OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts107/183-200

# The dramatic necessities of the Obligatory Scene in the feature film

**Hamzah Kanaan Hashim**[1]

Al-Academy Journal-Issue 107 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 18/10/2022 Date of acceptance: 9/11/2022 Date of publication: 15/3/2023

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Abstract:**

Drama is one of the means of transmitting human experiences, as it presents within it the life ideas and visions of the spectator, who is subject to their influence on him, robbed of the will in front of its charm and various display arts, which invade him with its dimensions and affect his references, and this art form is based on stories revolving around personalities involved in events that have grown As a result of the struggle of two conflicting opponents, or two opposing forces or emotions generated as a result of a voluntary conflict, as this dramatic conflict represents the most important elements of those events, as it is embodied in an inevitable scene that emerges from other scenes, and this scene is sometimes subject to the expectations of the viewer who focuses all his efforts waiting for the moment of collision, Which, in turn, represents an Obligatory and binding scene that must be reached, and for this the researcher found it necessary to shed light on this topic because of its importance, so the research problem was represented in the following question: (What are the dramatic necessities that require the presence of an Obligatory Scene in the structure of the cinematic film?) As for the theoretical framework, it included two topics: the first: Obligatory Scene: Concept and Operation, and the second: the visual and sound foundations of the Obligatory scene in the narrative film. While the research procedures, the descriptive-analytical approach was taken, and an intentional sample that meets the research objectives, which included the king speech 2010 movie. The study concluded a number of results and conclusions.

**Keywords: Dramatic imperatives, Obligatory Scene, feature film.**

[1] College of Fine Arts / Baghdad University, hamzah.kanaan10@gmail.com

# الضرورات الدرامية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي

**حمزه كنعان هاشم**[1]

**ملخص البحث:**

تعد الدراما إحدى وسائل نقل التجارب الإنسانية، إذ تقدم في طياتها الأفكار والرؤى الحياتية للمتفرج، والذي يكون خاضعاً لتأثيرها عليه، مسلوب الإرادة أمام سحرها وفنون عرضها المختلفة، التي تغزوه بأبعادها وتؤثر في مرجعياته، وهذا الشكل الفني قائم على قصص تدور حول شخصيات متورطة بأحداث نمت نتيجة مناضلة خصمين متنازعين، أو قوتين أو عاطفتين متعارضتين، تولَّدا نتيجة صراع إرادي، إذ يمثل هذا الصراع الدرامي أهم عناصر تلك الأحداث، ويتجسد بمشهد محتوم يبرز على المشاهد الأخرى، ويخضع هذا المشهد أحياناً الى توقعات المُشاهد الذي يركز كل جهده في انتظار لحظة التصادم، والتي تمثل بدورها مشهداً ملزماً لابد من الوصول اليه، ولهذا وجد الباحث أن من الضروري تسليط الضوء على هذا الموضوع لأهميته، فتمثلت مشكلة البحث في التساؤل التالي: (ما هي الضرورات الدرامية التي تقتضي وجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي؟)، اما الإطار النظري فقد شمل مبحثين: الأول: المشهد الملزم: المفهوم والاشتغال، أما الثاني: التأسيسات الصورية والصوتية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي. بينما إجراءات البحث، فقد اتخذ الوصفي التحليلي منهجاً له، وعينة قصدية تلبي أهداف البحث، والتي تضمنت فيلم خطاب الملك (the king speech 2010)، وقد خلصت الدراسة عدد من النتائج والاستنتاجات.

**الكلمات المفتاحية: الضرورات الدرامية، المشهد الملزم، الفيلم الروائي.**

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، hamzah.kanaan10@gmail.com

**الإطار المنهجي**

**مشكلة البحث:** يعتمد الفيلم السينمائي على مجموعة من المشاهد الدرامية التي تشكل كيانه الأساسي، إذ تعمل على الاقناع والتأثير في المتلقي، وبحسب طبيعة كل فيلم وأسلوب مخرجه، ومن أهم المشاهد التي تتضمنها الأفلام الروائية السينمائية، هو (المشهد الملزم)، والذي يعد مرتكزاً اساسياً يبني عليه الكاتب ومن ثم المخرج رؤيته للأحداث والتفاصيل، لما بعد هذا المشهد من تغير وانعطاف في مسيرة حكاية الفيلم وصولاً الى النهاية، وعلى هذا الأساس فقد قام الباحث باختيار هذا الموضوع ليكون مشروع بحثه، ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي: ما هي الضرورات الدرامية التي تقتضي وجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي؟

**أهمية البحث والحاجة اليه:** تكمن أهمية البحث في التصدي لدراسة مرتكز أساسي في بنية الفيلم الروائي، ألا وهو (المشهد الملزم)، ومن هنا جاءت أهميته للطلبة والعاملين والمهتمين بصناعة السينما، لكونه جهداً تنظيرياً اكاديمياً يتناول موضوعاً لم يُكتب عنه الكثير.

**أهداف البحث:** الكشف عن الضرورات الدرامية التي تقتضي وجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي.

**حدود البحث:** الحد الموضوعي: المشهد الملزم.

الحد الزماني: الأفلام الروائية المتميزة بوجود المشهد الملزم في بنيتها الدرامية، والمنتجة عام (2010).

الحد المكاني: الأفلام الروائية المنتجة في المملكة المتحدة البريطانية.

**تحديد المصطلحات:** التعريف الاجرائي للمشهد الملزم: (هو المشهد المحتوم المتمثل بالأزمة، يقع عادةً في الثلث الأخير من أحداث الفيلم (أي يسبق ذروة الصدام النهائي)، يترقبه المشاهد ويجيد أحياناً توقع ما سيحدث فيه، بناءً على مجموعة الأحداث التي سبقته، من الحدث التحريضي وتتابع الأزمات والصراعات بين القوى المتضادة، ووجوده يساهم في منطقية تسلسل الأحداث وتصاعدها وتأزمها وصدامها).

**الإطار النظري والدراسات السابقة**

**المبحث الأول: المشهد الملزم: المفهوم والاشتغال:**

أحدَثَ مفهوم المشهد الملزم نوعاً من الإشكال لدى المنظرين والعاملين في فضاء الدراما والبناء الدرامي، ويعود ذلك إلى عدم الاتفاق على تعريف محدد يُخرج الجميع من هذه الإشكالية النسبية، فضلاً عن التسميات المختلفة التي أُطلقت عليه، "فهنالك من سماه بالمشهد المنتظر، والبعض الآخر بالمشهد المترقَب، وآخرين بالمشهد الإجباري - "Obligatory Scene" (Narration and plot, 2021)، ولم تقف عند هذه التسميات فقط، بل قد ظن البعض أن المشهد الملزم هو نفسهُ مشهد الذروة، كما عرفه دوايت سوين في كتابهِ (كتابة السيناريو للسينما) "المواجهة عند ذروة الفيلم، عندما يكون قد تم تأسيس كل عناصرها" (Swain, 2010, p. 343)، وهذا لا يتفق مع ما جاء به الناقد الفرنسي (فرانسيسك سارسي) الذي يُعد أول من طرح فكرة المشهد الملزم في أواخر القرن التاسع عشر، إذ وصفه بأنه "المشهد الذي ينتظره ويترقبه ويتوقعه الجمهور" (Cowgill, 2007, p. 90)، إذ كان يرى أن سحر الدراما يكمن في شعور التوقع الممزوج بعدم التأكد، وكان ينظر الى هذا المشهد على أنه التقاء القوى المتصارعة في الأزمة الرئيسة التي تسبق

الذروة، أي أنه بالضبط التوقع المختلط مع عدم اليقين، ويقول عنه سارسي أنه من سحر المسرح، (ومُشتق من التعبير الفرنسي (La Scene A Faire) والمترجم حرفياً بأنه المشهد الذي يجب أن يحدث أو يتم في مسرحية منظمة أو رواية رائجة، وإنه تلاقي أو قرب في نهاية عمل شخصيتين أو قوتين متعارضتين رئيسيتين في مشهد ذي قوة عظمى، وبينهما قضية ما تم بناء الحبكة حولها، وأصبحت نتيجتها أكثر أهمية لهذه الشخصيات وتحديداً عند اقتراب العمل الى نهايته) (ZUCKERMAN, 1994, p. 138).

إذن فالمشهد الملزم يرتبط بالموضوع وطبيعة الصراع الذي ستصل اليه الأزمة الأخيرة التي تحيلنا الى الذروة ثم الحل النهائي، أي أنه مفروض من قِبل الموضوع المركزي، وعملية حذفه أو تجاوزه ستنشأ خللاً بنيوياً يضعف من نسبة تقبل الجمهور للعمل، فالمشهد الملزم هو المكان الذي يُثبت فيه صانع العمل فرضيته، من خلال ما سيطرأ على شخصياته الرئيسة أثناء عملية الانتقال من الأزمة الى الذروة، وأحياناً قد يلجأ الكاتب الى طرح فكرة بعيدة عن الصراع الرئيسي من خلال المشهد الملزم، والغاية منها إيهام المُشاهد بالوصول الى الحل وكسر كل توقعاته، ومن ثم مفاجئتهِ لاحقاً بتصاعد وتيرة الأحداث وصولاً للذروة ثم الحل النهائي، وكلما كانت الذروة تميل الى هكذا نوع من التشويق تكون أكثر إثارة واستفزاز للمشاهد، وقد أشار (وليام أرشر) في تعريفه للمشهد الملزم "إنه المشهد الذي يتنبأ به الجمهور، ويتطلع إليه بدرجة من الوضوح والوعي، ولا يرضى بغيابه" (Al-Sayed Reda, 1998, p. 78)، وبالتأكيد هذا لا يعني أن يلتزم صانع العمل بتوقع الجمهور، فالمُشاهد يتابع الحدث بروح المشاركة والتأثر، ومن هنا تنشأ أهمية التوقع وأثرها الكبير على الجمهور، لأن المُشاهد لا يستطيع الانخراط مع شخصيات العمل وأحداثه، فيستعيض عن ذلك بتوقعات لأفعال يتمنى أن تقوم بها الشخصيات التي يتعاطف معها، ويعرف د. كمال الحاج في كتابهِ (السيناريو والدراما) المشهد الملزم بالمشهد الإجباري "وهو المشهد الذي ينتظره الجميع، ووعدنا به المؤلف، ولا يمكن استبعاده أو الاستغناء عنه، فالعمل الدرامي يقوم على مشهد محتوم ينتظره الجمهور، ويمثل التصادم المرتقب الذي يتوقعه، وهذا ما يميزه عن الصدام النهائي (الذروة)" (Al-Hajj, 2020, p. 72).

وما ذكر أعلاه لا يعني انفراد المشهد الملزم وانعزاله التام عن مشهد الذروة، فكلاهما يحتلان مكاناً في زمن مستمر وفي الموقع نفسه عند نهاية كل سرد، أما (روبرت مكي) في كتابهِ (القصة) يشير الى ان تصميم القصة يتكون من خمسة أجزاء (Makki, 2006, p. 215):

1- الحدث المحفز (المشهد المثير). 2- التعقيدات التصاعدية. 3- الأزمة (المشهد الملزم).
4- الذروة (الصدام النهائي). 5- الحل (التطهير).

ومن المتعارف عليه أن جميع الأعمال الدرامية تبدأ بالحدث المحفز أو ما يسميه البعض بالحدث التحريضي أو المشهد المثير، ويقصد به أنه الحدث الذي يضع الشخصيات الرئيسة في الرحلة التي ستشغلهم طوال السرد، وعادةً هذا الحدث سوف يخل بالتوازن داخل عالم الشخصية الرئيسة، ويرتبط ارتباطا وثيقاً بالمشهد الملزم، أو بحسب ما يسميها (روبرت مكي) بالأزمة، (ولا بد هنا أن تكون الأزمة مأزقاً حقيقياً يضع البطل تحت أقصى ضغط في حياته، مما يحتم عليه أن يتخذ قراراً ما، كي يقوم بفعل أو بآخر جهد لديه لتحقيق موضوع رغبته من خلال الذروة وصولاً الى الحل) (Makki, 2006, p. 358)، وتنقسم الأحداث التحريضية إلى ثلاث فئات (What Is An Inciting Incident، 2020):

1- السببية: التحريض على الأفعال التي تنطوي على اختيار متعمد يتخذه بطل الرواية، وهذا الاختيار المتعمد يحدد جميع عناصر القصة القادمة، ومثال على ذلك هو تجنيد (Luke Skywalker) في فيلم حرب النجوم (Star Wars) الأصلي، والذي أخرجه (George Lucas) في عام 1977، هذا الحدث التحريضي كان بمثابة الخطوة الأولى في اتخاذ (Luke) رحلة البطل النموذجية.

2- المصادفة: التحريض على الأفعال الناتجة عن (الصدفة العشوائية، الصدفة المطلقة، أو وجود بطل الرواية في المكان والوقت المناسب)، ومثال على ذلك في سلسلة سجلات نارنيا (Chronicles of Narnia) للكاتب الإيرلندي (Clive Staples Lewis)، يتعثر الأطفال عن غير قصد على أرض سحرية، من خلال بوابة في الجزء الخلفي من خزانة الملابس، يؤدي اكتشاف هذه الفرصة إلى جميع الأحداث اللاحقة في القصة.

3- الغامضة: التحريض على الأفعال التي تحدث في ظل ظروف لم يتم شرحها بشكل كامل، ويُترك للجمهور التخمين ما إذا كان يتم وضع البطل في موقفها عن طريق الاختيار أو الصدفة.

وهذه الأفعال التحريضية شائعة في أفلام الإثارة والألغاز، مثل فيلم الحاسة السادسة (The Sixth Sense) للمخرج (M. Night Shyamalan)، ونادرًا ما يتم الكشف عن القصة الحقيقية حتى نهاية الفيلم، ويمكن أن يكون الحدث التحريضي هو الفرق بين قصة آسرة وأخرى منسية، ففي فيلم الخلاص من شاوشانك (Shawshank Redemption) للكاتب والمخرج (Frank Darabont)، إذ يفقد المصرفي آندي دوفرسن (Tim Robbins) زوجته بجريمة قتل، والأشد من ذلك هو من يُتهم بها، ونتيجة لذلك يحكم عليه بالسجن المؤبد، هذا الحدث التحريضي الصادم هو من غير حياة المصرفي بالكامل، مما قاده للانطلاق في سلسلة أحداث منطقية استمرت لما يقارب 130 دقيقة أخرى، أسس صانع العمل في نهايتها مشهدا ملزماً رائعاً، عند كشفه للنفق الذي قام بحفره البطل على مدى العقدان اللذان قضاهما في السجن، واحالنا ذلك الى ذروة الأحداث التي بدأت من اللحظة التي اكتشفوا بها هروبه، والتبعات التي جرت على السجن ومأموره صمويل نورتون (بوب جنتون)، ثم انتهى الفيلم بالتطهير وخروج إليس ريد (Morgan Freeman) ولقاءه مع آندي دوفرسن خارج سجن شاوشانك. أما في فيلم في عالم الحواس (In the realm of senses) للمخرج (Nagisa Ōshima)، نجد الحدث التحريضي في أول عشر دقائق من الفيلم، إذ يلتقي عاشقان ويقرران الانقطاع عن المجتمع من أجل حياة مليئة بالهوس الجنسي، تستمر الى ما يقارب الـ 100 دقيقة الباقية، تملئها مجموعة تجارب جنسية تؤدي في النهاية الى الموت، فَنلاحظ الفرق الكبير بين ما حصل في الفيلمين من حدثين تحريضيين مختلفين، كل منهما أسس مشهداً ملزماً مختلفاً عن الآخر، وبدوره غير مجرى أحداث الفيلم بالكامل. ويمكننا القول أن ماهية القصة تنحصر بين الحدث التحريضي و المشهد الملزم، ومتى ما عثرنا على الأول فبالتأكيد سنعثر على الثاني، ويرى الباحث أن أي عمل أدبي أو درامي يكاد لا يخلو من وجودهما، لأن القصة الرئيسة مهما تشعبت أحداثها سيكون الموضوع أكثر عمقاً ودقةً، وسيبقى ملتزماً بنفس الحدث التحريضي و المشهد الملزم، وذلك يقودنا الى أن كل مشهد ملزم ينشأ عن حادث تحريضي، أي أن هناك حادثة تحدث تمثل حدثاً محفز أو مشهداً مثيراً يؤدي إلى سير الأحداث نحو المشهد الملزم المترقب من قبل الجمهور، والذي يحيلنا فيما بعد إلى مشهد الذروة أو الصراع النهائي، ثم الحل.

ويُعرف (Albert Zuckerman) المشهد الملزم في كتابهِ (الرواية الرائجة) بأنه "أكبر مشهد يرد في أي عمل أدبي أو درامي، فَعادةً يأخذ مساحة أكبر من المشاهد التي تسبقه وتليه، وله القدرة على الارتقاء بمستوى العمل أو كسره، لذا فهو يستحق أن يُمنح الوقت الكافي لجعله أقوى ما يمكن" (ZUCKERMAN, 1994, p. 143)، لذلك عند الوصول لهذا المشهد يجب ترك المراوغة أو التأخير في سرد الأحداث وتجنب الاستطالة، والشروع بمعالجة فنية خلاقة، تجذب المتلقي وتثير دهشته وتستجيب لتوقعاته نوعاً ما، ويشير (Zuckerman) في نفس الكتاب، إلى عدة أمور يجب مراعاتها في المشهد الملزم (ZUCKERMAN, 1994, p. 144):

1- بداية الصراع يجب أن يتطابق مع القرار النهائي.

2- يجب أن يتضمن هذا المشهد شخصيات العمل الرئيسة.

3- يجب أن يظهر البطل بطلاً في هذه اللحظات، (النقطة التي تولد فيها الشخصية الرئيسة).

4- الاستعداد للمواجهة (ليس شرطاً أن تكون المواجهة عنيفة، فقد تكون عاطفية).

5- التهيئة الى الذروة. 6- التطورات المفاجئة. 7- التمهيد الى حل النزاعات. 8- الاستعداد للقرار النهائي.

9- لجوء البطل عادةً الى (الإيمان، المعتقدات، القيم العليا، المبادئ، العادات والتقاليد).

وقد نجد رأياً يختلف تماماً عن كل ما ذكر سابقاً، وسيذكره الباحث على الرغم من عدم الاتفاق معه، فيشير (لابوس ايجري) في كتابهِ (فن كتابة المسرحية)، (لا يوجد مشهد أهم من الآخر، لأن كل منها متولد عن الذي قبله، لذلك تتساوى جميع المشاهد أو المظاهر في أهميتها، ولا يوجد مشهد محتوم يبرز على غيره، فجميع مشاهد الرواية أو المسرحية هي مشاهد إجبارية لا غنى عنها، فلولا مرض البطل لما زاره أخاه ولولا زيارة الأخ لما عرف الوصية ...) (Egre, 1994, p. 401)، أما (جون هوارد لوسون) فيخص المشهد الملزم في كتابهِ (فن كتابة السيناريو) بأنه "يعبر عن نقطة الأزمة المتوقعة والمنتظرة والتي تتحرك الأحداث تجاهها، فهو تجسيد لذروة الصراع، أما الذروة ذاتها فتأتي عقب الصراع المجسد، وتعرض لجذور الحدث الاجتماعية ومعانيه الإنسانية" (Lawson, 1974, p. 209).

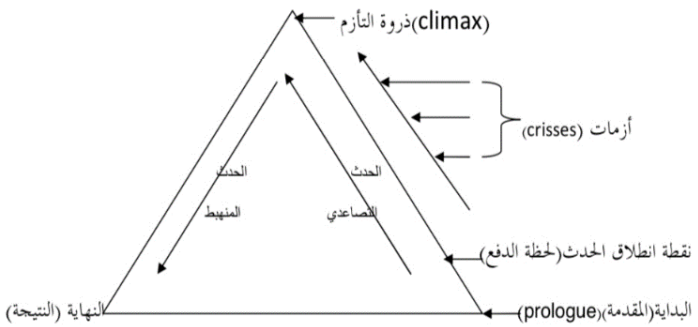
ويشير الباحث في نهاية هذا المبحث إلى أن المشهد الملزم لم يكن ابتكاراً حصرياً للفرنسي فرانسيسك سارسي، فَتشير الدراسات القديمة والحديثة بأن (أرسطو) الذي يُعد المنظر الأول للدراما، قد تطرق لهذا المصطلح من ناحية المفهوم في كتابهِ (فن الشعر)، وجاء الفرق من حيث التسمية فقط، فَالتحول والتعرف من المصطلحات الدرامية المسرحية التي وردت تحديداً في (الفصل الحادي عشر من كتابه) واللذان يكادا يكونان المرجع الأساسي لمفهوم المشهد الملزم أو الإجباري، فيعرف (أرسطو) التحول بأنه "تغيير مجرى الفعل الى عكس اتجاهه، أو الانقلاب المضاد للاتجاه أو الهدف" (Aristotle, The Art of Poetry, 1983, p. 122)، أما التعرف "فهو التغيير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة" (Aristotle, The Art of Poetry, 1983, p. 122)، وأجود أنواع التعرف هو المقرون بالتحول، إذ ان هذا التحول ينعكس في حياة الشخصيات ومجرى الأحداث، لذا أكد أرسطو على مصطلحي التحول والتعرف دون الفصل بينهما، باعتبار أن التعرف هو أساس التحول.

وتأسيسا على ما سبق، واعتماداً على التعريفات الواردة انفاً، فأن التعريف الاجرائي للمشهد الملزم سيكون الاتي: (هو المشهد المحتوم المتمثل بالأزمة، يقع عادةً في الثلث الأخير من أحداث الفيلم (أي يسبق

ذروة الصدام النهائي)، يترقبه المشاهد ويجيد أحيانا توقع ما سيحدث فيه، بناءً على مجموعة الأحداث التي سبقته، من الحدث التحريضي وتتابع الأزمات والصراعات بين القوى المتضادة، ووجوده يساهم في منطقية تسلسل الأحداث وتصاعدها وتأزمها وصدامها).

**المبحث الثاني: التأسيسات الصورية والصوتية للمشهد الملزم في الفيلم الروائي:**

شكلت الدراما المادة الأساس للأفلام السينمائية، وامتدت مسيرتها منذ البداية الأولى لظهورها عند الإغريق وحتى وقتنا الحاضر، مروراً بكل الإضافات والتعديلات والتغييرات التي حدثت على ماهية الدراما ذاتها، أو على البناء الدرامي المشتق منها، والفيلم الروائي يتكون بديهياً من عدد من المشاهد الدرامية التي تتفاوت في أهميتها ونوعها وعددها، ومن أهم تلك المشاهد هو (المشهد الملزم)، والذي يعد مرتكزاً اساسياً يبني عليه الكاتب ومن ثم المخرج رؤيته للأحداث والتفاصيل، لما سيحدث بعده من تغير وانعطاف في مسيرة أحداث الفيلم وصولاً الى النهاية، ولكثرة الدراسات التي تناولت التأسيسات الأولية للدراما، يرى الباحث أنها أصبحت من البديهيات التي سيتجاوزها عن قصد في بحثه، منطلقاً من نبذة مختصرة عن البناء الدرامي الذي بدوره سيمهد الحديث عن المشهد الملزم، فلا يستقيم أي عمل فنى إلا إذا استقام بناؤه، ولا يصبح لأي عمل فني قيمة تذكر إلا إذا كان بناؤه أقيم بشكل جيد وراسخ، مثلما حدث للأعمال الخالدة والسمفونيات التي مازالت تتحدى الزمن، فإذا كانت الأعمال الفنية العظيمة خطرت في أذهان مبدعيها كمجرد أفكار، فإن هذه الأفكار يمكن أن تكون قد تشابهت مع أعمال أخرى، ولكن الفرق بين عمل وآخر هو البناء أو المعالجة الفنية لهذه الفكرة، وإذا كان ما يحاكيه العمل الفني شيئا لم يراه المشاهد من قبل، فالمتعة التي سيحصل عليها في هذه الحالة لن يكون مصدرها المحاكاة، بل الصنعة أو الألوان أو ما شابه ذلك، فالمتعة في العمل الفني لا تأتي للقارئ أو المشاهد من الحدث أو القصة، بل تأتي من المعالجة أو بمعنى أصح من البناء، لأن البناء الجيد هو مصدر المتعة في العمل الفني بشتى أنواعه، ويجب أن لا ننسى أن لا دراما بدون صراع، فكل قصة درامية تنشأ من صراع ما، أي اصطدام القوى المتعارضة، وينتج عن تقابل أو التحام هذه القوى ما يدفع الحدث إلى الأمام من موقف إلى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو المشهد الملزم، ثم ذروة الأحداث الرئيسة، ومنها إلى نهاية مغلقة أو مفتوحة، وهذا ما يسمى بالخط الدرامي، ويعد الناقد الألماني جوستاف فريتاج أول من عمل رسماً يوضح فيه مسار بناء الفعل الدرامي في النص المسرحي لمأساة تقليدية، وجاءت على شكل هرمي يحمل اسم (هرم فريتاج)، وكما موضح ادناه (Hamada, 1972, p. 311):



وقد يختلف شكل هذا المسار من عمل لآخر، وبحسب طبيعة نمو الأحداث من البداية إلى النهاية، إلا ان ذلك لا يغير شيئاً من بنية القصة، ونجد أن كثير من الدراميين استخدموا مسارات أخرى في رسمهم لأسس البناء الدرامي، ولكن هذا لا يغير من حقيقة أن كل مساراتهم ليست سوى نسخ مطورة في الشكل من بناء الحبكة (plot) الذي جاء به أرسطو (البداية - الوسط - النهاية):

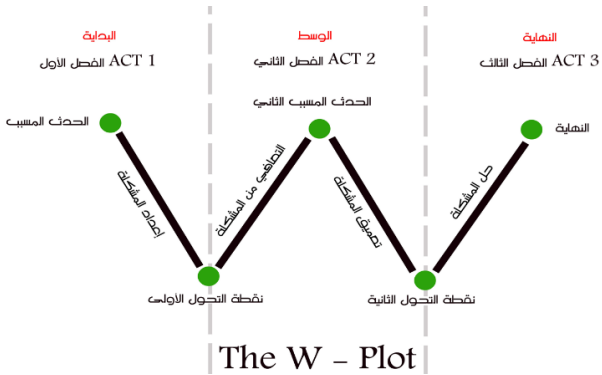
1- البداية: لا يسبقها شيء، ولكن يعقبها شيء، التمهيد، متى وأين وكيف ستبدأ الأحداث؟، وتؤدي مهمتين:

أ- جذب اهتمام المتفرج في المتابعة. ب- التوكيد على لب الموضوع، وهي النقطة التي يثار بها الموقف.

2- الوسط: ما بذاته يعقب شيء آخر ويعقبهُ شيء آخر، مسار التأزم، المشهد الملزم، الذروة.

3- النهاية: لا يعقبها شيء، الحل، التطهير، الكارثة، كيف ستنتهي الأحداث؟

ومؤخراً (شاع مخطط لمسار بناء الفعل الدرامي يحمل اسم (W-plot) لكونه يتخذ شكل هذا الحرف، وهو نموذج تمت مناقشته واستخدامه من قبل بعض الروائيين وكتاب السيناريو في العالم) (Strathy, 2021)، وينسبه البعض الى الكاتبة (Mary Carroll Moore) لكونها أول من قدمته من خلال قناتها على موقع اليوتيوب (Moore, 2021) بالشكل التالي:




وقد يلجأ الكُتاب لهذا النوع لكونه أكثر وضوحاً، إذ يتكون من خمس نقاط رئيسة، تشكل فيما بينها مجموعة سلاسل مكونة حرف (W) وتمثل كل نقطة مرحلة مختلفة في التعامل مع مشكلة القصة:

1- نقطة الانطلاق الأولى، الحدث المسبب الذي بدونه لن تحدث بقية القصة، مثلاً ظهور الجريمة الأولى.

2- نقطة التحول الأولى، تغيير جديد في الاتجاه، ظهور الجريمة الثانية، وجود مشتبه به.

3- نقطة الحدث المسبب الثاني، بالتأكيد ستكون صادمة، قد يكون المشتبه به الرئيسي بريء.

4- نقطة التحول الثانية، قد تصل بالمحقق الى طريق مغلق، ثم يظهر وميض الإلهام الذي يمثل الأزمة الأخيرة (المشهد الملزم) والذي سوف يحيلنا الى الذروة.

5- نقطة النهاية الخامسة والأخيرة، والتي سنكشف فيها عن هوية القاتل.

ويرى الباحث، أن الحاجة الى هكذا مخططات جاءت من أجل توزيع الأحداث والأزمات والصراعات بشكل أدق في بنية القصة، فبناء الحبكة الأرسطي (ثلاثي الفصول) غالباً ما يعاني الكُتّاب من مشكلة طول الجزء الأوسط منه (الفصل الثاني)، فلا ضير إن وجدوا بناءً درامياً رباعي الفصول يخلصهم من هكذا نوع من الإشكالية، وفي كل الحالات لن يكون هناك أي فرق في عدد الأحداث، أو إيقاع القصة، إذ

يكمن الفارق في نسبة الدقة في تحديد الزمن الدرامي لكل حدث، وسبق وإن ذكر الباحث أن كل هذه النماذج ليست سوى طرق مختلفة لوصف نفس بنية القصة.

والسينما، كونها وسيلة لها لغة غنية خاصة بها، وكونها تتكون من جانبين مهمين (الصورة، الصوت)، ولأن تكاملهما ودعمهما لبعض يضفي على السينما جمالها ورونقها ورسالتها، فبالتأكيد تحتاج إلى أن يهتم صناعها بأدق تفاصيل تلك العناصر المساهمة في صناعتها، وإن فك رموز الإشارات السمعية والبصرية المختلفة المقدمة من خلال النص، يُعد أمرًا بالغ الأهمية لفهم الفيلم، فعلى المخرج أن يتعامل مع هذه اللغة بمهارة عالية، وفي الوقت نفسه عليه أن يكون عارفاً بقدرات جمهوره في فهم وتقبل هذه اللغة الفريدة، وقد شاع اصطلاح "اللغة السينمائية" للتعبير عن وجود ثمة قواعد واشتراطات خاصة بهذه اللغة دون غيرها، وبعض الباحثين والمفكرين وضعوا مؤلفاتهم تحت هذا العنوان، وآخرون ممن ابتعدوا عن هذه التسمية لأسباب قد تنفي وجود هذه اللغة أصلاً، فمنهم من قال وكتب بعناوين أخرى منها لغة السينما، قواعد السينما، فهم السينما، فن السينما، السينما فناً، الفيلم السينمائي وغيرها، والسينما التي تتبنى الصوت والصورة الآن لتجعل من الشاشة عرضاً مدهشاً ومبهراً يلامس العاطفة والعقل والخيال والفكر والجمال، وبأطر عميقة وفلسفة فهم وتفسير خاص، كل ذلك بالتأكيد يتطلب أن ينطوي تحت مسمى خاص به وهو اللغة السينمائية (Al-Sahn, 2018, p. 149)، إذ أن المكان والديكور والاضاءة واللون والممثل والموجودات والاكسسوارات والأزياء وما يضاف لها من تقنيات المونتاج والمؤثرات الصورية والخدع السينمائية، وما إلى ذلك، جميعها عناصر لغة الفيلم، والتي تساهم في تصميم الجزء "المرئي" من الفيلم، أما الصوت وعناصره (الحوار، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الصمت) (Al-Baidani, 2012, p. 20)، فإنها تشكل توظيف وانسجام متقن مع الخيارات البصرية لتعزيز وحدة الخطاب السينمائي، ففي الفيلم السينمائي، الصورة ليست مجرد صورة، إذ أن تكوين اللقطة، وزاوية التقاطها، وطبيعة الإضاءة، واللون المستخدم، وما إلى ذلك، يلعب دورًا مهمًا في تكوين معنى الصورة، ولهذا نجد ان السينما حريصة في بناء لغتها من خلال بناء المشاهد واللقطات، وانتقاء الحجوم والزوايا وحركات الكاميرا المناسبة، واختيار الأجهزة والمعدات ذات الكفاءة العالية، لخلق أعمالاً سينمائية مميزة، ومن البديهي أن الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من المشاهد المتفاوتة في أهميتها، ويُعد المشهد الملزم جزءاً لا يتجزأ من هذه المشاهد، التي بدورها تمثل الكيان الأساسي للفيلم، ومن ناحية البناء الصوري والصوتي، فإن صانع العمل لا يمنح الأهمية لمشهد ما على حساب جودة مشهد آخر، ولكن الذي يحتم عليه ذلك هو طبيعة المشهد نفسه، فَليس من المعقول أن الجهود التي تبذل في صناعة مشهد حواري داخلي تتساوى مع الجهود المبذولة في صناعة مشهد من معركة، وسوف يتناول الباحث بعض العناصر التي يراها مهمة في التأسيسات الصورية والصوتية للمشهد الملزم:

**أولاً: البناء الصوري للمشهد الملزم:**

**1- الإضاءة:** في السينما، تؤدي الإضاءة دوراً هاماً في التأثير على الصورة، إذ أن لشدتها واتجاهها وجودتها تأثيراً عميقاً على طريقة إدراك الصورة، (ويستطيع صانع العمل أن يضيف إيهاماً بالعمق، من خلال تحكمه في زاوية الإضاءة وتوجيهها وشدتها ونوعيتها، واحياناً يتحكم في مصدر واتجاه الإضاءة لتوسيع حدود الكادر) (Boggs, 1995, p. 86)، كما يؤثر الضوء على طبيعة عرض الألوان وتركيز الانتباه على عناصر معينة من

التكوين، فقد يلفت جزء مضاء بشكل ساطع انتباهنا إلى كائنات أو إيماءات معينة، بينما قد يخفي الظل التفاصيل أو يزيد من التشويق، فمشهد الاستحمام الشهير من فيلم سايكو (psycho) لهيتشكوك هو مثال رائع على الاستخدام القوي للضوء الخلفي لإخفاء وجه القاتل وإبراز الرعب على وجه الضحية، وبالتالي فإن طبيعة الأحداث التي يحتويها المشهد الملزم هي التي ستحدد أسلوب الإضاءة الذي يتطلبه المشهد.

**2- اللون:** بغض النظر عن الواقعية أو البهجة المضافة التي يمكن أن توفرها الصورة الملونة، يتم استخدام اللون أيضًا لإنشاء أنماط جمالية، فضلاً عن التلاعب بالعواطف، مثلاً يستخدم المخرجون أحيانًا الأسود والأبيض أو البني الداكن في فيلم ملون لإظهار الفلاش باك أو حالة تشبه الحلم، كما نراه غالبًا في أعمال المخرج (Andrei Tarkovsky)، ففي فيلمه الحنين إلى الماضي (Nostalgia) هناك شعور بالحنين إلى اللون البني الداكن. (وإن الألوان تشبه الموسيقى، إذ ان الموسيقى هي موجات صوتية تدركها الاذن، والالوان موجات ضوئية تدركها العين، ولها ترددات مختلفة تؤثر على العين، كما تؤثر الموجات الموسيقية على الاذن) (Abd al-Hadi & al-Darisa, 2011, p. 21)، ويعمل استخدام الألوان الزاهية كدلالة على الأوقات السعيدة والبهجة، وغالبًا ما يتم إظهار الحالة المزاجية الميلودرامية والحزينة باستخدام الألوان الباهتة، ويمكن أن تنقل الإضاءة الباردة أو المزرقة إحساسًا بالبرودة أو العزلة، بينما يمكن استخدام الإضاءة الدافئة أو الصفراء للتعبير عن الراحة وغروب الشمس وما إلى ذلك، وإذا كانت الألوان غنية جدًا ومكثفة يتم وصفها بأنها مشبعة، ومع ذلك فأن الألوان لا تحمل بالضرورة معاني يمكن قراءتها بسهولة، على سبيل المثال في فيلم صياح وهمس (Cries and Whispers) للمخرج (Ingmar Bergman) فلا يمكن قراءة استخدام اللون الأحمر فيه بسهولة، فبإمكان صانع العمل أضفاء لون ما على المشهد الملزم تحديداً لضرورة درامية تتطلب ذلك أو لتميزه عن باقي المشاهد.

**3- الأزياء والمكياج:** يشير الزي إلى الملابس والإكسسوارات التي ترتديها الشخصيات في الفيلم، (ولها وظيفتان اساسيتان: اولهما أنها وسيلة توصيل المعلومات، فمن خلال الملابس يمكن أن نتعرف على العصر والزمن الذي تدور فيه الأحداث، فالأزياء التاريخية تدل على عصرها. والثانية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية او التعبير عن البيئة، مثل استخدام فيديريكو فليني للألوان الحمراء والصفراء وقطع الريش الكثيرة في فيلم (Juliet of the Spirits) للتعبير عن سوقية العالم الذي يعيش فيه زوج البطلة، إذ استطاع فليني من خلال الأزياء ان يفصل بين عالمين مختلفين داخل الفيلم، عالم البساطة الذي تمثله جوليتا من خلال ملابسها التقليدية البسيطة، والعالم الثاني كثير التعقيد من خلال الملابس الباذخة والغريبة والفخمة التي ترتديها النساء الأخريات) (Abu Shadi, 2006, p. 243)، ويمكن ملاحظة أهمية الأزياء في أفلام الفترة، إذ تظهر شخصيات من الماضي على قيد الحياة، ترتدي ملابس مماثلة لتلك الفترة، مثلاً الأزياء المستخدمة في فيلم كليوباترا (Cleopatra) للمخرج (Joseph Leo Mankiewicz)، إذ ترتدي إليزابيث تايلور زي التتويج. وقد تصبح الأزياء أحيانًا هوية شخصيات معينة وترمز إلى قوتهم، مثلاً أزياء الأبطال الخارقين (Spiderman, Superman)، أما مكياج الممثل فيرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمشهد، وتنطبق جميع النقاط التي تمت مناقشتها بالزي على المكياج أيضًا، إذ يهدف المكياج في الغالب إلى الواقعية، ولكن من الممكن

استخدامه بطرق غير واقعية، كما في أفلام الرعب والخيال وما الى ذلك، وكباقي العناصر فإن توظيف الزي والمكياج في المشهد الملزم قد يتبع طبيعة المشهد نفسه.

**4- عمق المجال:** "هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر" (Ali, 2010, p. 307)، أو هو المسافة التي من خلالها تكون عناصر الصورة في تركيز حاد، إذ يميل الضوء الساطع وفتحة العدسة الضيقة إلى إنتاج عمق مجال أكبر، ويحافظ عمق المجال المحدود على مستوى واحد فقط في التركيز البؤري الحاد، (عندما نستخدم الفوكس لموضوع أو شخص ما من بعد محدد، ستكون هناك مساحة أمامه وخلفه، وبالتالي يبقى هذا الموضوع أو الشخص واضحاً تماماً، فهذا الهامش من الفوكس ما ندعوه بعمق المجال) (Ventura, 2012, p. 100)، وغالبًا ما يُستخدم عمق المجال القليل كأسلوب لتركيز انتباه الجمهور على الجانب الأكثر أهمية في المشاهِد، ولا سيما الملزمة منها، ويتضمن التركيز العميق على جزء ما دون غيره، إذ تشغل العناصر المهمة مستويات منفصلة على نطاق واسع في الصورة، ويتطلب ذلك توزيع الموجودات في مستويات مختلفة من عمق الصورة.

**5- المونتاج:** وهي كلمة مأخوذة من الفرنسية و تعني التجميع، و هي عملية تجميع اللقطات و ترتيبها، او الغاء بعضها و حذفها، بطريقة تضمن للمشاهد تسلسل اللقطات المتتابعة التي ترتبط بعضها ببعض، للتعبير عن فكرة معينة وفق رؤية المخرج، ومن جانب اخر يمكن ان نطلق على عملية المونتاج في العربية التوليف او التركيب، وتعني أيضاً "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير، والتي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان، مانحة استمرارية للسرد السينمائي" (Ventura, 2012, p. 342)، ويعد المونتاج الركيزة الأساسية لاي عمل فني، بل اننا يمكن ان نقول أهمها، ويُعد (المحررون)* ثالث رواة القصص في الفيلم بجانب كتاب السيناريو والمخرجين، إذ يستخدمون الزمن والاستمرارية كأدوات لعرض السرد، وكذلك (يكمن دورهم في اختيار أفضل اللقطات التي تخدم الهدف الدرامي، وتبقي المتفرج مندمج مع القصة وعالماً بتطوراتها) (Dansaiger, 2007, p. 499)، وللمونتاج دوراً بارزاً في المشهد الملزم، إذ أن عادةً ما يختلف إيقاع هذا المشهد عن باقي المشاهد لكونه يهيئ للذروة النهائية، فتبدأ الأحداث بالتصاعد التدريجي، وذلك بالتأكيد سيتطلب الى قطعات أسرع وأدق، فضلاً عن التنويع في الانتقالات التي تساهم في زيادة الشد والتشويق لدى المشاهد، ويختلف ذلك باختلاف الأحداث التي يحتويها المشهد.

**ثانياً: البناء الصوتي للمشهد الملزم:**

على الرغم من تنوع عناصر المجرى الصوتي في الخطاب المرئي، إلا أن كلاً من تلك العناصر يتمتع بخواص تميزه عن بقية العناصر الأخرى، المتمثلة بـ(الحوار، الموسيقى، المؤثرات، الصمت):

**1- الحوار:** أحد العناصر الصوتية المستخدمة في الأعمال الدرامية، ويكون المتفرج هو الطرف الثالث في القصة، الطرف الذي يسترق السمع لحياة الشخصيات على الشاشة، ونادراً ما تحمل الحوارات في الحياة الحقيقية قيمة درامية، وتكون مليئة بالتعليقات غير الهامة، والنكات، والشكاوى، وجمل غير مكتملة، فإذا

* المحررون: المونتيرية.

ما تم عرض الحوار على الشاشة كما هو، لن يكون له معناه الدرامي في الفيلم ولن يتقبله المتفرج، لأن الواقعية على الشاشة لها مفهوم مختلف عن الحياة، فالواقعية السينمائية هي العمل على تقليل الحوارات في الفيلم قدر الإمكان، إذ يمكن قول كل ما له معنى في أقل الكلمات الممكنة، والتي تعجز الصورة عن التعبير عنها، فالذي يُعبر عنه بالكلام المنطوق يجب أن يكون جوهرياً، ولا يمكن التعبير عنه بالإمكانات المرئية إلا في حالات خاصة، أما بالنسبة للحوار في المشهد الملزم ففي حال كان المشهد حوارياً فسنجد أهم الحوارات موظفة فيه، لكونها ستحدث انقلابا تاماً في الأحداث، ولكون المشاهد منذ بداية الفيلم يترقب ما سيحصل في هذه اللحظة، فستنكشف الخبايا التي لطالما انتظرها الجميع، ويقوم الحوار عادةً بالوظائف التالية (Al-Ferjani, 2016, p. 422):

أ- تطوير القصة ودفعها للأمام، وإضفاء نوع من الواقعية عليها. ب- تطوير وتنمية الشخصيات.

ت- الإمتاع أو الإضحاك. ث- التأكيد على التتابع.

**2- الموسيقى:** من عناصر شريط الصوت المهمة، والمستخدمة بكثرة في الأعمال الدرامية، وليس من السهل وضع الموسيقى أثناء تصوير الفيلم كما هو الحال مع عناصر المجرى الصوتي الأخرى، ولهذا فإن الموسيقى تؤلف عادةً بعد أن تتم عملية المونتاج، إذ تعتبر مرحلة مكملة ومتممة للإيقاع والحالة المزاجية، وقد تؤدي دوراً بارزاً في المشهد الملزم من خلال (Lumet, 2014, p. 177):

أ- اللحن الرئيسي للبطل. ب- اللحن الخاص بالمكان.

ت- الحالة المزاجية للمشهد، دعم الإيقاع. ث- التأكيد الدرامي، تحذيرية، تفسيرية.

**3- المؤثرات الصوتية:** أحد عناصر المجرى الصوتي التي تؤدي دوراً أساسياً في التأكيد على الواقعية في الأعمال الدرامية، والتعبير عن الحالات النفسية، وتعميق المواقف والأحداث، وكذلك إتمام فهم المتفرج للصورة التي يراها على الشاشة، مثلاً (رؤية باب وهو يُغلق يجب أن يصاحبه صوت هذا الباب، ورؤية ذئب وهو يعوي يجب أن يصاحبه صوت العواء) (Al-Rabiat, 2015, p. 3).

**4- الصمت:** يُعد الصمت أو السكون عنصر لا يقل أهميه عن باقي عناصر شريط الصوت، ففي مواقف معينة نجد شريط قصير أصم (يغيب الصوت فيه)، والبعض يسميه بالشريط الميت صوتياً، إذ يرى المخرج أن تركه صامتاً ذو تأثير أكبر بكثير من احتوائه على الصوت، فهناك خاصية غير طبيعية أشبه بالأشباح تدور حول الموقف الخالي من الصوت تجبرنا على النظر إلى الصورة بتركيز وانتباه أكثر، (ولأن الإيقاعات الطبيعية للحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية تصبح إيقاعات طبيعية في سياق الفيلم، فإننا عند توقف هذه الإيقاعات، سواء جميعها أو أغلبها، سنجد في ذلك الوقت نمو شعور التوتر والترقب بداخلنا، كأننا نمسك بأنفاسنا ولا نستطيع التريث حتى يرد الصوت مرة أخرى) (Boggs, 1995, p. 149)، وهذا المؤثر ذو فائدة كبيرة، إذ يستطيع التغيير المفاجئ من حركة صاخبة نابضة بالحيوية الى سكون صامت يذهلنا للحظات.

وختاماً لهذا المبحث يرى الباحث ان هذه العناصر هي الأكثر اشتغالا لتأسيس وبناء المشهد الملزم صورياً وصوتياً، مع عدم غبن باقي العناصر في الاشتغال، ولكن تتباين العناصر البانية للمشهد الملزم من فيلم لآخر، فنجدها تتآزر وتشتغل مع بعضها البعض لإنتاج قيمة نوعية تضاف للفيلم، من خلال بناء

صوري وصوتي محكم ومتقن ومنطقي للمشهد الملزم، والذي بدوره سوف يؤدي الى الذروة الكبرى للفيلم، والتي ستؤدي دورها للوصول الى النهاية المنطقية للأحداث.

**مؤشرات الإطار النظري:**

1- يستلزم الفيلم الروائي وجود المشهد الملزم كضرورة حتمية في بنيته الدرامية، ولا يمكن فهمه إلا من خلال السياق الفيلمي.

2- تتآزر عناصر اللغة السينمائية (الصوتية، المرئية) مع بعضها لبناء المشهد الملزم.

3- المشهد الملزم يساهم في زيادة التشويق الدرامي، وشد الأحداث، وتفعيل الذروة في بنية الفيلم الروائي.

**الدراسات السابقة:**

بعد اطلاع الباحث على المكتبة المحلية والمكتبات المركزية، لم يجد الباحث دراسة أكاديمية متخصصة في موضوعة (المشهد الملزم)، وإنما وجد أن هنالك بعض المقالات والتعاريف المتناثرة هنا وهناك في بعض الكتب والمصادر العربية والأجنبية، فضلاً عن بعض المواقع المختصة على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت)، لذا تعد هذه الدراسة محاولة اولى في هذا الموضوع.

**إجراءات البحث**

**منهج البحث:** أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأنسب لتحقيق أهداف البحث وحل مشكلته.

**مجتمع البحث:** الأفلام السينمائية الروائية التي تتضمن في بنيتها الدرامية المشهد الملزم، والتي تم إنتاجها في المملكة المتحدة البريطانية عام (2010).

**عينة البحث:** قام الباحث باختيار عينة البحث المتمثلة بفيلم خطاب الملك (the king speech 2010) وبصورة قصدية، وفق الاعتبارات التالية:

أ- أن هذه العينة الفيلمية تنسجم مع موضوعة البحث وأهدافه ومتطلباته.

ب- تميزت هذه العينة الفيلمية ببناء درامي راسخ، ومعالجة فنية مبهره.

ت- احتوت هذه العينة الفيلمية على مشهد ملزم ذو بنية واضحة التفاصيل.

**أداة البحث:** بغية تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة فان البحث يتطلب وضع اداة يتم الاستناد اليها في التحليل، ولذلك فان الباحث سيعتمد على ما ورد في مؤشرات الإطار النظري، بوصفه معياراً يخضع الفيلم من خلاله للتحليل، وبعد استحصال موافقة لجنة الخبراء* والمحكمين عليها.

**وحدة التحليل:** سَيعتمد الباحث على اللقطة والمشهد كوحدة تحليلية.

* تألفت لجنة الخبراء من الأساتذة:

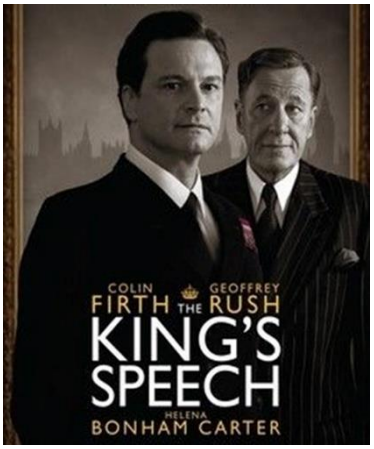
أ.م. د. حكمت البيضاني/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

أ.م. د. ماجد عبود الربيعي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

أ.م. د. عذراء محمد حسن / كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

**تحليل العينة:**

**ملخص عينة البحث: فيلم خطاب الملك (The king speech 2010)**




**إخراج:** توم هوبر.

**سيناريو:** ديفيد سايدلر.

**بطولة:** كولين فيرث، جيوفري راش، هيلينا بونهام كارتر، غاي بيرس.

**نبذة عن الفيلم:** فيلم روائي لسيرة ذاتية عن ملك بريطانيا جورج السادس، ألبرت (كولين فيرث)، (والد الملكة إليزابيث الثانية)، ونضاله طوال حياته للتغلب على إعاقة الكلام (التأتأة)، والتي يعاني منها منذ طفولته، يخشى الأمير ألبرت أي مشاركة في التحدث أمام الجمهور، ويسجل التاريخ أن خطابه في ختام معرض الكومنولث عام 1925 في لندن كان صعبًا عليه وعلى كل من يستمع إليه في ذلك اليوم، وقد جرب عدداً من العلاجات المختلفة على مدى سنوات عديدة، ولكنها لم تأتي بنتيجة، إلى أن أتى ذلك اليوم الذي أجبرتهُ زوجتهُ إليزابيث (هيلينا بونهام كارتر) للذهاب إلى (معالج النطق) ليونيل لوغ (جيفري راش)، إذ بدأ حقًا في إحراز التقدم، لم يكن لوغ حاصلًا على شهادة في الطب، ولكنه عمل مدربًا للتخاطب في المسرح، وعمل مع جنود مصابين بصدمة القذائف بعد الحرب العالمية الأولى، من خلال مجموعة متنوعة من التقنيات الغريبة، يتخلى ألبرت عن العلاج لأكثر من مرة، ولكن في منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، يتولى عرش المملكة المتحدة باسم الملك جورج السادس، وذلك بعد تنازل أخيه الأكبر عن الحكم، بسبب وقوعه بحب امرأة مطلقة لا تسمح له قوانين الملكية البريطانية بالزواج منها، مما وضع الملك جورج السادس في مأزق لا يحسد عليه، وهنا يضطر ألبرت للعودة إلى التدريبات مع المعالج لوغ، ومما زاد الأمر سوءاً حدوث أزمة سياسية تدفع بريطانيا إلى إعلان الحرب مع ألمانيا (أعتاب الحرب العالمية الثانية)، وهنا يحتاج الملك جورج السادس إلى إلقاء خطاباً على شعبه، فتبدأ الأحداث بالتصاعد التدريجي، والقلق والخوف يعم أرجاء البلد، والملك مستمر في تمارين الإلقاء مع لوغ، إلى أن يأتي المشهد الملزم الذي ينتظره الجميع (ساعة الصفر التي سيتحدث بها الملك إلى شعبه عبر بث مباشر في الراديو)، فيلقي خطاباً لا تشوبه شائبة، سُمع في جميع أنحاء العالم من خلال الراديو، ويعلن من خلاله الحرب على ألمانيا النازية في عام 1939.

**أولاً: يستلزم الفيلم الروائي وجود المشهد الملزم كضرورة حتمية في بنيته الدرامية، ولا يمكن فهمه إلا**

**من خلال السياق الفيلمي:** منذ الوهلة الأولى وتحديداً في المشهد الاستهلالي، يحاول صانع العمل أن يكشف للمشاهد عقدة البطل، إذ نرى في بث إذاعي مباشر من إذاعة (بي بي سي) وتحديدا في مراسيم الحفل الختامي لمعرض الإمبراطورية في ملعب (ويمبلي)، يقوم صاحب السمو الملكي دوق (يورك) بقراءة رسالة أبيه جلالة الملك (جورج) الخامس، وهذا أمام 58 مستعمرة بريطانية مشاركة ومستوطنة، مما يجعل هذا الحفل أكبر معرض يقام في أي مكان من العالم، وهنا وبكل بساطة نكتشف أن صاحب السمو يعاني من مشكلة في النطق (عقدة التأتأة)، وهذه اللحظات تعد الحدث التحريضي أو المشهد المثير الذي ستنطلق أحداث الفيلم منه، والتي ستجعل المشاهد في دوامة قلق وغموض وحيرة وإثارة وتشويق طيلة زمن الفيلم، أو بالأصح إلى أن نصل إلى ذلك المشهد الذي ينتظره الجميع، والذي من خلاله سنكتشف ماذا سيحدث في نهاية المطاف، وبالفعل تستمر الأحداث في وتيرة من الشد والتشويق لنصل الى آخر 15 دقيقة، إذ يظهر ذلك المشهد الإجباري أو المرتقب أو الملزم ويستمر لحوالي 6 دقائق تكاد تكون الأهم في زمن الفيلم، فجاء متميزا ببنائه الدرامي المبهر، والمدعوم برؤية خلاقة لصانع عمل متمكن من أدواته، فبعد كل المعاناة يظهر الملك في هذا المشهد وهو متجاوزا عقدته ويعلن الحرب ضد النازية، وكأنه انتصار محتوم لصالح المملكة البريطانية، وهنا تظهر حتمية (المشهد الملزم) وضروراته الدرامية، فمن خلال مشاهدتنا لهذا المشهد نرى الضرورة الحتمية والالزامية لوجوده في بنية النص المرئي، إذ اعطى للفيلم قيمة اضافيه من حيث كشفه عن بعض التفاصيل التي ستؤثر على مجرى الاحداث القادمة، وايضا كشف عن بعض الجوانب التي كانت ربما مخفية او غير راسخه لدى المتلقي، فضلا عن نوعية وطبيعة المتغيرات التي ستحدث لاحقاً، كما نرى ان هذا الوجود ضروري من اجل دفع الحكاية الفيلمية الى الامام واعطاء نوع من الايقاع الجديد والتدفق الدرامي والحدثي لسيناريو الفيلم، فضلاً عن ان هذا المشهد لا يمكن ان يفهم معناه الا من خلال السياق العام للفيلم، إذ ان مشاهدة هذا المشهد الملزم لوحده يبدو مبتورا او غير كامل المعنى، وبالتالي فان هنالك علاقة جدلية بالتأثر والتأثير ما بين الفيلم كنص عام والمشهد الملزم كمعطى جزئي داخل بنية الفيلم، وهذه العملية او العلاقة التي بينهما هي علاقة جدلية حتمية ضرورية الزامية من اجل تكوين فيلم متماسك مترابط الاحداث والمشاهد ذو نسق تصاعدي نحو الذروة ومن ثم نحو نهاية الحكاية الفيلمية، وايضا يمكننا القول بان المشهد الملزم موجود غالبا في جميع الافلام الروائية، ولكنه يختلف من فيلم لآخر حسب السيناريو المكتوب ورؤية صانع العمل لكيفية التأسيس له، واين يستخدمه، او طبيعة العناصر ذات الفاعلية القصوى في تأسيس هذا المشهد، ولذا يمكن القول بان للمشهد الملزم ضرورة لا غنى عنها في اي فيلم روائي يسعى لتحقيق رصانة وانسيابية وتدفق وسهولة في فهم واستنطاق المعنى الكامل له.

**ثانياً: تتآزر عناصر اللغة السينمائية (الصوتية، والمرئية) مع بعضها لبناء المشهد الملزم:** ان لتفاعل عناصر لغة الوسيط (الصوتية، والمرئية) فيما بينها الفضل الكبير في صياغة وتأسيس وبناء الفيلم بشكل عام والمشهد الملزم بشكل خاص، فمن خلال مشاهدتنا العينة المختارة لعدة مرات وتحديداً مشهدها الملزم، نستطيع ان نرصد بان عناصر اللغة السينمائية (الصوتية، والمرئية) ساهمت مع بعضها البعض بطريقة متميزة ومتماسكة ومحسوبة من قبل صانع العمل، في البناء والتأسيس بشكل سينمائي منطقي ومقبول من اجل الوصول الى الغاية المبتغاة من وضع المشهد الملزم في هذا التوقيت بالذات في النص الفيلمي، فاذا اردنا

ان نتحدث بشكل موجز عن تلك العناصر، فنبدأ بالحوار الذي ربما كان حاضرا اكثر من غيره، لأن صانع العمل كان يريد ان يعبر عن ماهية هذا المشهد، وبالتالي عن علاقته بباقي المشاهد، فكان موفقاً في وضع هذه الحوارات المحسوبة بدقه والخالية من التزويق والمبالغة والاضافات الزائدة، كما لاحظنا الدور البارز للحوار في كشف الشخصيات الموجودة (الملك، مدرب الإلقاء، المطران، رئيس الوزراء، واخرين ممن كانوا حاضرين اثناء خطاب الملك آنذاك)، أما الموسيقى فكان لها حضوراً جميلاً، إذ اشتغلت كخلفية صوتية للأحداث، ولرفع الايقاع احياناً وزيادة التوتر والتشويق لدى المتلقي، إذ جاء توظيفها من اجل ملئ بعض الفراغات الخالية من الحوار والحركة، والتعبير عن ماهية هذا المشهد، كما لاحظنا الاشتغال الرائع في الأزياء والديكورات التي اشارت الى الفترة الزمنية التي تدور فيها احداث هذا الفيلم، فضلاً عن تمثلها بالفخامة التي اشتهرت بها بريطانيا العظمى، ففي احدى حوارات الملك مخاطبا مدربه (لقد جعلت من هذا المكان حميمياً) ويشير نحو الديكورات التي تظهر بها الالوان والنقشات والتفاصيل الموجودة داخل المكان، كما لاحظنا الاشتغال المميز لعنصر الحركة سواء كان في حركة الشخصيات او حركة الكاميرا او حركة بعض التفاصيل في الخلفية، ولابد من الاشارة الى الاشتغال الرائع للشخصيات في تأدية الأدوار المناطة لهم بأحسن صورة، فشاهدنا الجميع متآزرين كجسد واحد من اجل اذاعة الخطاب الذي سيحدد مصير بلادهم.

**ثالثاً: المشهد الملزم يساهم في زيادة التشويق الدرامي وشد الأحداث وتفعيل الذروة في بنية الفيلم الروائي:** بديهياً يتكون الفيلم من عدة مشاهد متفاوتة في أهميتها وأحداثها، ومهما ازداد التشويق فيها فعند الوصول الى نهاية الفيلم نحتاج إلى زيادة في تدفق الأحداث وتغيير ملحوظ في طبيعة إيقاع العناصر المتآزرة في العمل، وعلى الرغم من أن الذروة في هذا الفيلم جاءت متصلة تماماً بالمشهد الملزم والنهاية كذلك، إلى أن كاتب السيناريو وصانع العمل كانوا متمكنين من أدواتهم، فالتصاعد التدريجي في وتيرة الأحداث يكاد يكون صعباً وتحديداً عند وصول الفيلم الى الثلث الأخير، فمن خلال رصدنا وتحليلنا لهذا المشهد نلاحظ كيفية مساهمته في زيادة الترقب والتشويق، فتآزر اللقطات القريبة ولقطات رد الفعل او حركة الكاميرا وهي تستعرض وجوه المواطنين او المسؤولين وهم يتلقون خطاب الملك والقلق ربما من تلعثمه او اخطاءه او ربما من تأثير هذا الخطاب على مصير الملايين من الشعب البريطاني، فنلاحظ اهمية هذا الخطاب في هذا المشهد لشد الاحداث مع بعضها البعض، اذ يربط الاحداث السابقة مع اللاحقة، وكذلك يُفعل ويُقرب ذروة الفيلم من خلال علاقته بباقي التفاصيل التي ستترتب على ما سيحدث خلاله، وهذا احد الاشتغالات او الضرورات الدرامية لوجود المشهد الملزم في بنية الفيلم الروائي، ولا سيما هذا الفيلم (خطاب الملك).

**نتائج البحث:**

1- رصد الباحث أن وجود المشهد الملزم في البناء الدرامي للفيلم المختار كعينة بحثية ضرورة لا غنى عنها، لإضفاء المنطقية والمصداقية والتأثير في المتلقي.

2- ساهمت عناصر لغة الوسيط الفيلمي عند التفاعل فيما بينها في بناء وتجسيد وصياغة المشهد الملزم.

3- وجد الباحث عند تحليل العينة الفيلمية المختارة، بأن الصياغة الدقيقة والمنطقية للمشهد الملزم تساعد في تفعيل الشد الدرامي، وتصاعد وتيرة التشويق والإثارة وصولاً لذروة الخطاب السينمائي.

**الاستنتاجات:**

1- يكتسب الفيلم السينمائي قوته وتأثيره عندما تتكامل مشاهده وتتفاعل مع بعضها البعض بمنطقية درامية، ولاسيما المشهد الملزم.

2- لابد لأي مشهد سينمائي وخصوصاً المشهد الملزم أن يُفَعِل عناصر اللغة السينمائية (السمعية والمرئية) لتجسيده وبناءه.

3- يمكننا القول بأن كلما كانت الصنعة السينمائية لصانع العمل متميزة ومنطقية وإبداعية وخصوصاً للمشهد الملزم، كلما ساعد ذلك في تفعيل الأحداث وتصاعد التشويق والاقتراب من ذروة الفيلم.

**References**

1. Abd al-Hadi, A. M., & al-Darisa, M. A. (2011). Theory of Color. Amman: The Arab Society Library.
2. Abu Shadi, A. (2006). The Language of Cinema. Damascus: The Seventh Art.
3. Al-Baidani, H. (2012). The Voice in Cinema and Television (first ed.). Beirut: Al-Kholoud House.
4. Al-Ferjani, A. (2016). TV Reporter Skills. Jordan: Amjad house.
5. Al-Hajj, K. (2020). Script and Drama. Syria: Syrian Virtual University.
6. Ali, A.-K. M. (2010). The Art of Television and Radio Direction. Beirut: Al-Mahaja Al-Bayda house.
7. Al-Rabiat, A. (2015). The Role of Music and Sound Effects in Enhancing Film Sense. The Jordanian Journal of Arts, 8.
8. Al-Sahn, S. (2018). Film and TV Tasting. Baghdad: Al-Fath Office.
9. Al-Sayed Reda, A. (1998). Dramatic Structure in Radio and Television. Cairo: The House of Arab Thought.
10. Aristotle. (1983). The Art of Poetry. (d. Hamadeh, Trans.) Cairo: The Anglo Egyptian Library.
11. Boggs, J. M. (1995). The Art of Watching Films. (W. Abdullah, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Organization.
12. Cowgill, L. j. (2007). The Art of Plotting (first ed.). New York: Lone Eagle.
13. Dansaiger, K. (2007). Film and Video Editing Techniques. (A. Youssef, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
14. Egre, L. (1994). The Art of Playwriting. (D. Khashabah, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.
15. Hamada, I. (1972). Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms. Cairo: People's House.
16. Lawson, J. H. (1974). The Art of Screenwriting. (I. Al-Sahn, Trans.) Baghdad: Baghdad, Radio Training Institute.
17. Lumet, S. (2014). The Art of Film Direction. (A. Youssef, Trans.) Egypt: The National Center for Translation.
18. Makki, R. (2006). The Story (first ed.). (H. Eid, Trans.) Cairo: The Supreme Council of Culture.
19. Moore, M. C. (2021, 7 20). Your Book Starts Here. Retrieved from youtube: https://youtu.be/pMhLvMJ_r0Y
20. Narration and plot. (2021, 7 20). Retrieved from encyclopedia Desert fighter: https://2u.pw/bnJny

21. Strathy, G. C. (2021, 7 20). the w-plot. Retrieved from how to write a book now: https://www.how-to-write-a-book-now.com/w-plot.html
22. Swain, D. (2010). Screenwriting for Cinema. (A. Al-Hadary, Trans.) Cairo: Al-Tanani House.
23. Ventura, F. (2012). The Cinematic Discourse: The Language of the Image. (A. Shanana, Trans.) Damascus: The General Organization for Cinema.
24. What Is An Inciting Incident. (2020, 11 8). Retrieved from the MasterClass staff: https://2u.pw/KLSBu
25. ZUCKERMAN, A. (1994). WRITING the BLÖCK BUSTER NOVEL. America: Writer's Digest Books.
26. Kanaan Hashim, H. (2022). Modern sound systems and their work in contemporary feature film. *Al-Academy*, (106), 115–132. https://doi.org/10.35560/jcofarts106/115-132
27. Faisal Ahmed, M. . (2022). The psychology of nightmares (horror) in the cinematic movie. *Al-Academy*, (104), 205–220. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/205-220
28. Imran Mousa, K. (2022). The effectiveness of the deconstructive pattern in theatrical performance. *Al-Academy*, (104), 191–204. https://doi.org/10.35560/jcofarts104/191-204
29. Salman, A. . ., & Shaheed Suhoor, S. (2021). The role of psychological content in building the fiction film an analytical study of a selected sample. *Al-Academy*, (102), 5–24. https://doi.org/10.35560/jcofarts102/5-24