OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1280

المُعالجات الفنية للمَشاهِد العاطفية في الفيلم الروائي

علي انور رشيد[1]

Al-Academy Journal-Issue 110 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 15/9/2023 Date of acceptance: 25/9/2023 Date of publication: 15/12/2023

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

الملخص:

يتناول البحث الموسوم: " المُعالجات الفنية للمَشاهِد العاطفية في الفيلم الروائي "، وكيفية مُعالجة تلك المَشاهد العاطفية وتجسيدها. حيث أن هناك مُعالجات مُعينة تلعب دوراً فعالاً في تعميق الإحساس لدى المُشاهد بأهمية تلك المَشاهد، وأن وجودها في الفيلم ضروري وحتمي، ولا يُمكن الاستغناء عنها، لأنها تُشكل نسيجاً مُترابطاً مع بقية مَشاهد الفيلم، إضافةً الى قيمتها الجمالية والدرامية في الفيلم في بلورة عواطف المُشاهد، واندماجه في المشهد.

وقد قُسم البحث على أربعة فصول، شمل الفصل الأول: الإطار المنهجي، والذي تمثل بمشكلة البحث، التي جاءت بالتساؤل التالي: ما هي المُعالجات الفنية للمشاهد العاطفية في الفيلم الروائي ؟. والهدف: تحدد في الكشف عن المعالجات الفنية للمَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي.

أما الفصل الثاني فشمل الإطار النظري، وتضمن المبحث الأول: مفهوم العاطفة. والمبحث الثاني: البُنية الفنية للمشاهِد الرومانسية. والفصل الثالث فتضمن تحليل العينات، والفصل الرابع قد تضمن النتائج والاستنتاجات وختم البحث.

الكلمات المفتاحية: المشاهد العاطفية، المعالجات الفنية، الفيلم الروائي.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

اهتمت عدد من الدراسات والبحوث السينمائية بموضوعة الحُب، ولكننا لم نجد دراسة وافية للموضوع باحتوائها على كل الحالات السيكولوجية عند الإنسان (كالأحاسيس، والمشاعر، والعواطف)، وعليه فقد قام الباحث بإشباع تلك المفاهيم في بحثه.

وإضافة لما تقدم فإن الباحث لم يرصد في الدراسات والبحوث السينمائية عن طرق معالجة المشاهد العاطفية وتجسيدها، لذا وجد الباحث من خلال اطلاعه الى ضرورة دراسة هذا الموضوع، ومن خلال هذه الأهمية التي وجدها الباحث فإن مُشكلة البحث تتمثل بالإجابة على التساؤل التالي : ما هي المُعالجات الفنية للمشاهد العاطفية في الفيلم الروائي ؟

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يمثل إضافة للمكتبة السينمائية، وللبحوث الأكاديمية في دراسة موضوعة الحُب، وكيفيات معالجة المشاهد العاطفية في الفيلم الروائي. كما ويمثل البحث أهمية بالغة للمخرجين

هدف البحث:

يهدف البحث الى : الكشف عن المُعالجات الفنية للَمشاهد العاطفية في الفيلم الروائي ؟.

حدود البحث :

أ. الحدود الموضوعية : تكمن حدود البحث الموضوعية بدراسة موضوعة الحب، وكيفيات معالجة المشاهد العاطفية في الفيلم الروائي .

ب. الحدود الزمانية : العالم 2000

ج. الحدود المكانية : إيطاليا .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول / مفهوم العواطف

إن الحُب ليس عَلاقة قائمة بين رجلٍ وامرأة على أساسٍ ما ومهما كان، بل هو فِطرة إنسانية . وحتى الله (سبحانهُ وتعالى) عندما خلق آدم (عليه السلام) فقد خلقهُ حُباً بهِ . وهو من علامات النفس السوية النقية الخالية من أي شوائب . وحُب الله للبشر هو الذي شكلَ الكون في توازن دقيق، ونظام مُحكم ثابت لا يتغير ولا يتبدل .

وقد قدم عالم النفس الأمريكي " إبراهام ماسلو " نظريته للحاجات الإنسانية بترتيب سلم الإحتياجات ترتيبا هرميا، فيصف في قاعدة الهرم (الحاجات الفيزيولوجية)، والتي تتمثل كما قال " في المتطلبات الأساسية الفطرية للحفاظ على بقاء الإنسان كالحاجة الى الطعام والماء والهواء والنوم والجنس، وعندما يتم إشباع هذه الحاجات تأخذ مكانها مباشرة حاجات المستويات الأخرى " (Al-Meligy, 2001 , p62) ، وحسب الترتيب التالي : حاجة السلامة والأمن، والحاجات الإجتماعية، و حاجات تقدير الذات، و حاجات تحقيق الذات . وهذا يعني بأن الحُب من أولويات حاجات الإنسان، ولابد من إشباعها لإنتقال الإنسان الى المراحل الأخرى من تلبية إحتياجاته .

وشرح عالم النفس الأمريكي " روبرت ستيرنبرغ " في نظريته حول علم النفس العاطفي والتي تُبين بأن " الحُب يتألف من ثلاثة مكونات أساسية، والتي تُعتبر رئيسية في صياغة وتشكيل العَلاقات العاطفية، و هي : 1 ـ الالتزام، و 2 ـ الشغف، و 3 ـ الحميمية " (kochhar & sharma , 2015 , p14) . وأما الالتزام فهو الرغبة في استمرار العَلاقة المُشتركة، والتفاني فيها لتحقيق التوازن والعطاء، والشغَف فهو يُمثل الجاذبية العاطفية والجنسية الشديدة، وأما الحميمية أو الإعجاب فيُعبر عن الاتصال والتواصل العاطفي القوي بين الشريكين بثقة وتفاهم . وتؤكد هذه النظرية بأن هذه المكونات الثلاثة قد تختلف في درجتها وتوازنها في عَلاقات الحُب، وطبيعة

جودتها .والحُب هو ذلك الشعور القادر على جعل الحياة تمضي بِشكل مُختلف عما هو مُعتاد، فهو الطاقة التي تمنح النفس والأشياء حركة وديناميكية جبارة قادرة أن تستوعب حتى ما هو غير منطقي !. وبالتالي السيطرة، أو على الأقل التحكم في قِوى النفس، حيث تتواجد هناك في حياة العاشقين فسحة واسعة من القدرة على تحمُل المتاعب والإنكسارات التي تُشكلها الحياة بشكل مُستمر " أن الحب هو الشيء الوحيد المطلوب للتعامل مع العقبات في العلاقة " (Hfner & Wilson, 2013, p9). ولنفرق بين أنواع من الحُب فالمغرمان ينظرُ أحدهما في عيني الآخر، وبالتالي يخترقان قلبيهما، وأنفسهما، وأرواحهما !. وأما الحب الأخوي فهو حب عاطفي فطري، والصديقان فلا ينظرُ أحدهما في عيني الآخر، لأنهما غالباً ما يسيران جنباً الى جنب !. ولكن تبقى الصداقة مهمة في كونها تعطي للحياة معنى.

و قدسية الحُب في ديمومته، لأن الجنس حالة مُؤقتة، ومن الممكن أن يتواجد الحُب بدون جنس، ولكن من الجائز جدا أن يكون هناك جنس بدون حُب !. ف " الجنس فهو علاقة بين الاجساد، الجنس مجرد حاجة جسدية لالتقاء جسد مع جسد اخر " (Sadiq ,1993,p73) ، كما ويمكن أن يتواجد الجنس مع الحُب استكمالا لحالة الاتصال و السمو بنشوة الحُب !. هذا وإن أساس الحُب العاطفي هو الفطرة الحيوانية في الإنسان، والتي أسست على المحبة الغرامية الجنسية، ولو لا وجودها لما كان هُناك وجوداً للبشر !.

وقسم عالم النفس النمساوي " سيغموند فرويد " الشخصية الى ثلاثة انظمة، وهي : الهو، و الأنا،والأنا الأعلى . وحدد الهو بأنه " الجزء اللاشعوري الذي تنشأ فيه الرغبات الغريزية الحيوانية، ويتكون الهوا من كل ما هو موروث وموجود سايكلوجيا بما في ذلك الميول الفطرية والغرائز يعمل الهو وفق مبدأ اللذة " (Al-Meligy, 2001 , p37) وما جاء يؤكد بأن الغريزة الجنسية مُتأصل في الإنسان، لأنها متوارثة فيهِ.

وفي المُستوى الروحاني في الحُب يكون حتى الغيابُ له سمةَ الحضور، فإحساس المرأة بوجود الرجل لا يتطلب بالتأكيد حضورهُ !. والعكس صحيح فقد يتواجد الرجل، ولكن ليس هناك أدنى إحساس بوجودهِ، وينطبق هذا بطبيعة الحال بإحساس الرجل أو عدم إحساسه بالمرأة وجوداً أو غياباً ويظل المستوى الروحاني أكثر سحراً في عَلاقات الحُب من المستويين الآخرين " الجسدي والنفسي . لأنه أثرى حياتنا، وأثر فيها، والشيء المؤثر يُحركنا لكي نشعر، وبالتالي نلمسهُ . فعندما نشعر بشكل عميق بشيء فإنه يحركنا، إذن الجسد يتحرك إستجابة لشعوره، ويشعر أنه يتحرك !. ولهذا تكون الصلة قوية بين الحركة والشعور . والقصد من الحركة ليس تلك الحركة المادية للجسد، حيث أن لشعور الحُب " القدرة على أن يُغير شيئاً ما بداخلنا، فهو حدث يُحدث تغييرا وتبديلا في شيء ما، وينعكس في الوعي بحالة متحركة أو مستقرة، وبالتالي يؤثر على العواطف والمزاج والحالات العقلية " (Frosh, 2011,p14). فالمشاعر هي التعبير عن نجاح أوإنكسار، وهي تتمركز في كل من العقل والجسد .

وعشق الروح أسمى من أي عِشق !. ولا يُدركها إلا العاشقين في صمتهم، لأن عندها لم يعد للكلمات من معنى !. وليست هُناك حتى مُجرد الرغبة في التفكير لإشباع جسدي، أو إنبهار شكلي، أو أي

مطمع مادي وتصبح الكلمات في هذه اللحظات ليست ذا قيمة ، فالموقف أكبر من أن يعبر عنه بالكلمات ، فملامحهما تكون كفية بما كل ما يختلج دواخلهما من غبطة ونفرح ونشوة " ففي كثير من المواقف نجتهد في صمت اللسان ، ونترك صمت الملامح حرا معبرا عما في دواخلنا من فرح أو وجع وألم " , 2005 , Anthony) (p41 إنها ببساطة حالة التسامي التي وإن غادر الحُب فيها من القلب، لكنهُ يبقى هناك مُستقراً لا يبرح مكانهُ في الروح التي يستطيع الجميع إيذائها، ولكن لا أحد يعرفُ مكانها .

وإن كثيراً من الأشخاص " رجالاً ونساءاً " الذين لم يُدركوا ما قد يفعلهُ الحُب في حياتهم كانوا قد خسروا لحظة إقتناص الفرصة التي قد لا تتكرر أبداً، ويتبنى عالم النفس الألماني إريك فروم مفهوما عن الحب مفاده " أن الحب هو القوة التي ستحرر البشر من قيودهم و أنها الحل الوحيد لمشكلة الوجود البشري " (De almedida & Bittencourt, 2020, p12) . وكان عليهم أن يُدركوا لتحريك مشاعرهم بالوجهة الطبيعية، بأن كل شيء طاقة !. وأن كل الذي حولهم وهم، وأنهم سبب وجودهِ، وبالتالي فهم القادرون على إيجاد أي شيء وبالشكل الذي يناسبهُم، وعليهِ يُمكنهم تغيير معالم حياتهم وفتح الأبواب للطرقات التي يرغبون بها ويريدونها . فعقل الإنسان جبار، ومسرحية الحياة مسرحيتكم وأنتم أبطالها !. والدور دوركم في تغيير مسار الطاقة والتلاعب بها لخلق حالة التوازن والإرتقاء بالحُب لحالة الرُقي والتسامي، و الذي يبتعِد عن مَحبة الخلق، فبالتأكيد فإنه سيبتعد عن محبة الخالق . ناهيك من أن عِبادة الله دون مشاعر الحُب تجاهه فإن عبادته تشوبها شائبة، فليس عبادة الله خشية منه هي العبادة المرجوة . وكانت قد قالت شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية " اللهُ إنكَ تعلم أني ما عبدتُك إلا حُباً فيك، إن كنتَ تعلم إني عبدتُك خشيةً من نارك فإقذفني فيها، وإن كنت تعلمُ إني كنتُ أعبدُك طمعاً في جنتُك فأحرمني منها، ولكنك أعلم بأني ما عبدتُك إلا حُباً فيكَ فأنتَ أهلٌ أن تُعبد "(Badawi, 1962, p91). هذا وعلينا أن نعي بأن التردد مقبرة الفرص !. فالأبواب المُغلقة قد لا تُفتح إلا مرة واحدة في الحياة، فإن لم تقنص فتحها ستظل خارجها والى الأبد !. وقد قالوا قديماً : " إذا هَبَتْ رياحُكَ فاغتنمها " .

إن استمتاعنا برائحة الزهور يظهر نتيجة إحساسنا بتأثير خارجيً، وهو سريع الزوال، بينما يُعبر الشعور عن الحالة العاطفية، التي تتجسد بتحليلات العقل للمشاعر والعواطف، وهي بطبيعة الحال تتأثر وتستجيب لتجارب الإنسان وذكرياتهِ، ومواقفه تجاه أحداث الحياة . وعليه فالمشاعر عمرها الافتراضي أطول من عُمر الأحاسيس .

وأما الحُب فدائماً ما يكون مُرتبطاً بمشاعر مُعينة، وهو ارتباطها جميعاً في وقت واحد، وعندما نكون بحالة توازن في مشاعرنا تجاه أنفسنا، فهذا يعني أننا نرسل لمن حولنا مشاعر إيجابية وطيبة سيشعرون بها ويبادلونها معنا، والعكس صحيح فيما لو أرسلنا للآخرين مشاعر سلبية، فدليلُ ذلك أن مشاعرنا الداخلية غير مُتزنة وغير إيجابية، وبالتالي سنلقى من الآخرين ما يشابه تلك المشاعر السلبية، " فنتيجة للتفاعلات الكيميائية في المخ تنبعث هرمونات في الدم، فتؤثر على " شاكرا القلب " تحديداً، كما وتؤثر على الهالة المحيطة بجسم الإنسان، وكلما كانت (الشاكرا) سليمة كلما بدت (الهالة) مُنيرة ومُشعة " (De almedida & Bittencourt, 2020, p17) . فمشاعرهم كانت إنعكاساً لنوعية الذبذبات

المُرسلة من قِبلنا إليهم . وبعض الناس تعتقد بأن هناك أفعالا بمقدورها أن تحبب الناس فيهم، ولا يُدركون بأن هذه الأفكار مُستمدة من طاقة سلبية، وأنها ستبحث عما يُشابهها ويجذبها .

والمرأة التي تطيع زوجها خوفاً من أن يتركها، فإنهُ بالفعل سيتركها !. لأن طاقتهُ حاكت وانسجمت من طاقة زوجتهِ التي أرسلتها، فطاقة الخوف المُرسلة ستجذب إليها الفعل الذي يؤدي الى التخلي، وهذا هو قانون الجذب في الكون في تعامله مع أنماط الطاقة على حدٍ سواء إن كانت إيجابية أو سلبية . والورقة البيضاء لا يُمكن أن تتحول الى أي لون آخر بمجرد كتابة اسم اللون عليها، فالمهم في هذه المفاهيم هو الفعل، وليس طاقة الفعل ذاتهُ، فتسمية الخوف بأنهُ حُب لن يُثنيه عن كونه خوف، وبالتالي ستُجذب إليها الذبذبات الطاقية للخوف !. فالحُب لم يكُن أفعالاً نقوم بها، بل يبقى هو السيطرة في إدراك نوعية الطاقة التي نبعثها بأحاسيسنا، وبمشاعرنا، وبعواطفنا، وبأفكارنا لمن حولنا .

والحُب يتمحور بشكل أساسي بحُب الإنسان لنفسه أولاً بمُساندة الأفكار الإيجابية والمشاعر الصادقة النقية . وإذا كانت أحاسيسنا هي استجابة لحواسنا الخمسة في اقتناص المعلومات من المحيط الخارجي، ومشاعرنا هي إدراكاتنا الداخلية، حصيلة أحاسيسنا، وكردة فعل على عواطفنا، وأن عواطفنا هي مجموعة لتلك المشاعر والأحاسيس الجسدية لوعيها وإدراكها وردة فعلها تجاه المواقف الحياتية . فالحب في مفهوم علم النفس هو " مجموعة متنوعة من المشاعر الإيجابيَّة والحالات العاطفية والعقلية قوية التأثير " (kochhar & sharma , 2015 , p8) وما دام الحُب حالة فطرية سليمة، فكل إنسان لهُ الحق والرغبة في إقامة عَلاقة عاطفية، ولنعلم بأن إحتياجهِ لمثل هذه العَلاقة، إنما يتجسد في ثلاثةِ أمور (1. الصدق، و2. الأمانة، و3. الإلتزام) . هذا وأن مفاد " أحبُك " إنما تعتمد على ثلاثة أعمدة أساسية :.

1. عَهْد : بصدق المُحب مع محبوبتهِ .
2. وَعْد : بأمانة المُحب مع محبوبتهِ .
3. عَقْد : بإلتزام المُحب مع محبوبتهِ، بأنهُ سيكونُ مسؤولاً عنها .

والحُب هو علاقة مستديمة، في حين أن التعلق مكتوب عليه عدم الاستمرارية . فالتعلق عبارة عن عملية مشاعرية، وقد يتعلق الشخص بالآخر بسبب كونه يشعر بأنه مرفوض من الآخرين !. وقد يتعلق الرجل بالمرأة، أو العكس بدون مقدمات ولا معرفة مُسبقة في ما إذا كان هناك توافقاً ما بينهما، أو انسجاما في أفكارهما، وما الى غير ذلك، وقد يحسبونه حُباً ؟. ولكن " الحب هو حالة إستقرار ونمو وإزدهار الطرفين المُحبين، بينما التعلق يولد الرغبة بالتملك والتحكم مُعيقا النمو الطبيعي والتجدد " (Al-khaladi, 2020, p274) .

وإن أروع ما في الحُب هو ذلك الشعور المُتجدد في استكشاف الآخر، وبأنك لا تعرفُ لماذا تُحب ؟. فلا المال، أو الجاه، أو الجمال ما دفعا الى الحُب، بل هو ذلك الشعور الذي لا يُفسر بالكلمات، والذي لا يتجاوب مع التفسيرات المنطقية، إنه ببساطة حالة من الرُقي والتسامي في المشاعر التي تناغي وتدغدغ الأرواح !. فما تفسير حُب أميرٍ لبائعة مُتجولة، بائسة وفقيرة ؟. وما تعليلُ حُب مُترفة الجاهِ والمال لرجلٍ لا يملكُ سوى كونهِ إنسان ؟. إنهُ ذلك الشعور النابع مَن شغاف القلب، والنفس، والروح !. ولا شيء بعد ذلك، فلا اعتراف بالأسباب التي أدت إليهِ، ولا انتظار للنتائج .

وليس هُناك إتفاقاً مُسبقاً على تعريف الحُب !. قد يستطيع المُحب أن يُحدد بعض سمات وملامح الحُب، لكنهُ بالتأكيد لا يعرفُ ماهيتهُ سوى كونهُ ذلك الشعور من الرضا، والغبطة، التي سارت في روحه، وشرايينهِ.

المبحث الثاني / البُنية الفنية للمَشاهد الرومانسية

إن المَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي حالة سايكولوجية خاصة، ويصعب مُعالجتها إلا بوسائل تعبير فيلمية مُعينة، ومن هذه الوسائل في المُعالجة : .

1. اللقطة الطويلة

هُناك العديد من وسائل التعبير الفيلمي، ولكن البعض منها هو الأقدر والأعمق في التعبير عن خلجات النفس !. ومنها " اللقطة الطويلة "، وذلك من خلال " قُدرتها على إطالة الزمن الحقيقي، وجعل إحساسا لا متناهياً بعدم كسِر المكان والزمن بالنسبة للشخصية، والمُشاهد على السواء " (Rasheed , 2016, P17)، وبالتالي فإن إحساس الشخصية المُتمثل بحواسها، ومشاعرها المُتولدة عَبر إدراكها الداخلي، وردة فعلها عاطفياً تجاه ما يجري، ومزيج كل هذا المُتجسد في الحُب !. إنما ليظهر جلياً عبرَ إستخدام اللقطة الطويلة، حيثُ بإمكانها أن ترينا تفاعل لغة الجسد عبر حركاته، وإيماءاته وكشفهِ لما يعتمر في دواخل الشخصية من صراع، وحيرة، وألم، وحُب لم يعش الحياة بعد

وإذا كان المكان محدد بتكويناته المغلقة، فإنه يبث شعور الملل لدى المُشاهد، كما ويبث الإحساس بتباطىء الزمن، ولكن المخرج البارع يتدارك الأمر بشحن اللقطة الطويلة بما يغير من أحاسيس الملل المُتولدة لدى المُشاهد مُبيناً " تأثير وعطاء التوليف المضمر في اللقطة الطويلة مع حركة الموضوع أو حركة الكاميرا أو كليهما معا " (Al-muhandis , 1989, P144). وأما التقطيع الى عدة لقطات، إنما يولد الإحساس لدى المُشاهد بتسارع الزمن بكسره لإستمرارية الزمان والمكان، وعلى العكس يتولد

الإحساس بالتباطىء بإستخدام اللقطة الطويلة، ولاسيما بإيجاد العُمق الذي يُسهم بإحداث معانٍ سايكولوجية ، فعند استخدام عمق المجال يؤدي الى " ادماج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتة تستغرق زمنا طويلا ، ويؤدي ثبات الكاميرا الى تعزيز قيمة الدراما السايكولوجية "(Martin , 1964,p173) .

وقد إتضحت تلك المعاني السايكولوجية بثبات آلة التصوير، وهي تلتقطُ مشاعر الحُب الحقيقية قبل إلتقاطها للصور، حيث الأفقُ شاهداً بلونه الأحمرالقاني وقت الغروب !. والحديث عما ما جاء في الفيلم السوفيتي" الغجر يصعدون إلى السماء " اخراج اميل لوتينو الذي يُعد كونه تحفة فنية !. جسد مُخرجهِ والشاعر " إميل لوتينو " لقطاتهِ، كما فعل كبار التشكيليين في لوحاتهم الفنية !. يحكي الفيلم عن قصة الحُب العنيفة، بين الفتاة الغجرية الساحرة " رادا "، وبين الغجري سارق الخيول " زوبار " اللذين أحبا بعضهما بإستماتة، كما وأحبا حُريتهما .

وفي مشهد فني رائع الجمال، ب " لقطة عامة طويلة "، حيثُ الطبيعة بسحرها، بالرمل والأشجارِ والبحر، كشفت " رادا " عن صدرها ذي النهدين النضرين، ثم عادت وغطتهما بشعرها المنسدل وسط ضحكاتهما، وبدأت تخلع عن جسدها ملابس الغجر المُبللة الواحد تلو الآخر، حتى تعرت !. فمارسا الحُب

وعاشا اللحظة التي كأنها ألبستهم الحُرية بدل الثياب!. فإلتحامُ جسديهُما بكل معانِ الطمأنينة والرضا إستطاع أن يُفكُ عنهما قيود التملك للغير، والإستحواذ على مشاعرهم، وراح يُعبرا عما في أعماقهما من غبطةالحُب التي تتملكهما . وكأن للغير، والإستحواذ على مشاعرهم، وراح يُعبر عن عما في أعماقهما من غبطة الحُب .

وكأن حُبهما أغلى من يُستر عليه، لأنه صادقاً ويحمل كل المعاني السامية، وجاءت اللقطة الطويلة لتجسد وتعلن ذلك الحُب على الملأ . ولما تملك حُب " رادا " قلب " زوبار " بسحرها وجمالها البريء، حاول الزواج منها، إلا أنها وعلى الرُغم من حبها لزوبار لم تستغ فكرة الإستحواذ عليها وسلبها لحُريتها، الأمر الذي جعلها تطلب منهُ حين جاء لطلب يدها من أبيها، وبحضور أهالي القرية أن ينحني ويُقبل قدميها إرضاءاً لجمالها وسحرها وحريتها . فرفض بكبرياء الغجري المُقاتل أن يستجيب لنزوة إمرأة قد أحبت !. فطعنها بخنجره في صدرها، وضمها الى صدره، بينما هي تنزفُ، وعلى إثرِ ذلك جاءهُ أبيها من الخلف وطعنهُ بخنجره في ظهرهِ، فسقطا الإثنين " رادا وزوبار " صريعين والدماءُ تسيلُ منهما حتى ماتا معاً في اللحظة ذاتها، وفي الزمن ذاتهُ . فما أروع مشاعر الحُب التي تنتصر حتى في الموت .

2 . اللقطة القريبة

وإذا ما تناولنا " اللقطة القريبة " فسنجد بأن زمنها على الشاشة غالباً ما يكون أقصر من زمن " اللقطة العامة "، لإحتواء الأخيرة على عناصر كثيرة، وبالتالي تحتاج الى زمن أكبر لقراءة عناصرها، ولكن قد يحدث العكس إذا إحتوت اللقطة القريبة على قيمة تعبيرية عالية، بمعنى أن " تكون القيمة الدرامية مقدمة على مجرد الوصف "(Martin , 1964,p43) حتى أن زمنها يبدو متثاقلاً بثقل المعاني الدرامية والتعبيرية التي تُجسدها بعاطفة وحميمية . واللقطة القريبة هي الأوفر حظاً في شحن العواطف " اللقطة القريبة جدا تعطي عاطفة قوية ، كما أنها قد تستخدم لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي " , Danziger) (2009, p126. وتكون الأقرب والأقدر في إيصال المعاني الحقيقية لما يختلج داخل نفس الشخصية، من خلال قدرة اللغة التعبيرية للوجه بشكل أساسي، حيث نظرات العينين وما تهبهما من معاني الحسرة، والضيق، والضجر، أو ما تمنحهما من معاني الفرح والسعادة .

وأشياء أخرى تستغلها اللقطة القريبة لتجسيد شُحنة عاطفية وحميمية، وهي الأكثر حميمية، كونها مشحونة عاطفياً وهذا ما يُولد الإحساس لدى المُشاهد بتباطىء زمنها، وبالتالي مُشاركته لتلك العواطف " اللقطة القريبة تحملنا الى علاقة أكثر جوهرية وحميمية مع الموضوع الذي يدور على الشاشة " (Lanier & Nicholas, 2005 , p173). ، أو تأكيد فعل درامي مهم !. كحركة اليد المُنسجمة ببسط أصابعها، أو الغاضبة بكمش أصابعها الى الداخل، بل وحتى حركة الشفاه إنبساطاً، أو إنزعاجاً، ناهيك عن الصوت الذي يخرج من خلالها بلقطة قريبة بهجةً، أو إلتماساً عندما تكون الشخصية بموقف رهيب، فعندما تعيش المرأة وحيدةً، ولاسيما إذا فاقَ جمالها الجمال الطبيعي، فستكون في غابة، وهذا ما كانت عليهِ أحداث الفيلم العربي " حلاوة روح " اخراج سامح عبد العزيز ، فروح والتي أدت الدور المُغنية والمُمثلة (هيفاء وهبي) كانت تعيشُ وحيدةً بإنتظار عودة زوجها الذي يعمل خارج البلاد . تتعرض لشتى أنواع التحرش

الجنسي من قبل القواد (عَرَفة) الذي أدى الدور الممثل (باسم سمرة) لحساب " طلعت " التاجر البسيط، والذي أدى الدور الممثل (محمد لطفي) .

وفي أغلب الأحيان مطمعاً جنسياً للرجال، خاصةً إذا كانوا من طبقات المُجتمع البسيطة، وغير المُتعلمين . وتجري أحداث الفيلم على هذه الشاكلة حتى المشهد الأخير، الذي يدخل فيه عرفة الى بيت روح لتهيئة مرحلة الإغتصاب للتاجر طلعت . فيوجَعَها ضرباً الى أن تبدأ بالإنهيار ! ليخرج من البيت، تاركاً روح الضحية فريسةً سهلة بيد طلعت .

وب " لقطات قريبة " مُتتالية وسريعة لوجهي وجسدي " الفريسة والمُفترس "، مع الإضاءة الخافتة للغرفة، وصرخات الموسيقى التي إمتزجت مع صرخات " روح " في مُحاولتها مُقاومته، إلا أنه زادها ضرباً، حتى سقطت على فراشها بلا مُقاومة !. ولا شيء يحركهُ سوى الغريزة الجنسية العارمة لديه في تلك اللحظة، فأجهشَ عليها لتتحول الإضاءة تدريجياً الى اللون الأحمر الذي يُشبهُ الكدمات التي في وجهها، والدم السائل من فمها وأنفها، وإفترسها، كما يفترسُ الجائع وليمة طيبة وشهية . وخرج، وكأنهُ قد خرج مُنتصراً من المعركةِ !.

3. المكان بتكويناته وإضاءته

إن المكان المُحدد والضيق قد يبدو مُختلفاً ومُتجدداً وأكثر وسعاً عما هو في الحقيقة، ولاسيما إذا صُور من وضع وزاوية ومسافة مُختلفة، وهذا بطبيعة الحال سيكون قادراً على توسيع المكان في ذهنية المُشاهِد " يمكن للتقطيع أن يظهر المكان بشكل أوسع وبضع لقطات لزنزانة سجن من مواضع مختلفة سوف تعطي عند مشاهدتها متتابعة انطباعا ذهنيا بالاتساع أكبر بكثير مما تعطيه رؤية الزنزانة الحقيقية من الداخل") Stevenson& Dupree , 1993, p84) . إن المكان الذي تجوب فيه " آلة التصوير " باللقطات القريبة هي القادرة على رصد تلك النظرات القلقة، والحائرة المُعبرة عما يجيش داخل النفس الإنسانية، والمُجسدة للوحدة، والعُزلة والمُوحية بإطالتها للزمن النفسي للقطة " فاللقطة القريبة ليست مجرد صورة بمقياس نسبي كبير لجزء من المكان، وإنما هي مرحلة ينبغي الوصول إليها زمنيا ، تماما مثل المقطع العالي للصوت في التأليف الموسيقي " (Stevenson& Dupree , 1993, p165) .

إن المكان الواحد بتكويناته المُغلقة إنما يُولد الإحساس بالضجر والوحدة، ولاسيما في حالة مُشاركة الإضاءة في تجسيد تلك الأحاسيس عبر تباينها وخلقها للجو الخانق في كل شيء من حولها، فللإضاءة أثراً واضحاً في " تأكيد إيحاء الديكور بضيق المكان الخانق ، فالطابع السائد فيه أنه مظلم ، انه يبدو مكانا للشعور بالوحدة "(Danziger , 2009, p233) . وبتفاعل الشخصية مع مكنوناتها الداخلية يضيق المكان أكثر، ويبدو مُكبلاً وزمنه يمر عليه ثقيلاً .

يتبين مما تقدم بأن المكان الواحد الذي تعيش وتتحرك في أرجاءه الشخصية، والمُشبع بالوحدة، يصبح خانقاً الى الحد الذي يؤثر فيه على الزمن النفسي للشخصية بإبطاءه، بل ورُبما بالشعور بتوقفهِ، وبالتالي تأثيرهُ لا شُعورياً على المُشاهد كما أن القطع بين اللقطات في المكان الواحد له علاقة هو الآخر بتباطىء الزمن نفسيا، ولكن ليس نسف المعنى بقدر سعيه " لخلق لقطات يُمكن تأويلها على وجوه شتى، بمعنى آخر تقديم أكثر من حكاية، أو حكاية بعدة أوجه من أجل الوصول الى جوهر الشيء " , Jassim) 2009 , P22)

فالتكوينات المُغلقة لا تُحفز المُشاهد لأن يتخيل ما هو أبعد مما يراه، ولا شيء يسهم في تباطىء الزمن الحقيقي للحدث أو تسارعهِ . وإذا كانت الإضاءة تُعد أحد أهم معالم التكوين، فإن تباينها الطاغي لهُ الأثر الكبير والواضح في تجسيد الحدث الدرامي، والتعبير عما تضمرهُ دواخل الشخصية من آلام وصراعات، لأن بإستطاعتها تهيأت المُشاهد وإغرازهِ في الحدث، وذلك لقدرتها على توحيد عناصر التكوين في المشهد" تستطيع الإضاءة تأمين وصول التكوين الى بنية موحدة "(Machelli , 1983 , p53) . لذا فإن للإضاءة التأثير الكبير في إلهام المُشاهد بالجو النفسي في المشهد، من خلال تباينها، وطبيعة اللون المدمج في اللقطة، في فيلم " روميو وجوليت " للمخرج " باز لورمان " كان الشكل الإضائي معبرا عن العاطفة الجياشة عبر تأثيرات ضوئية ناعمة ، وتباين منخفض وألوان ناعمة وخلال الصراع تتغير التأثيرات الضوئية الى درجة الحدة الإنفعالية الى أن يصل الصراع الى النهاية فتزداد مساحات السواد في الصورة وترتفع نسبة التباين ويزداد اللون تباينا "(Radi, 2005, p228). وفيما لو أستخدمَ اللون، على الرُغم من بهاتتهِ في المكان والتوقيت المُناسبين فإنهُ سيخلق التأثير الدرامي الكبير " واللون الذي هو في ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية، يصبح موضوعا دراميا متألقا حين يوضع داخل النمط الذي تكونه " (Stolnitz, 1974, p357).

وفي الحالات التي تطغى فيها الإنغلاقات المكانية، وتباينات الإضاءة العالية، يلجأ المخرج الى إدخال أحد عناصر الصوت التي تأتي من خارج الكادر، لإطالة زمن اللقطة وفسح مجال لدى المُشاهد بشكله الواسع في قراءة تفاصيل مجرى الأحداث، وأيضاً في مجال آخر للمُشاهد بخلقه صوراً ذهنية أوسع من حدود المكان الذي تجري فيه الأحداث " الاحساس بمجريات الأمور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد استغراق المتفرجين في الحدث الدرامي" (Stevenson& Dupree,1993, p214)

كما أن الإضاءة التي تميل الى الرماديات لها قدرة التعبير عن حزن الشخصية وما يعتمر في دواخلها، وقد لا تعمل بمفردها بل من خلال تشكيل التكوين في بنية موحدة كونها (أي الإضاءة) عنصرا بارزا في التكوين وعليه تبرز خلجات نفس الشخصية واضحة باينة للعيان، فهناك " إستعمالات رمزية للإضاءة قائمة للتعبير عن المأساة التي يتناولها الحدث، حتى تبدو الشخصيات، وكأنها تُنتزع من الظلام إنتزاعاً " (Alton,1964,p69) . وإذا كان المشهد يسوده الحزن المتمثل في توحيد التكوين عبر أشكاله المغلقة باستخدام إضائي درامي خلاق ، وعبر لغة جسد الشخصية ، كتعابير الوجه أو حركات الجسد الأخرى والذي جاء انعكاسا لآلام نفسية حادة كل هذا يؤدي بالنتيجة الى تثاقل الزمن النفسي وإبطأه على مستوى الشخصية والمشاهد معا ، وذلك لأن الإضاءة في هذه الحالة ولدت الضيق النفسي لكليهما معا، حيث يُمكن " إستخدام الإضاءة للتركيز على الضحايا، وعلى الذين يحولونهم الى ضحايا "(Danziger , 2009, p136) .

في فيلم " ساعي البريد يطرقُ البابَ مرتين " اخراج بوب رافلسون, يلتقي " فرانك " الذي أدى الدور الممثل (جاك نيكلسون) ب " كورا " والتي أدت الدور الممثلة (جيسيكا لانج) لأول مرة بشكل مُنفرد أثناء غياب الزوج " نيك باباداكيس " الذي أدى الدور الممثل (جون كوليكوس) عن البيت .

يلتقيان في المُطبخ، في جو شُبه مُظلم، وفي مساحة ضيقة بتكوينات مُغلقة، حيثُ كانت تُعد لعمل الفطائر، وفرانك رجل مُتسكع، توقف بالصدفة عند مطعمهم الريفي، ثم إشتغل عندهم كمُساعد .

وقف ينظُر إليها بنظرات حائرة، وغريزية . ولا سيما أنها كانت شُبه عارية الصدر ، فشعرت بأنهُ يلتهمها بنظراتهِ، فقالت لهُ :

هل الباب مُغلق ؟.

فرد : لابد أنني أغلقتهُ !.

فقالت : إفتحها، هل سمعتني ؟.

وتتحرك فيخطفها إليه بقبضة سريعة ومُحكمة، ويضُمها بكل نهم وشبق إليهِ !. فتصرخ ، ولكن ليس هناك من مُستجيب لصرخاتها، و يدخلُ صوت الموسيقى، وكأنها الشاهد الوحيد على إقامة عَلاقة جنسية تامة وبرضا الطرفين !. و وصلت الموسيقى لأوج إنفعالاتها، ولاسيما عند تلك اللحظات الجنسية العارمة بينهما، ثم بدأت تهدأ لما بدأت إنفعالاتهم تهدأ . أجل لقد كانت " كورا " أكثرُ رغبة وجموحاً لهذه العَلاقة منهُ، فحرمانها وعلى مدى بعيد من العَلاقة الحميمة مع زوجها بسبب حالة السُكُر المُستمرة، واللامُبالاة جعلها تستسلمُ لمُحاولة أول رجل أعلن عن رغبتهِ بها .

4. الصمت والموسيقى

إن البعض يعتبر الصمت لا مبالاة، ولم يعوا بعد بأن الصمت هو أوج الإنفعال !. ففي اللحظات الإنفعالية العالية يصعب علينا أن نُعبرَ بالكلمات . والصمت في الفيلم الروائي " يأتي دائما بشكل بصري يبين مفهومه بطريقة رمزية قابلة للتأويل، ولكن في كل الأحوال، هو يُسوغ على أساس دواعي ظهوره في القصة الفيلمية، ويتشكل بمعانٍ تعبيرية مُغايرة في كل سياق يبدو فيه ضمن النسيج الناطق والمسموع " (Kadim, Jabarullah, 2009,P245)، والصامتين لا يتكلمون إلا عما في دواخلهم !. وإن صمت الشخصية في الفيلم من خلال إدماجها في أحداث الفيلم التراجيدية له الأثر الكبير في تغير طبائعها من حالة مرح على سبيل المثال الى حالة يأس وإحباط عبر تكالب الأزمات، والصراعات التي تمر عليها سواءاً كانت نفسية، أو جسدية، أو إجتماعية، وكأنه يفقد إتصاله بالعالم ويكون في حلم ف " العالم الخالي من الصوت عالم غير حقيقي من عدة وجوه، وقد إستغل بعض المخرجين الصمت كوسيلة سريالية للإيحاء بحالات الغرابة والحلم " (De Janetti,1981,p270).

والجرح ليس بالضرورة أن يكون موجه من الإنسان الآخر، فقد تتولد الجراحات نتيجة الوحدة، والحرمان والمرض وهذا ما وصلت إليه بطلة الفيلم الفرنسي " الحُب " اخراج مايكل هانكة , حيث تناول الفيلم الحياة اليومية العادية لزوجين مُحبين لبعضهما البعض، ومتقاعدين كبيران في السن، تُصاب الزوجة بسكتة دماغيّة، فيقوم الزوج بمهام الزوج المُحب لزوجته ومساعدتها في تخطي مرحلة مرضها . وفي خضم الأحداث يقدم لنا المخرج " مايكل هانِكه "، درساً في أن التصورات التي نتبعها عن مجرى الأمور لا تنسجم، أو توافق الواقع، بل على العكس قد تُعارضها تماماً، إذ أن الواقع أقسى بكثير مما نتصوره . فمن يعرفُ شيئاً عن ألم الآخر ؟. ومن يسمعُ أنينهُ ؟. وعن أحداث يوم تتكرر ببطء، وبإحساس، وضجر لا يُولد سوى مشاعر الموت !. وهنا يكمن السر في عدم تصديق التصورات مالم نعش الحياة ونتعلم منها .

والفيلم يُحدثنا بصمت عن مشاعر الحُب والخوف معاً !. مشاعر الحُب في إعتناء الزوج " جورج " الذي أدى الدور الممثل " جان لوي ترينتيتيان " بزوجته " آن " والتي أدت الدور الممثلة " إيمانويل ريفا " .
وإظهار مدى إهتمامه بها، حين قال لها ليطمئنها : لا بأس، لا بأس، أنا هُنا معكِ .

والخوف من الزمن، بمعنى الخوف من (العجز، والوحدة، والمرض، . . . الخ) من الحالات التي تُصاحب الإنسان بتقدمه في السن .

وتتضح هذه المفاهيم، ولا سيما بمحاصرة الزوجين وطيلة أحداث الفيلم بمكان واحد، وهو شقتهما، وبالإيقاع البطيء من خلال " اللقطات الطويلة " وصمت المكان، وتلميحات الموسيقى ليجسدوا معاً معاني المرض الذي يأكل جسد " آن "، تدريجياً، والخوف الذي ينخرُ روح " جورج " .

وإهتم الفيلم في ثناياه بإظهار مشاعر الحُزن المتعلقة برغبة " جورج " في شفاء زوجته ومحبوبته " آن "، وفي المُقابل تضاءل الفرص أمامه في وجودها وإستمراريتها في حياتهِ . وفي مشهد صادم أقدم " جورج " على خنقها بالوسادة، حتى لفظت أنفاسها الأخيرة !. ويبدو بأنه إستسلم أخيراً لمعاناتها، وتؤوهاتها، وعدم رغبتها بالبقاء على قيد الحياة . أو أنه فقد السيطرة على تحمل هكذا حياة بروتينها المُمل الى الدرجة التي جعلتهُ يقتُل وحيدتهُ ومحبوبتهُ في الحياة زوجته " آن " .

وبعدها عاد لممارسة حياته الطبيعية، ويحسبها بأنها لازالت على قيد الحياة !. فيلبسا معطفهما، ويسيران الى خارج الشقة، وكأن الزوج " جورج " يلتحمُ مع زوجته " آن " حتى في موتها !.

إن السماح للموسيقى بالدخول على الصمت الجاثم على المشهد ليس إلغاءاً لتأثيره الدرامي، بل على العكس من ذلك تماماً، فالموسيقى في هذه الحالة كانت قد أعطت للصمت بُعداً آخر في تجسيده لقيمهِ الدرامية والجمالية، إضافةً الى إضفاءها قيمها الفعالة، فالموسيقى " تعملُ بطريقة جدا مُعبرة، أو حتى رمزية مثل الصور المُستقلة حاملة عُمق المغزى قدر ما تحمل الصور المرئية "(Yuggs, 1995,p125) . وتصعيد حالة التوتر لدى الشخصية في المشهد، وإبراز ملامح إنفعالاتها النفسية بمُضاعفتها للمؤثرات البصرية " حاسة البصر لم تكن بقادرة على تقديم أفضل ما عندها إلا عبر توظيف ملائم للحقل السمعي " (Almuhandis, 1990, p118).

فالموسيقى ليست إضافة للمشهد، بل هي لتعميق أحاسيسنا، ومشاعرنا، وعواطفنا عبر تدفقها الموائم والمُنسجم مع الحدث الدرامي .

مؤشرات الإطار النظري :.

بعد دراسة طرق مُعالجات المَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي، خرج الباحث بالمؤشرات التالية :.

1 . إن لبنائية اللقطات في المشهد دوراً حاسماً في بلورة العواطف في الفيلم الروائي .

2 . إن لتباين المكان بإضاءته وتكويناته أثرا عميقا في تجسيد المشاهد العاطفية في الفيلم .

3 . يتجلى تأثير الصمت من خلال لغة الجسد التي تنعكس على المشاهد العاطفية في الفيلم .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا / منهج البحث : . إعتمد الباحث في بحثه على المنهج الوصفي التحليلي ، كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث .

ثانيا / أداة البحث : . إعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري لإستخدامها كأداة للتحليل.

ثالثا / وحدة التحليل :. تلزم عملية تحليل العينة المختارة وحدة تحليل معينة . لذا سيعتمد الباحث (اللقطة والمشهد) كوحدتي تحليل للعينة القصدية .

رابعا / عينة البحث : . بعد أن قام الباحث بجرد الأفلام التي تمكن من الحصول عليها ، والتي تناولت موضوعة الحُب، فقد إختار الباحث عينة واحدة قصدية هي :.

(Malena) للمخرج الإيطالي (جيوزبي تورنتوري)

وذلك لكون الفيلم لمخرج مهم ، ولممثلة بارعة " مونيكا بيلوتشي "، كما نال الفيلم اهتماما كبيرا من النقاد السينمائيين ، فضلا عن تلبيته لكل متطلبات البحث .

قصة الفيلم

فيلم " مالينا " هو فيلم دراما، رومانسي إنتاج عام 2000. والفيلم من بطولة الممثلة الإيطالية " مونيكا بيلوتشي " و " جوزيبي سيلفارو "، سيناريو إخراج " جيوزبي تورنتوري " ، والقصة ل " لوتشيانو فينسينسوني " . تجري أحداث الفيلم عام " 1940 " في مدينة صقلية الإيطالية، خلال الحرب العالمية الثانية، يرى " ريناتو " المراهق ذي ال 12 عاماً والذي جسد الدور الممثل " جوزيبي سيلفارو " الفتاة الشابة رائعة الجمال " مالينا " والذي جسدت الدور الممثلة " مونيكا بيلوتشي " ويظل يُلاحقها طوال أحداث الفيلم بخيالاته الجنسية .

و مالينا تعيش في بيت مُتواضع لوحدها، حيث زوجها يحارب البريطانيين في أفريقيا . ووالدها المعلم لريناتوا في المدرسة يعيش هو الآخر في بيت آخر ولوحده أيضا . وكثيراً ما تذهب مالينا الى منزل والدها للإعتناء والإطمئنان عليه وكون مالينا تتمتع بالقدر الفائق من الجمال، إضافة الى كونها تعيش وحيدة أصبحت مطمع جميع رجال البلدة، كما أن النساء يمقتنها بسبب الغيرة، وخوفا على أزواجهن منها أيضاً .

وبتطور أحداث الفيلم تتشوه سمعة " مالينا " على ألسنة رجال ونساء القرية، الخبر الذي وصل الى مسامع أبيها، وتبعا لذلك يترك عمله كمعلم، كما ويرفض إستقبالها في بيته . فتعيش حالة وحدة أشد وأقصى . وتتلقى فيما بعد خبر مقتل زوجها الذي يضيف الحزن والحداد لوحدتها، وبالمقابل تزداد الشائعات حولها، فتعيش حالة صعبة من العوز والفقر وتتطور الأحداث وتدخل البلدة صقلية في قصف الحلفاء لها، وعلى أثره يُقتل من يُقتل، ومن ضمن من قتلوا والد مالينا ، فتسوء حالتها وحدةً وحُزناً وفقراً، ما جعلها تنقاد الى عالم الدعارة !. إن الصبي " ريناتو " عندما إلتقى بالمرأة بارعة الجمال " مالينا " قد أحبها !.، ولكن كان عمره صغيرا من أن يحب إمرأة أكبر منه بسنين عديدة، ومازال يرتدي السراويل الطفولية القصيرة . لقد قمعت الأنا الأعلى لرغبات " ريناتو " بسبب عدم إشباع الهُو فقد سيطرت الأنا على الهُو، وإستجابة لرغبة الهُو عملت الأنا على تغيير مظهره وجعله بما يُشبه مظهر الكبار، ويُمكن إعتباره أصبح بالغا وبذلك لعله يتمكن من أن يسعى في رغبته ب " مالينا "، وبطبيعة الحال كانت هذه دوافع الهُو .

وبرجوع زوج " مالينا " الذي كان غائبا إثر ظروف الحرب غادر " ريناتو " عالم " مالينا " والى الأبد، وهو مازال يُحبها !. وفي المشهد الأخير من الفيلم جاء صوت " ريناتو " من خارج الكادر، وهو بعمر كبير، وقال : لقد عرفتُ نساءا كثيرات ونسيتهن، ولكن مالينا هي المرأة الوحيدة التي لن أنساها أبداً .

1. إن لبنائية اللقطات في المشهد دوراً حاسماً في بلورة العواطف في الفيلم الروائي .

وقد إعتمد مخرج الفيلم " جيوزبي تورنتوري " على إستخدامهِ المُتكرر للقطات الطويلة زمنياً، كلما سارت " مالينا " في الطُرقات العامة، وحقاً كان هذا الإستخدام بليغ جداً في توصيل المعنى من كونها بحاجة ماسة لهذا السير الطويل في تفريغ شحناتها السلبية التي تعصف بداخلها .

ومالينا تسير ونحنُ نسمع آهاتها، ورغباتها، وحتى كلمات الحُب التي تشتاق لسماعها، فما أبلغ التعبير الذي يصل دون أن نسمعه، بل الذي نُحس بهِ، ونشعرُ ونتعاطف تجاههُ .

وإستطاع المخرج بهذا الإستخدام " للقطة الطويلة " من إبراز مفاتن الحُسن والجمال الذي تتمتع به " مالينا " وهي تسيروَضَاءة الوجهِ الذي ترقُد فيه حلاوةَ عَينيها، زهراءةَ الوجنتينِ كأنها البدرُ، وسيمةً كأنها الرسمُ ! هيفاءَةً مدقوقةَ الخصرِ ومُضمرةَ البطنِ بشعرها الأسود الفحمي المُنسدل على الكتفين .

ومن يرى " مالينا " وهي تسير يشعر بأن الذي يسير هي كُتلة مُلتهبة من الأنوثة العطشى للإرتواء ! فكلُ كيانها، كأنهُ يصرخ ويُعلن مدى احتياجه الى الحُب !. أجل هذا ما أرادهُ المخرج عبرَ إستخدامهِ " للقطات الطويلة " من أن يُحرر الرغبات المحبوسة، ويُفجر الأفكار البالية ليعلنها صراحةً عبرَ حركات " مالينا " الأنثوية الناعمة بالتواءات جسدها وتمايلهُ من إن الرغبة في الحُب هي أول علامات السواء النفسي .

وأن الذي يستهينُ بمشاعر الحُب لا يُمكن أن يرتقي الى ذلك الصفاء النفسي، وكأن هذا ما أرادت قولهُ " مالينا " لكلِ رجال صقلية من أنها إنسانة سوية، لذلك فهي خاوية، ومُتعبة وعطشى للحُب !. أجل أنها تتحرك فاتنةَ الجمال، لكنها كأنثى ترغبُ في أن تعيش علاقتها الطبيعية الحميمة مع من أحبت، وهو زوجها الغائب في الحرب، أو على الأقل أن تسمع كلماتَ الغزل لعلها تُنعش بعضَ ما تبقى من حياة قبل أن ترقدُ رقدتها الأبدية، وكما قال غسان كنفاني " نحنُ لا نموتُ حين نفقدُ مَن نُحب !. فقط نكمل حياتنا بقلب ميت " وهذا هو حال " مالينا " التي تعيش بقلبها الميت .

ويبدو أن " مالينا " قد صدرت تلك الأحاسيس، والمشاعر والعواطف التي تختلجُ جسدها ونفسها وروحها لمن حولها من الرجال، كأنعكاسات داخلية لما تشعر بهِ، فالطاقة الصادرة منها هي إنعكاس لما في داخلها، وبالفعل كأنت معالم تعطشها للحُب قد وصلت لرجال صقلية، لكل الرجال، فهاجوا معلنين إفتتانهم بجمالها، ورغبتهم الجامحة بمضاجعتها !. دون أي شعور لما يُمكن أن يُقدموه لها ليُعمر قلبها المكسور .

وتحركت لديهم فقط الشهوة الحيوانية، إلا المُراهق " ريناتو " فعلى الرُغم من أنه يشتهيها، ويتصورها في خيالاتهِ عارية ويُضاجعها !. إلا أنهُ أحبها وعشقها وهامَ بها هياماً، وفي آخر مشهد من الفيلم، فبينما " مالينا " تسير، وهو يسير ب " لقطة عامة طويلة " راحلاً عنها بدراجته بالإتجاه المُعاكس، نسمعُ صوت من خارج الكادر يُمثلهُ عندما كَبُرَ " إن المرأة الوحيدة التي لن أنساها هي مالينا " .

ويبدو بأنه لا مفر في خَضُم أحداث الفيلم من الإستخدام المُتكرر ل " اللقطة القريبة " كونها الأقرب والأصدق في التعبير عما يُخالج مكنونات العالم الداخلي ل " مالينا " و " ريناتو " على السواء، فهما المحورين الرئيسين في الفيلم، وبالتالي كان على " آلة التصوير " الإقتراب منهما أكثر، وسبر أغوار عالمهما، ومعرفة ومُحاكاة أسرار تلك النظرات المتلهفة أحياناً، والشاردة أحياناً أخرى .

إن اللقطة القريبة في هذا الفيلم عرجت الى دغدغة وتفسير ألمهما، ألم و وجع " مالينا " المُتجسِد بالإنكسارات المُرتسمة في تعابير وجهها، نتيجة الفقر، والجوع . حتى أن رجلاً عندما كان يُضاجعها !. قالَ لها : سأأتي إليكِ كل يومِ خميس . فأجابته : تعالَ، ما دُمتَ تأتي بالطعام !!.

كما وإختزلت " اللقطة القريبة " كل معاني الحرمان ل " مالينا " من صدق المشاعر التي كانت تعيشها مع زوجها المفقود في الحرب .

وبالمُقابل فقد أبرزت " اللقطة القريبة هوس وهيام " ريناتو "بمحبوبتهِ " مالينا " . من خلال نظراتهِ الوقحة أحياناً، وهو يتلصصُ عليها عاريةً، وأحياناً أخرى من خلال نظرات أكثرُ إنسانية، حيثُ تكون ممتلئة نقاءاً، ورأفةً، وحناناً، وكأنهُ المُنقذ الوحيد لها من براثن المجتمع الذي لا يرحم !.

والشيء المُثير والمُدهش في الوقتِ ذاتهُ، وعلى الرُغم من كل تلك المشاعر المكبوتة والمُتفجرة على السواء لم يحدث أي لقاء وتبادل كلمات بينهما طيلة أحداث الفيلم !. عدا المشهد الأخير من الفيلم، فينما كانت " مالينا " تحملُ بيديها سلال الفواكه، تعثر فيسقط البرتقال من إحدى السلال، فيهرع " ريناتو " على دراجته يلم لها البرتقال . فيتبادلا النظرات البرئية التي تُشعر بالحُب والألفة، والمودة . فقالت له : شُكراً لكَ مُساعدتي . وتنهضُ وتكمل سيرها . و " بلقطة قريبة " لوجههِ، لتعلن تعابيرهُ عن حزن الحبيب الذي فقد حبيبته الى الأبد !. وقال لها : حظ طيب سيدة مالينا . فتستدير تجاههُ،

ويتبادلا النظرات الحائرة، ثم توماً براسها له شاكرةً . وسادَ على المشهد شعوراً بأن " ريناتو " أراد أن يقول لها : يمكن لأي شخص أن يختاركَ في توهُجك، ولكنني سأختارُك حتى حين تنطفىء ! وتأكدِ بأنني وإن رأيتُ النورَ في غيرِكَ سأختارُ عتمتُكَ !!. لكنه لم يقلهُ حقيقةً، ولم تسمع " مالينا " ما كان يُمكن أن تسمعهُ !. وسارت بطريقها مُبتعدة، وسار " ريناتو " ب " لقطة طويلة " بدراجته مبتعداً بالإتجاه المُعاكس، ولم يلتقيا بعد ذلك .

2. إن لتباين المكان بإضاءته وتكويناته أثرا عميقا في تجسيد المشاهد العاطفية في الفيلم الروائي

تُكاد " مالينا " لا تتحرك إلا ضمن مكانين مُحددين (الشارع، والبيت)، وهذا يعني بأنها تعيشُ سجينة في سجنٍ أكبر قليلاً من السجن المُتعارف عليهِ، على الرغُم من أنها تعيش في بلدة صقلية المُزدحمة بالناس . وهذا ما يُفسر بطبيعة الحال بأنها هي من إختارت لنفسها هذه العُزلة والإبتعاد عن مُخالطة الناس، فلعلها عرفت أن في التخلي تجلي !.

والوحدة قرار إتخذتهُ " مالينا " بالبقاء وحيدةً، مُنطويةً، ومُنعزلةً عن الآخرين، فغريزتُها الداخلية لا تُشجعها على التواصل مع الآخرين، على الأقل في هذه المرحلة من حياتها، حيثُ لا شيء يُعادل خسارتها

لزوجها ولحظات الحُب الحميمة بينهما، فهي مشاعر الضيق العاطفي الذي تشعُر به بفقدانها لرغباتها المُتأصلة في العَلاقة الحميمة .

وبيتها ضيقاً، كضيقِ نفسها وروحها، وهذا ما أسبغَ بعداً آخر لوحدتها التي من المُمكن أن تُعدُ غريبة، ولكن لا غرابة عندما تحدث كإنعكاسة لضجيج الأزمات المُتتالية التي تعصف بإمرأة في مُقتبل العُمر، فتُحاصرها التكوينات المُغلقة، بإضاءة خافتة، بل تُكاد أن تكون مُعدمة، ولا شيء يُرى سوى جسداً وحيداً يتلوى في فراشهِ عطشاً وشبقاً .

وتبقى رحلة الوحدة رحلة ذاتية، فقد لا يشعُر الإنسان بالوحدة وهو بمفردهِ، وقد يشعرها وهو ضمن زحمة الناس والحياة . وهذا ما يشعر تجاهه المُشاهد في حالة مالينا، فعلى الرُغم من أنها تعيشُ وحيدة في بيت ضيق إلا أنها تُجسد حالة من الإنسجام والرضا تجاه نفسها، وتجاه العالم من حولها، فليس هناك معالم للإكتئاب في حياتها، ولا للعُصابية، أو الإنطواء !.

فنجدها وقد تلائمت مع واقعها، فتسمع الموسيقى وتتراقص عارية على أنغامها، وكأنها تقول : بأن وراء وحدتي وحدة أبعد وأقصى، أو أنها تلمس جرحها الغائر عميقاً وتطمئنهُ بأن الآتِ سيكون أفضل !. لأنها أدركت من خلال رحلة الحياة المُتعبة حقيقة، كما قالها ويليام جامس ومفادها " من إيمانك ستُخلق الحقيقة " .

ورينا تو جالس في الفضاء الواسع يتلصص، ويسرق أجمل اللحظات، حيثُ إستمتاعهِ بمُشاهدة محبوبتهِ التي أحبها بصمت وهي ترقُصُ عاريةً بلا سترٍ أو حجاب، تتمايل أمام عينيهِ بكل أنوثتها، وكأنها تهزُ له، ولهُ وحدهُ أثداءها النضِرة الفتية .

وما أروع الإحساس والشعور والعاطفة لدى " ريناتو " وهو يرى العالم الواسع وهو يدخل من خلال عينيهِ الى ذلك البيت الضيق، الشُبه مُظلم ليتجسد في جسد إمرأة جُمعت فيه كل سمات النساء . فصارَ المكان الذي ترقصُ فيه أوسع بطاقتهَ الفرحة، وطاقة الأشياء التي يحتويها، ولا سيما وهو يمتزجُ بأنغام الموسيقى وهي تُداعب الروح التي لا أحد يعرفُ مكانها !. ومالينا إتخذت القرار بوحدتها، العيش وحيدة في بيتها، وحتى وحيدةً وهي تسيرً في الطرقات، بعدَ أن وجدت بأن الوحدة هي الملاذ الوحيد للتخلي عن عالم لا يُشبهها، ولا يثيرها، أو يُطمئنها، على الرُغم من أنهُ الأكثرُ حسرةً في النفس أن يعيش الإنسان وحيداً في عالم يضُجُ بالكلماتِ، والأصواتِ، والرغباتِ، والأحلام

3. يتجلى تأثير الصمت من خلال لغة الجسد التي تنعكس على المشاهد العاطفية في الفيلم .

على الرُغم من كون فيلم " مالينا " ناطقاً، إلا أن من يُشاهدهُ بتمعن وتأني، يحسبُهُ فيلماً صامتاً، فبطلة الفيلم " مالينا " تُكاد لا تنطق طيلة أحداث الفيلم سوى " كلمات معدودة " وكانت كلمات إضطرارية، بمعنى أنه لابد أن تتكلم فيها عند تلك اللحظات، وعلى سبيل المثال عند إستدعائها للمحكمة لسماع إفادتها بشأن علاقتها برجل متزوج، والتي لا أساس لها من الصحة . . وهنا تكلمت جملتين أو ثلاثة و إنتهى .

وإن الذي كان يتكلم هو جسدها الأنثوي المُتمايل الخُطى والمُثير للرغبات الجنسية وبجمل فصيحة ومعانٍ واضحة، ولا شيء بعد ذلك بإمكانه سرد معاناتها بفقدها الحُب، وإقامتها لعَلاقة حميمة !. وأن عُري صدرها، وفتنة ساقيها، وضيق ملابسها، و ، و ، وكل ما فيها من مُغريات هي التي كانت تتكلم

وبالمُقابل فإن ذلك السحر الأنثوي الفارع الطول بشعرها الأسود المنثور على أكتافها، فإنه لا يتطلب لمن ينظر إليها الرغبة بالكلام، بل الى مزيداً من النظرات لثورة الأنوثة العارمة التي تنطق بكل حروف الهجاء " أنا هُنا " .

وقد إستعانَ مخرج الفيلم " جيوزبي تورنتوري " بالموسيقى لشحن المشهد عاطفياً في اللحظات التي كان لابد فيها أن تتكلم فتصمت حيال الحدث، أو حيال ما تتفجر في دواخلها من مشاعر الغضب أو الحنين، وما شابه ذلك من المشاعر .

وتهدأ الموسيقى عندما يهدأ تفكيرها ، و تستقر مشاعرها وتصمت، ولا شيء يُعادل الصمت في اللحظات التي تكون بحاجة الى مَن يُنصت إليها ! لتسمعَ صوت روحها الذي تفهمهُ ويفهمها، وعندها تكون في مُنتهى البوح .

ولا يفوتنا أن نذكر بهذا المجال من أن اللجوء الى الإستخدام المُتكرر ل " اللقطة القريبة " قد أفصحَ بشكل صريح عما يُخالج نفسها وروحها من آهات الحرمان الجسدي، والمادي . من وجع حرمانها من الحُب لفترة طويلة، إضافةً لآلام أيامَ الفقر التي عاشتها .

فتعابير وجهها بحُزنهِ وحرمانهِ جاءت صادقة بصمتها الذي تُختزن فيه كل الكلمات، وما فائدة البوح بالكلمات، ولاسيما بعد أن أدركت، أو بالأحرى إستغنت عمن حولها من الناس ليقينها بأن كل الرجالِ من حولها ذئاب تريد إفتراسها !. وكل النساء مُثرثرات عنها بالشائعات .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات:

النتائج :

1 ـ إن المُعالجات في الفيلم الروائي تتفاوت في قدرتها على تجسيد المَشاهد العاطفية، بحسب طبيعة المَشهد.

2 ـ يكون التأثير أكثرعُمقاً في حالة إشتراك أكثر من عنصر تعبيري في مُعالجة المَشاهد العاطفية

3 ـ إن المُعالجات الصوتية، مثل (الصمت) أبلغ في التعبير عن المَشاهد العاطفية من المُعالجات المرئية .

الاستنتاجات:

1 ـ ليس كل عناصر التعبير الفيلمي قادرة على مُعالجة المَشاهد العاطفية في الفيلم الروائي .

2 ـ تكاد تنحسر طريقة مُعالجة المَشاهد العاطفية بوسائل تعبيرية معينة، وتتكرر إستخداماتها .

Reference:

1. Al-Khalidi , A. M & Abdel Aziz, M. M,(2020), *Neuropsychology, Wael Publishing and Distribution House, Amman, Jordan, 1st edition*,
2. Al-Meligy, Helmy ,(2001) *Personality Psychology*, Arab Nahda Publishing House, Beirut, 1st edition, ,
3. Al-Muhandis ,H. Helmy, (1989), *Screen Drama*, Part 1, Egyptian General Book Authority.
4. Al-Muhandis ,H. Helmy, (1990), *Screen Drama*, Part 2, Egyptian General Book Authority.
5. Alton , John, (1964), *Painting with Light*, published by Soraya Hamdan, Egyptian Authority for Publishing and Printing, Egypt.
6. Anthony , Robert,(2005), *Beyond Positive Thinking*, translated by: Dr. Al-Sayyid Al-Mutawali Hassan, Jarir Bookstore, Riyadh, 1st edition.
7. Badawi , Abd al-Rahman, (1962), *Martyr of Divine Love*, Rabaa al-Adawiya, Egyptian Nahda Library for Printing and Publishing, 2nd edition.
8. Danziger , Ken, (2009*), The Idea of Film Directing*, 1st edition, translated by Ahmed Youssef, Cairo: National Center for Translation,
9. de Almeida& Bittencourt, ,(2020) , *The concept of love: an exploratory study with a sample of young Brazilians* , International Journal of Advanced Engineering Research and Science .
10. De Janetti , Louis, (1981), *Understanding Cinema*, Trans., Jaafar Ali, Al-Rasheed Publishing House, Baghdad.
11. Frosh , Stephen, (2011) , *Feelings*, translated by: Abdullah Askar, National Center for Translation, Cairo, 1st edition.
12. Hefner&Wilson, (2013) , *From love at first sight to soul mate: The influence of romantic ideals in popular films on young people's beliefs about relationships*, Article in Communication Monographs journal.
13. Hussein Helmy *Al-Muhandis, Screen Drama*, Part 2 (Egyptian General Book Authority, 1990).
14. Jassim , Alla Al-dean ,(2009) , *Traits and features of postmodern cinema* , University of Baghdad, College of Fine Arts, published research, Al-Academy Magazine.
15. Kadim, Jabarullah ,(2009) , *the sound and its expression value in narrative film*, University of Baghdad, College of Fine Arts, published research, Al-Academy Magazine.
16. Kochhar&Sharma , (2015) , *Role of Love in Relationship Satisfaction*, The International Journal of Indian Psychology Volume 3, Issue 1.
17. Lanier& Nicholas, (2005), *film direction*, translated by Atef Motamed Abdel Hamid, reviewed by Mona Al-Sabban ,Cairo: Al-Tanani Publishing and Distribution.
18. Machelli ,Joseph, (1983), *Composition in the Cinematic Image*, translated by Hashim Al-Nahhas, Egyptian General Book Authority.
19. Martin , Marcel, (1964), *The Cinematic Language*, translated by Saad Makkawi, Cairo: Egyptian House for Authoring and Translation, 173.
20. Radi , Maher, (2005), *The Art of Light*, Damascus: Ministry of Culture Publications.
21. Rasheed, Ali Anwar,(2016), *the relationship of psychological time to the elements of film expression*, University of Baghdad, College of Fine Arts, published research, Al-Academy Magazine.
22. Sadiq , Adel, (1993) , *The Meaning of Love*, Dar Al-Sahwa for Publishing and Distribution, Egypt, 1st edition.

23. Stevenson&Dupree, (1993), *Cinema is an Art*, translated by Khaled Haddad , Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Organization for Cinem.
24. Stolnitz, Jerome, (1974), *Art Criticism*, translated by Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, (1974).
25. Yuggs , Joseph, (1995), *The Art of Watching Films*, trans. Widad Abdullah, Egyptian Book Authority, Cairo.

Artistic processing of Emotional Scenes in the Narrative Film

Ali Anwar Rasheed [1]

Abstract:

This research entitled: "Artistic processing of Emotional Scenes in the Narrative Film" deals with how to process and embody those emotional scenes. As there are certain filmic elements that play an effective role in deepening the viewer's sense of the importance of those scenes, and that their presence in the film is necessary and inevitable, and cannot be dispensed because it forms an interconnected connection with the rest of the film's scenes, in addition to its dramatic and aesthetic value in the film in crystallizing the viewer's feelings and integrating him/her into the scene.

The research was divided into four chapters, the first chapter includes: the methodological framework, which represented the research problem, and brings the following question: What is the artistic processing of emotional scenes in the narrative film? The aim is to detect artistic processing of emotional scenes in the narrative film. The second chapter, covered theoretical framework. The first topic includes: the concept of emotion and feeling, the second topic: the artistic structure of the romantic scenes. The third chapter includes the research procedures and methodology and its performance, which are the theoretical indicators that come out from the theoretical framework. The research sample has included the narrative film (Malina starring the Italian actress "Monica Bellucci" and "Giuseppe Silvaro") screenplay and directed by "Gio Giuseppe Torrentor Re". The fourth chapter includes analysis and results .

Keywords: Artistic processing, Emotional Scenes, the Narrative Film**.**

[1] **College of finearts, University of Baghdad**