهو سرد جديد بينما ظهرت في اللقطة التالية امرأة تحطمت نظاراتها وغمر الدم وجهها، وفي لقطة الأم الصارخة لقطة (٩٤) عندما تنتبه الأم لأبنتها المفقود منها. أما عربة الطفل عندما تتدحرج والجث ملقبة حتى يزيد من الأنفعال الدرامي. وإبراز الحالة النفسية للأم وهي تهبط السلالم مسرعة وحدها دون أن تدري بإختفاء أبنتها من جانبها بعد أصابته. فكان التمهيد لكل عنصر من العناصر التي يستخدمها سواء كانت الشخصية أو حادثة أو أسلوباً تأثيرياً. لتخلق مساحة زمانية أوسع من الواقع بقصد مضاعفة التأثير الدرامي في الفلم ككل .

الفصل الثالث \ تحليل العينة

تحليل العينة الفلمية :

أسم الفلم : طروادة Troy

تمثيل : براد بيت بدور (أخيل) ---أيريك بانا بدور (هيكتور)--- أورلاندو بلوم بدور (بيريس) ديانا كروجر بدور (هيلينا) --- بيتر أوتول بدور الملك (بريام ملك طروادة) بين كوكس بدور (أغاممنون)

سيناريو: ديفيد بينيوف

مدير التصوير: روجير برات

الموسيقى التصويرية: جيمس هورنر

أخراج: فولفغانغ بيترسن

جهة الإنتاج: وارنر بروس

إنتاج: فولفغانغ بيترسن و كولين ويلسون وديانا راثبون---- و سنة الإنتاج: ٢٠٠٤

نوعية الفلم: ملحمة (أسطورة) --- و مدة العرض: ١٦٢ دقيقة

عدد المشاهد في الفلم : ٢٠٢ مشهد (ملاحظة: هناك سلسلة مشاهد متداخلة أثناء القتال

لمختلف الجبهات). الفلم فاز بـ (٣) جوائز أوسكار .

ملخص فكرة الفلم : طروادة Troy :

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

وكان الحصان أجوف من الأعلى وعلى رأسهم (أخيل). وبالنتيجة أحرقت المدينة وأستباح أهلها بين القتل والأسر .

تحليل العينة : طروادة

المستوى الأول : تمثل اللقطة النموذج البنائي لأصغر وحدة دلالة في الفيلم، و يعتمد على لغة الوسيط وعناصر الشكل السينمائي. و تعزيز دور المونتاج ، لتنعكس على المنجز الإبداعي في الفيلم السينمائي.

إن أصغر وحدة دالة في الفيلم تحتاج إلى علاقات بنائية مع عناصر مضافة أخرى لتفصح عن معناها، فردية السيف في المشهد (٦) بعيداً عن العناصر المجاورة يجعله يجرده من إنتاج المعنى المناظر به داخل الفم أي يصبح السيف مجرد إشارة مباشرة إلى صورة السيف المتعارف عليها، لكن عملية إعادته إلى سياقه داخل اللقطة ومجاورته ليد العملاق الطروادي التي تحمله، مع مقاتليه في العمق يصبح وحدة دلالية مهمة تعبر عن معنى أبعد من مجرد كونه آلة قتالية وتلك الوحدات الدلالية لم تكن لتفصح عن ذلك المعنى المعبر إلا من خلال نموذج بنائي يمثل محصلة العلاقات المتجاورة، وبذلك أصبح وحدة دالة صغرى تتأزر بدورها مع وحدات دلالية أخرى لتنتج وحدات دلالية أكبر. وبهذا أثبت المونتاج في بناء سرد وفعل درامي للأحداث بأختيار اللقطة الملائمة وفق رؤية المخرج. لتجسيد الأفكاره الى حقيقة مرئية مقنعة.

والمشهد رقم (٦) أعلاه وهو كالاتي : المكان اساحة معركة نهار ا خارجي .

الصوت

مؤثرات جو

الصورة

ل ١ عامة بعيدة جداً، حركة الكاميرا وحركة الأشخاص،

الكاميرا تظهر الجيش الأسبارطي بالآف منتشر،

يفسحون الطريق لـ (أخيل) وهو في عمق الصورة

يمتطي جواده مسرعاً يتقدم نحو الأمام والجنود يهتفون له ...

قطع

مؤثرات جو

ل ٢ متوسطة قريبة، مع تغير الزاوية، (أخيل) في الكادر

لابساً خوذة على رأسه وهو فوق جواده وينظر إلى الأمام.

قطع

مؤثرات جو

ل ٣ متوسطة واسعة، بتغير الزاوية، العملاق الطروادي مبتسم

وخلفه المقاتلين الطرواديين خلفه يحملون رماحهم.

قطع

مؤثرات جو

ل ٤ متوسطة قريبة، نفس لقطة (٢) ، أخيل ينزل من على جواده

ويغادر الكادر...

قطع

ل ٥ متوسطة قريبة، بتغير الزاوية، الكاميرا تظهر العملاق الطروادي. مؤثرات جو

قطع

ل ٦ عامة، مع تغير الزاوية، الملك (أغا ممنون) ومساعديه وحوله مقاتليه،

وهو يوجه كلامه لـ (أخيل) بعد دخوله الكادر : أغاممنون : ربما يجب أن نشن حرباً

غداً عندما نكون مرتاحاً أكثر..

والملك مستمر بالكلام موجهاً تجاه (أخيل) : كان يجب أن أضربك بالسوط لوقاحتك

قطع

وهكذا مع بقية اللقطات في المشهد (ما بين اللقطة العامة والمتوسطة ثم العامة) وصولاً إلى اللقطات (٣١ و٣٢) في لقطات متوسطة على ملك الأسبارط ومن ثم عامة على على المقاتلين الطرواد وأخيل أمامهم وظهره للكاميرا. بعد صرعه العملاق الطروادي... وصولاً إلى اللقطة:

ل٣٣ قريبة، ويظهر وجه (أخيل) في الكادر موجهاً كلامه للمقاتلين.....
الطرواد بصوت عالي: أخيل: أما من شخص آخر؟ مع مؤثرات

قطع

ل٣٤ عامة مع تغير الزاوية، يظهر المقاتلين الطرواد في عمق مؤثرات جو مع حوار الكادر وظهر (أخيل) في مقدمة الكادر يتحرك أمامهم ويصرخ: أخيل: أما من شخص آخر؟.

قطع

ل٣٥ متوسطة قريبة مع تغير الزاوية، الكاميرا تظهر (أخيل) لا يزال يصرخ (تكملة للقطعة السابقة)..... مع مؤثرات جو

قطع

وهكذا مع اللقطات (٣٦) إلى اللقطة (٣٩) وصولاً إلى نهاية المشهد اللقطة النهائية ل٤٠ قريبة متوسطة، مع تغير الزاوية، يظهر بروفيل (أخيل) في الكادر باتجاه الملك (بريام) ثم يلتفت (أخيل) ليغادر الكادر وهو يقول إلى الملك (بريام): أخيلس: إنه ليس ملكي..

ثم الكاميرا تتحرك ويظهر بروفيل الملك (بريام) في أقصى مؤثرات صوتية لطبل يمين الكادر ينظر إلى مكان (أخيل) الذي غادر الكادر وفي لطبول الحرب العمق من الكادر تبدو الضبابية في الصورة، ثم يلتفت الملك (بريام) ليصبح في وسط الكادر....

قطع (أنتهى المشهد)

ثم مشهد آخر يوضح طبيعة تحول العلامة من سياق لآخر وإنتاج دلالات جديدة بحسب موقعها في كل سياق، ففي المشهد (٢٠١) وسنذكر بعض اللقطات الذي يحتوي المشهد (٧٤) لقطة منها المكان ١ داخل قاعات القصر الطروادي: ليل ادخلي

الصورة

ل١٢ متوسطة مع تغير الزاوية، الأمير (بريسيس) يظهر في مؤثرات جو الكادر يرمي سهمه باتجاه (أخيل)..

قطع

ل١٣ عامة، مع تغير الزاوية، (أخيل) والفتاة الطروادية في وسط مؤثرات جو الكادر ينهضان وهو يشهر سيفه...

قطع

ل١٤ متوسطة، مع تغير الزاوية، لحظة وصول السهم على (أخيل) مؤثرات جو وهو يلتفت إليه....

قطع

ل١٥ قريبة، بتغير الزاوية، يظهر في الكادر كعب (أخيل) ينفذ فيه مؤثرات جو السهم إلى الطرف الآخر...

قطع

ثم في اللقطات التالية من رقم (٦) وصولاً إلى اللقطة ٧٤ مع تبادل اللقطات بيت أخيل والفتاة التي معه ثم تغادره لتنجو. والأمير الطروادي يرمي لأكثر من سهم في جسم (أخيل) الذي يترنح لحين وصول المقاتلين الأسبارط داخل الكادر في باحة القاعة التي فيها (أخيل) في:

ل٧٤ عامة، مع تغير الزاوية ، (أخيل) متمد على الأرض مؤثرات جو مفارقاً الحياة والمقاتلين الأسبارط حوله في وسط باحة القاعة في القصر الطروادي ، وفي حركة الكاميرا البانورامية ترتفع الكاميرا إلى الأعلى شيئاً فشيئاً إلى قمة القصر ليظهر من خلف القصر الحرائق وألسنة الدخان في السماء....
قطع (أنتهى المشهد)

ومن هذه المشاهد أعلاه والفلم ككل يتضمن في جميع مشاهد من البداية حتى النهاية توظف عناصر اللغة السينمائية تشكيمياً وكيفية سردها لإنتاج المعنى وتحولها إلى واقع مرئي في الفلم.

المستوى الثاني : للمفاجأة وتقديم الشخصية في لحظة تأزم دقيقة ورفع حدة التوتر وإيقاع أسرع ، لخلق الجو العام للتعبير عن الموضوع الدرامي .

ففي أكثر من مشهد ومنها المشهد رقم (٢٠) آلاف السفن الأسبارطية في عرض البحر وعليها آلاف المقاتلين وكانها لوحة تشكيلية، صور المشهد من الأعلى نزولاً إلى البحر، من خلال توجيه حركة الكاميرا لتعطي لهذه الأشكال قيمتها التعبيرية، وذلك لتجسد وتدعم المضمون للصورة. ثم حركة الكاميرا من الأعلى راسية على كل مدينة طروادة بسورها العملاق والمنيع ضد هجمات الأعداء ثم تنزل داخل المدينة المحتفلة بأميرها (بريسيس وحببيته زوجة ملك أسبارطة) وهم يتجولون داخل المدينة والنساء على الشرفات تحي الأمير وحببيته العربات التي تجرها الخيول. أما في المشهد (١٥٩) الحصان الخشبي العملاق داخل ساحة مدينة طروادة والناس حوله في تشكل منتظم ومنسق ومتجانس. ثم في المشهد (١٦٠) ليلاً والكل مخمور ونائم من أهل طروادة ، ينزل المقاتلون الأسبارط المختبئون داخل الحصان من الأعلى في تشكيل ومعهم (أخيل) يتقدمون بسرعة نحو البوابة ثم سلسلة المشاهد من (١٦١) وحتى النهاية في سلسلة من المشاهد داخل المدينة ودخول الأسبارط وحرق المدينة .

المستوى الثالث : أن النموذج البنائي لتصور مكونات اللقطة في الصورة السينمائية، وأرتباطها باللقطات الأخرى يعني إنتاج دلالة جديدة. لتعتمد على طبيعة العلاقة بين هذه المكونات.

وذلك بأختيار اللقطة الملائمة وعلى وفق أختيار ورؤية المخرج . هنا تتحول العلامة لشخصية الأمير (بريسيس) الطروادي الذي ظهر محباً للحياة وخطفه لزوجة الملك الأسبارطي (مينيولاس) بدون النظر إلى ما سيحدث من قتال ثم في المشاهد الأخرى التي يظهر من خلال المنازلة مع الملك (مينيولاس) وهو يهرب ويركع أمام أخيه الأمير (هكتور) الذي يستطيع الأخير بدوره من قتل الملك (مينيولاس) ثم مقتل (هكتور) عند منازلته (أخيل) الأسبارطي، وبعدها يحاول التدريب على التصويب بالسهم، أستعداداً للمواجهة وعندما يصبح في مواجهة (أخيل) ويصوب سهمه تجاه كعب (أخيل) وهي نقطة ضعفه ومن ثم تصويب أكثر من سهم إلى جسده لتنتهي أسطورة (أخيل) المحمي من الآلهة، ولتتحول علامة هذه الشخصية (بريسيس) من سلبية تهرب من المواجهة إلى البقاء في

القصر ومواجهة المقاتلين الأسبارط وبالتالي قتله (لأخيل)، لتنتهي أسطورته كمقاتل محمي من الآلهة، وفي المشهد (٢٠٢) والأخير، (أخيل) جثته تضع على مرتفع لتتحرق في أحفقال ضخم لتوديع هذا المقاتل .

المستوى الرابع : للتركيز على الموضوع والتأكيد على تفاصيله ، وإبراز التأثير النفسي والتأكيد على الحالة السيكولوجية لإعطاء مؤشر لحدث قادم ، وللقفز لموضوع آخر .

ففي المشهد (١) عامة للأماكن الخارجية والتضاريس للطبيعة الخلابة بألوانها الزاهية، ثم في مشهد (٢) مشهد رأسي من الأعلى ثم حركة الكاميرا لتكشف عن الجيوش المحتشدة أما سور مدينة طروادة العالي والمنيع أمام الأعداء وصعوبة أختراقه . ففي البداية فكانت ربط سير الأحداث في المشهد (٢) والمنازلة بين الجيشين الأسبارطي والطروادي بحضور الملك الطروادي والملك الأسبارطي ليستعرضا قوة أقوى المقاتلين عندهما فكان العملاق الطروادي مقابل أحد المقاتلين، كانت حركة الكاميرا من الأعلى وبالتالي عملت على خلق بنية علامية جديدة منتجة لمعان مضافة من خلال الإفصاح عن العمق ومن ثم التفاصيل بحركات الكاميرا البانورامية. وأستدعاء (أخيل) الأسبارطي قام بدوره الممثل (براد بيت) لتنتقل الكاميرا إلى مكان (أخيل) (مشهد ٣) الفتى ركباً حصانه أمام مأوى (خيمة) (أخيل) ثم المشهد رقم (٤) و (أخيل) عارياً نائم وسط نساء عاريات. ففي هذا المشهد أعلاه ، حركة الكاميرا حققت الجانب الجمالي وفي الوقت ذاته نتج عن تلك الجمالية تحول علامي ، فإن أخيل القائد تحول إلى زير نساء، ثم إلى قائد مرة أخرى يستعد للذهاب إلى ساحة القتال .

الفصل الرابع

النتائج والأستنتاجات

أولاً - النتائج :

ومن هذا فإن النتائج التي خرج بها الباحث فهي :

١- ظهرت البنية المونتاجية في عينة البحث من ترابط العناصر البنائية في علاقات ووظائف مع الكل الفلمي، وذلك من خلال أرتباطها من الناحية المنطقية والدرامية والسيكولوجية بما قبلها من لقطات وما بعدها.

٢- البنية المونتاجية هي من تستطيع أن تخلق الإثارة والتشويق وخلق الجو لتلقي جانباً من التوتر لدى المتفرج والممثل، وإبراز التأثير النفسي. من خلال القطع المناسب للقطات المختلفة الحجم.

٣ - البنية المونتاجية تعزز القيم السردية وإثراء السياق الفلمي، في تقديم الشخصية والمفاجأة يمكن أن تتبنى مفهوماً رمزياً ليكشف المعنى .

٤ - أن البنية المونتاجية في الفلم ممكن أن تعبر عن الموقف الدرامي وذلك للقفز للموضوع لآخر من خلال الأرتداد إلى الماضي والعودة إلى الحاضر لدفع الحدث إلى الأمام .

٥ - البنية المونتاجية تدعم الصورة وتعززها وتجعلها أكثر مصداقية. من خلال التأكيد على تفاصيلها سيكولوجياً ، مثل الأضطراب أو اللاتوازن للممثل والذي ينعكس لدى المشاهد بالترقب. وفي لحظات تأزم دقيقة.

٦- ظهر النموذج البنائي للقطعة في عينات البحث من خلال ترابط العناصر البنائية في علاقات ووظائف في خلق سلسلة من التحولات المنتجة للدلالة مع الكل الفلمي.

ثانياً - الأستنتاجات : نستنتج مما تقدم من تحليل عينات البحث الآتي : ومن أهمها :

١ - أغناء مرنيات اللقطة العامة بالتأكيد على تفاصيلها، بتركيز الكثافة الدرامية.

- ٢- إثارة التشويق عند المتلقي وإعطاء إيقاع للمشهد من خلال التقطيع السريع لهذه اللقطات المكونة من الحجوم الصورية المختلفة، وخلق التوتر والترقب لدى الشخصية و المتلقي .
- ٣- ساعدت الأحداث والوقائع في إعطاء دلالة ترتبط والسياق الفلمي لكل لقطة.
- ٤- شكل بناء اللقطة تعبيرياً بإنتاج دلالة من خلال حركات الكاميرا والزوايا المختلفة وأحجام اللقطات، وذلك وذلك عند ارتباطها ببعضها في المشهد والفلم ككل.
- ٥- أن اللقطة تسهم في أستخلاص معنى المضامين بدلاً من تحصيلها المباشر. و ساعدت على جعل الأحداث والوقائع قادرة على إعطاء دلالات إضافية مرتبطة بالسياق الفلمي .
- ٦- أن اللقطات المختلفة الحجوم إذا لم توظف ضمن بناءً درامياً تخاطب فيه سيكولوجية الإنسان فإن أي اللقطة منها مهما كان حجمها تتعدى حدود الإبهار الزائل بزوالها لذا يجب أن تدعم المضمون الدرامي للعمل وإثراءً للسياق الفلمي.
- ٧- كل عناصر اللغة السينمائية هي عناصر بنائية (بصرية كانت أو سمعية)

Abstract

The use of montage to produce the underlying structure to highlight significance and meaning in the film context

By Najeeb Asleawa Haidoo

The research is to employ of montage to produce the underlying structure to highlight significance and meaning in the film context . by following the footage and focusing on the specific details and most importantly in those shots before and after the clips. To produce a latent meaning and multiple additional connotations, as per the receiver's reference. That snapshot or footage of the context in the film remains influential and may be the main focus of the film context. The research is distributed on the first chapter, in which the methodological framework of research, The second chapter is the theoretical framework which is distributed to three subjects. The first topic is about the concept of the shot and the structure of the shot, the structural structure and the underlying structure of the cat. In the second part, the researcher dealt with the semantic structure and the film context and meaning. The third topic deals with editing and development, and then to the editing and drama focus. The third chapter included the sample of the research and analysis of the film sample. Chapter ٤ deals with the findings and conclusions. Research of this type must also contain reliable sources and references to support scientific research.

الهوامش

- (*) سيناريو ، أندرو بيركن وبيرنند ايجنغر وتوم تايكواير ، العطر ، إخراج توم تايكواير ، إنتاج كونستانتين فيلم و بيرنند ايجنغر زياكين ، إنتاج ٢٠٠٦ . والفلم مأخوذ عن رواية الكاتب باتريك ساسكند .
- (*) سيناريو ، جوزيف ستيفانو ، سايكو ، إخراج الفريد هتشكوك ، إنتاج شركة بارمونت ، ١٩٦٠ .
- المصادر : حسب الحروف الأبجدية (العربية) أولاً :**
- ١- المنجد. قاموس عربي عربي . لبنان . بيروت . ط١ . ١٩٨٠ .
 - ٢- آجيل، هنري. علم جمال السينما . ترجمة أبراهيم العريس . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٨٠ .
 - ٣- أودان، روجيه. السينما وإنتاج المعنى . ترجمة فائز بشور . دمشق . منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما . ٢٠٠٦ .
 - ٤- أومون، جاك وميشيل ماري. تحليل الأفلام . ترجمة أنطون حمصي . دمشق . المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية . ١٩٩٩ .
 - ٥- أندرو ، ج. دادلي . نظريات الفيلم الكبرى . ترجمة جرجس فؤاد الرشيد . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٧ .
 - ٦- دي جانيتي، لوي . فهم السينما . ترجمة جعفر علي . الجمهورية العراقية . وزارة الثقافة والأعلام . دار الرشيد للنشر . سلسلة الكتب المترجمة (١٠٦) . ١٩٨١ .
 - ٧- سادول ، جورج . تاريخ السينما في العالم . ترجمة الدكتور أبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش . بيروت ، منشورات عويدات . ١٩٦٨ .

- ٨- سبرزسني، بيتر. جماليات التصويرة الإضاءة في السينما والتلفزيون. ترجمة فيصل الياسري. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة. ١٩٩٢.
- ٩- ستولينتز، جيروم. النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية. ترجمة فؤاد زكريا. القاهرة. مطبعة جامعة عين شمس. ١٩٧٤.
- ١٠- ستيفنسون، رالف و جان ر. دوبري. السينما فناً. ترجمة خالد حداد. دمشق. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما. ١٩٩٣.
- ١١- لوتمان، يوري. مدخل إلى سيميائية الفلم، قضايا علم الجمال السينمائي. ترجمة نبيل الدبس. (دمشق: مطبعة عكرمة). ١٩٨٩.
- ١٢- مارتن، مارسيل. اللغة السينمائية. ترجمة سعد مكاوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر. الدار المصرية للتأليف والترجمة. ١٩٦٤.
- ١٣- ميتري، جان. المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما. ترجمة عبدالله عويشق. دمشق. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية. ٢٠٠٩.
- ١٤- نايت، آرثر. قصة السينما في العالم، من الفيلم الصامت إلى السينيراما. ترجمة سعد الدين توفيق. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. ١٩٦٧.