Al-Academy Journal
Issue 113
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1309

Directing treatment of the chase scenes in the American film

Marwan Safa Uldeen Hasan [a1]

[a] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

ARTICLEINFO

Article history:
Received 15 November 2023
Received in revised form 2 December 2023
Accepted 3 December 2023
Published 15 September 2024

Keywords:
The Stalking , Directing Treatment , American Film

ABSTRACT

Stalking stories represented one of the main sources in the cinematographic industry because of its exciting scenes and attention-grabbing motion treatments, and this drew the researcher's attention in defining the topic of the research, which was entitled: (Directing the treatment of chase scenes in the film). American movie, which was based on five theoretical seasons, I have the following formula:

The first chapter deals (the methodological framework of the research) and includes a presentation of the topic of the research problem represented by the following question: What is the guiding treatment for the stalking scenes in the American film? And the importance of the topic and the goal that it seeks to achieve as well as the broad limits in which it moves, then the researcher defines the terms.

As for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), it consists of two topics: The first topic: The chase scenes in cinematic films, the second topic: the work of the visual and audio elements in the chase scenes, and finally the conclusion of the results of what the theoretical framework resulted from in terms of indications and touched on previous studies.

Chapter Three: (Research Procedures): In which the researcher deals with the following elements: the research method, the research tool, the research community, the unit of analysis, the instrument verification, the research sample, and the steps related to it. Analyze it. Then analyze the sample.

As for the fourth chapter (results and conclusions): the researcher finally wrote the results and conclusions, a list of sources.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: marwansafaa340@gmail.com

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1309
Marwan Safa Uldeen Hasan : Directing treatment of the chase scenes in the American film.
Al-Academy Journal - Issue 113 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي

مروان صفاء الدين حسن [1]

الملخص :

مثلت مشاهد الحركة احد المصادر الاساسية في صناعة الفيلم السينمائي لما تتضمنه من خصوصية في بناء اللقطات وطبيعة الانتقالات والربط المونتاجي وغيرها من مصادر الحركة داخل بنية اللقطة السينمائية، وهذا ما لفت انتباه الباحث في تحديد موضوعة البحث التي حملت عنوان: (المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي) ، الذي استند على مهاد تنظيري من خمسة فصول ، جأت بالنحو الاتي:

تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) وقد اشتمل على عرض لموضوع مشكلة البحث المتمثلة بالسؤال الأتي : ما هي المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي؟ ووضعت اهمية الموضوع و الهدف الذي يسعى الى تحقيقه مع سعة الحدود التي يتحرك فيها و من ثم قام الباحث بتحديد المصطلحات.

اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فتكون من مبحثين: المبحث الاول: مشاهد الحركة في الفيلم الروائي، اما المبحث الثاني: اشتغال العناصر الصورية و الصوتية في مشاهد الحركة، ثم استخراج نتائج ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

الفصل الثالث: (اجراءات البحث): تعامل فيه الباحث مع العناصر الاتية: منهج البحث، أداة البحث، مجتمع البحث، وحدة التحليل، صدق الاداة، عينة البحث، ومن ثم خطوات تحليلها . ثم تحليل العينة.

اما الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات): وقد قام الباحث فيه بكتابة النتائج والاستنتاجات اخيرا قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: – المعالجة ، الاخراجية ، المشاهد ، الحركة، الفلم.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

أولاً: مشكلةالبحث والحاجة اليه: تمثل مشاهد الحركة أحد انواع المشاهد التي يمكن توظيفها في جميع الانواع الفلمية ولكنها تختص بشكل كبير في افلام الحركة (الاكشن) و الافلام البوليسية و افلام الغرب الامريكي (الويسترن) التي تحقق ارباح كبيرة في شباك التذاكر بسبب اقبال المتفرجين عليها بشكل دائم، وهو نوع من الافلام التي تعتمد على الصراع الجسدي او المطاردات وطبيعة القتال الفردي والجماعي التي تجسدها مشاهد الحركة بالاعتماد على بناء درامي محكم، وتعتمد المعالجات الاخراجية لمشاهد الحركة على اثارة عناصر الجذب الصوري المتعلقة في اثارة الدهشة والتشويق وشد الانتباه والمفاجئة وغيرها من العناصر التي تجعل المتفرج يعيش الاحداث بشكل دائم، وعليه يقوم المخرج بوضع خطة تتضمن معالجته الاخراجية في حركة الكاميرا او حجوم اللقطات وزوايا التصوير وكذلك حركة الشخصيات ، يضاف الى ذلك البناء المونتاجي وتوظيف المؤثرات الصورية والصوتية، تكون للمعالجة الاخراجية التأثير الاكبر في ابراز انواع الحركة المتعددة التي يعرضها الفيلم. وبعد مشاهدة الباحث للعديد من الافلام التي تعتمد على الحركة ، تم تحديد مشكلة البحث في التساؤل الاتي: **ما هي المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفيلم الروائي؟**

ثانياً: اهمية البحث : تظهر اهمية البحث في كونه يدرس تفصيل اساسي تعتمد عليه السينما منذ ولادتها اي الحركة، وما يمكن ان تتركه الحركة من تأثيرات درامية وجمالية وعملية شد وترقب، وعلاقة هذه الحركة بالمعالجات الاخراجية التصميم التكويني لها، اضافة الى اهمية البحث للدارسين في قسم السينما والتلفزيون والنقاد والعاملين في مجال الانتاج السينمائي والتلفزيوني.

ثالثاً: اهداف البحث : يهدف البحث الى: الكشف عن **المعالجة الاخراجية لمشاهد الحركة في الفلم الروائي**

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

رابعاً: حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة مشاهد الحركة في الفيلم الروائي. **الحد المكاني**: السينما الامريكية **الحد الزماني**: 2016-2019.

خامساً: تحديد المصطلحات: المعالجة الاخراجية: وهي عملية توظيف عناصر اللغة السينمائية لايجاد معادلات صورية للكلمات داخل السيناريو.

الفصل الأول(الاطار النظري)

المبحث الاول : مشاهد الحركة

تعد مشاهد الحركة من المشاهد المهمة التي يمكن توظيفها او العثور عليها في اكثر الافلام السينمائية، فيكون مشاهدة مشاهد الحركة في افلام الأكشن والافلام البوليسية وكذلك افلام الخيال العلمي والفيلم الاسطوري والفيلم الفنتازي، بل قد نشاهده في الفيلم الاجتماعي، بسبب ان هذه النوع من المشاهد هو محاكاة لافعال انسانية تتمثل في وجود صراع وحركة ، ضمن صياغة الاحداث الدرامية، ان خصوصية التعامل مع الحركة في الفن السينمائي يأتي من خلال التعامل مع البيئة الحياتية للانسان، وهذا ما يجعل الحركة قائمة في تكون الطبيعة الحياتية وكذلك الفن السينمائية الذي يمثل " مجموعة الفنون والعلوم والصناعات والاختراعات الميكانيكية، التي ساعدت على تسجيل الحركة في الفيلم السينمائي وعرضه على الجمهور بطريقة الية وهي وليدة عده دارسات وابحاث وتجارب من عدة علماء ومخترعين" (Morsi, 1973, p. 65). والحركة على المستوى العلمي والفيزيائي تكون حاضرة في التقنيات التي توظفها الكاميرا صناعيا او تلك الحركة التي يتم انتاجها عند تصوير اللقطات والمشاهد، وربطها ببعضها البعض .

ان طبيعة المشهد في الفلم السينمائي يتكون من عدد من اللقطات او حتى من لقطة طويلة واحدة، وفي كلتا الحالتين تكون الحركة مستمرة سواء في اللقطات المتفرقة التي يتم ربطها عن طريق المونتاج او في اللقطة الطويلة، اذاً فالحركة تكون اساسية في مشاهد الحركة ، خصوصاً وان المشهد "أهم الصيغ التعبيرية في العرض السينمائي، لأن غاية المخرج هو عرض الحدث وإبرازه من خلال فعل الشخصية وقولها. ويسمح العرض المشهدي بتوالي الأحداث بكل تفاصلها، وقد يكون لإبراز هذه التفاصيل وظيفة تأسيسية ترسو خلالها قصة الفيلم وتحدد مصيره، كما يتخلل الحوار غالباً هذا العرض المشهدي لبناء الحدث بشكل سمعي وبصري"(Kiroum, 2005, p. 28) اما على مستوى المعالجة الاخراجية فان المشهد يكون من بعض السمات الشكلية الضرورية التي ترتبط ببعضه البعض، فالمشهد بناء على هذا التصور المادي والمجرد هو "وحدة درامية مستقلة، تتضمن فعلاً مستمراً محدداً بتاريخ، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها من دون حذف أو قفز فوق الزمن"(Turok, 1995, p. 189)

وهذا ما يجعل من مشاهد الحركة من اهم المشاهد في الفيلم السينمائي لانها تبعث على الاثارة والدهشة وكذلك تعرض اكثر من نوع حركي داخل اللقطة والمشهد، فالحركة ترتبط بالممثلين والسيارات وغيرها من وسائط النقل، وكذلك الحركة ترتبط بالكاميرا السينمائية وطبيعة الحامل الذي يتحرك بها، سواء اكان على سكة او على كرين او حتى في طائرة اوسيارة او دراجة ، اي ان الحركة في مشاهد االحركة اردة هي الاساسية لانها موجود وبكثره، وهذه الحركة تقوم ب" خلق إيهام مقنع بالواقع الديناميكي" (Radings, 2001, p. 75) . اي متحرك لان الديناميكي يرتبط بالحركة في داخل فضاء اللقطة والمشهد السينمائي، وقد تكون مشاهد الحركة عن طريق الجري بين شخصيتين او اكثر او تكون مطاردة عن طريق السيارات او مطاردة داخل القطار الواحد بين عدد من الشخصيات، او مطادرة مركبة كان تكون الشخصية تجري في الشارع وتطاردها سيارة واحدة او سيارات عديدة، وتكون حركة الكاميرا "فيزيائيا بانها التغير في المكان الذي تسببه قوى معينه والذي يستغرق زمنا معينا" (Sawsan, 1977, p. 40)ويمكن ان تكون هناك انواع من الموضوعات التي يمكن تحديدها في انواع مشاهد الحركة ، وعليه تكون مشاهد الحركة مشاهد مؤثرة في ميزان الصراع الدرامي لانه يكشف عن الشخصيات الايجابية والشخصيات السلبية، وهذا ما يعني منح المشهد عناية كبيرة سواء في الكتابة عند كتابة السيناريو الخاص بالمشهد او في التنفيذ والمعالجة الفنية للحركة والصراع في مشاهد الحركة ، خصوصا وان الاحداث في هذا النوع من المشاهد يؤدي الى انتاج "التحولات والتبدلات في توازنات القيم، بحيث يمكن أن يخلق المشهد تحولاً

ايجابياً في اتجاه الخير أو سلبياً باتجاه الشر، الأمر الذي يجعل من المشهد طريقة وظيفية لإضفاء قدر من الديناميكية الحركية لا داخل الفصول السيناريوية.. بل وبينها أيضاً لاسيما المشاهد التي تكون في نهاية كل فصل.. والتي يركز كاتب السيناريو عادة على جعلها تعمل كمحفزات تهيئ للأنتقال للمرحلة التالية في الفيلم" (Turkman, 2008, p. 118).

الحركة في الفن السينمائي هي اساس وجود هذا الفن، لان الحركة تمثل " احدى الوسائل التعبيرية داخل الاطار فالحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها مادة ضمن مجمل مواد الموضوع ، ويمكن دراسة الحركة سواء في الفيلم او في علم الفيزياء وكذلك في الرياضة بشتى انواعها لان الحركة اشبه بعملية فيزيائية تهدف الى انجاز شيء معين في البيئة الحياتية وتطور الحياة على اساس طبيعة الحركة نفسها، لان وجود الحركة من وجود فعل الانسان، وهذا ما نراه في افلام الحركة فحركة الممثل وافعاله تنتج الافعال في مشاهد الحركة وعليه تتطور الاحداث، وتصبح الحركة هي صاحبة القوة الاكبر في التأثير على نوعية وشكل الحركة، اذ " أن العالم وما فيه من ظواهر في حركة مستمرة وتغير لا ينقطع كما اسند قوة الحركة على التفاعل بين ضدين بحركات الأشياء والأشكال والمعاني" . (Kamel, 1983, p. 510)

الحركة تنتج المعنى مثلما يفعل باقي عناصر اللغة السينمائية التي تقوم بانتاج المعنى، مثل اللون والاضاءة وكذلك المونتاج والمكان الزمان، ويكفي القول فقط ان عملية " تحريك الكاميرا يصحبه تغيير في احجام اللقطة مما يؤدي الى تطوير المونتاج الذي جعل من الحركة تمتلك دوراً تعبيرياً ، ان الحركة سواء كانت حركة الموضوع داخل الحدث او حركة الة التصوير او الحركة المتولدة نتيجة عمل المونتاج فهي وسيلة يتم من خلالها بناء ايقاع اللقطة وجعله محسوساً للمشاهد فالحركة غالباً ما تعطي احساساً بحركة المياه والتي ستعطي بدورها احساساً في المكان والزمان فحركة الكاميرا في اللقطات الطويلة كانت من الوسائل الاساسية للتعبير والتاكيد على وجهة نظر المخرج وليس وجهة نظر البطل" (Samir, 1979, p. 19) وهذا ما يؤكده الباحث ان الحركة تنتج المعانى داخل اللقطة المشهد خصوصا في مشاهد الحركة. ان طبيعة الحركة سواء في الحياة الانسانية التي نعيشها او في فن السينما تعتمد على القدرات العقلية التي تؤمن استمراية الحركة، فالحركة قد تبدو ظاهراً عضلية فيزيائية الا انها في حقيقة الامر حركة عقلية ، وان " البناء الحركي للإنسان مرابط للبناء العقلي فالحركة تعطي ديمومة للأجهزة العضوية للمحافظة على الصحة والقدرة على التفكير بشكل سليم والجهد العقلي يؤدي الى تنظيم قابلية العمل الحركي بشكل جيد" (Wajih, 1985, p. 50)، وهذا التوصيف يقترب من طبيعة المعالجة الاخراجية التي تمثل العقل المهيمن على تصميم الحركة وتنفيذها ما عناصر اللغة السينمائية الا وسائل في تنفيذ هذه الحركة بغض النظر عن نوعها او شكلها، طبيعة ادائها او مكانها وزمانها، لان الحركة تكون مهيمنة مهما كان الزمان او المكان، ومهما كانت طبيعة القصة الفلمية، وهذ ما نراه في الافلام السينمائية التي تكون الحركة اساسية فيها منذ اللقطة الاولى الى اللقطة الاخيرة في الفيلم. وتشغل فضاء اللقطة السينمائية العديد من التكوينات التي تقع امام الة التصوير السينمائي وهي ما يمكن رؤيته بالنسبة الى المتفرج، وتستطيع الة التصوير متابعة الحركة الا ان طبيعة الحركة مرسومة برفقة حركة الة التصوير ومتابعتها للحركة بغض النظر عن مضمون اللقطة او طبيعة الاحداث الدرامية فيه. مثل حركة شخصيات عامة بشكل جماعات او فرادا او حركة سيارات وقطارات او دراجات نارية او سفن وحركة الموج او غواصات، وحركة اليات عسكرية في ارض معركة قتال .

وبحركة الكاميرة وكيفية استخدام عدساتها وكذلك امكانياتها في الوضوح وعمق الميدان وغيرها من التقنيات الخاصة في التصوير السينمائي، والاهم هو امتلاك الة التصوير ميزة الحركة ، لان الحركة تمثل احدى الوسائل التعبيرية داخل الاطار فالحركة مثل الصورة يتم التفكير فيها مادة ضمن مجمل مواد الموضوع . ان قدرة الحركة على اضافة سمة من التشويق والترقب واضحة المعالم في اللقطات والمشاهد في الافلام السينمائية، لان الصورة السينمائية بدون حركة تفقد حيويتها وتأثيرها، والحركة هي من تمنح الاشياء وجودها وتأثيرها الدرامي، "الصورة اذا ما فقدت عنصر الحركة فكأنما فقدت خصوصيتها الجوهرية –فالحركة تجذب المشاهد كما ان الصورة يجب ان تقود عينه والا تعطيها الفرصة للانسحاب خارج الشاشة وذلك عن طريق الاكثار من الحركات المعبرة والتقليل من الثغرات وتعد الحركة من اقوى عناصر الجذب السيكولوجي حيث انها ذات تباين طاغي لا يصمد امامه اللون والإضاءة او حركه الكاميرا رغم الإمكانية الهائلة التي تتمتع بها تلك العناصر او غيرها"(Kazem). لان عناصر اللغة السينمائية

تعمل بشكل كامل ومجتمع داخل فضاء اللقطة لانتاج الحركة والمحافظة عليها، فكل عنصر يعمل من جهته الخاصة لانتاج والمحافظة على الحركة. اذ "تعد الحركة هي جوهر الاخراج السينمائي ,وتشكل داخل اللقطة اداة قوية للسرد السينمائي وذلك لسببين: اولا - انها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث. ثانيا - تسمح بالابقاء على حجم الموضوع المراد تصويره اثناء اللقطة، او تغييره، بدلا من القطع للقطة جديدة " (Al-Salman, 2013, p. 461).

المبحث الثاني/ اشتغال العناصر الصورية والصوتية في مشاهد الحركة:

يتكون الفيلم السينمائي الروائي من مجموعة من المشاهد، وكل مشهد يحمل حادثة معينة او تصف مكان معين او تعرض الزمن، وكذلك الشخصيات، وطبيعي ان كل مجموعة من اللقطات تمثل مشهد سينمائي مكتمل الاركان، ولان اللقطة السينمائية هي اصغر وحدة تعبيرية في الشريط الفلمي، فان المشهد يكون اكبر من اللقطة وله خواص تميزه وتحدد حدوده على شاشة العرض في الفيلم السينمائي، فالمشهد على سبيل المثال يتشكل من "وحدة الزمان ووحدة الحدث ويتميز بالعلاقة المتتابعة بين المواقف والشخصيات والمناظر, التي تروى جزءاً متصلاً أو متشابكاً أو متقارباً من أحداث القصة السينمائية" (Al-Bashlawi, 2005, p. 174) ، لذا تكون اللقطات المعروضة في هذا المشهد مرتبطة بالشخصيات نفسها والاحداث نفسها والمكان والزمان نفسه، وهو ما يشكل وحدة زمنية ومكانية وحدثية.

ان كل مشهد يحمل عدد من المعلومات والاحداث ولذا فان ترتيب المشهد يجب ان يؤدي الى تطور الاحداث الفلمية، وان كل مشهد هو اضافة وتحول في سير الاحداث، وعليه يكون المشهد متوازن من حيث عرض ما يريد المخرج عرضه، اذ " يمكن أن يخلق المشهد تحولاً ايجابياً في اتجاه الخير أو سلبياً باتجاه الشر, الأمر الذي يجعل من المشهد طريقة وظيفية لإضفاء قدر من الديناميكية الحركية لا داخل فصول السيناريو.. بل وبينها أيضاً لاسيما المشاهد التي تكون في نهاية كل فصل.. والتي يركز كاتب السيناريو عادة على جعلها تعمل كمحفزات تهيئ للأنتقال للمرحلة التالية في الفيلم" (Turkman, 2008, p. 118)، وهناك في الفيلم السينمائي عدة انواع من المشاهد، لكن لكل مشهد خصوصية من حيث نوعية الحدث الذي يعرضه او الافعال او الشخصيات التي تقوم بهذه الافعال، خصوصا وان المشهد له بداية وكذلك نهاية، فالبداية هي انطلاق من نهاية المشهد السابق، والنهاية هي تسليم بدايه للمشهد اللاحق، وهذا ما يجعل المشهد السينمائي "وحدة درامية مستقلة، تتضمن فعلاً مستمراً محدداً بتاريخ، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها من دون حذف أو قفز فوق الزمن (Turok, 1995, p. 189)". الا ان ما يميز اي مشهد سينمائي هو نوعية البناء الحركي فيه، وطبيعة الافعال، لان الحركة اساس فن السينما وهي من يجعلها تتميز عن باقي الانواع الفلمية، لذا يمكن مشاهدة عدة انواع من المشاهد في الفيلم السينمائي، وهذه الانواع هي على النحو الاتي:

1-"مشاهد الحركة. 2- مشاهد الحوار. 3- المشاهد المضحكة. 4- مشاهد المونتاج" (Rice, 1965, p. 15).

الانواع الاربعة في اعلاه ليست كل التنويعات وانما هناك انواع خرى يمكن تحديدها في الفيلم السينمائي، وهذه الانواع ترتبط بالوظيفة التي يقوم بها المشهد، وهي: " 1- مشهد التتابع 2-مشهد التجميع 3- ومشهد التتابع والتجميع" (Sweet, 2010, pp. 64-65)

فالمشاهد السينمائية اساسية في بناء الاحداث وعرضها ولهذا نرى لها اكثر من تقسيم وكل من تسمية الا انها تقود الى نفس التوصيفات، فالمشهد يعمل على "نقل احداث القصة مباشرة من مكان لاخر"(rice.1965.p99). وهذا ما يجعل المشهد مرتبط بالاحداث وانواعها, التقسيم الاخير لانواع المشاهد هي على النحو الاتي: "1- مشهد الحركة 2- مشهد الحوار 3- مشهد يجمع النوعين اي الحركة والحوار" (Field, 1989, p. 139).

<u>التصوير السينمائي</u>

التصوير السينمائي هو الاساس في مشاهد الحركة وفي كل الافلام السينمائية لان الصورة هي الوسيلة الاساسية في التعبير، وهذا ما يمكن مشاهدته في الفن السينمائي، والتصوير يبدأ من اللقطة السينمائية، التي تمثل جزء من الحدث. ان "كل لقطة من الفلم

هي ظاهرة غير منعزلة، بل مجرد حلقة ضمن سلسلة ظواهر، ومثلها أن صورة متفردة من الشريط السينمائي طوال أربع مسننات لا تمثل بحد ذاتها شيئا سوى كونها صور ثابتة" (Rom, 1981, pp. 59-60)، والتصوير السينمائي في مشاهد الحركة يعتمد على الحركة في تتبع الاحداث المرسومة من قبل المخرج، وان التعبير عن المكان والزمان يرتبط بالتصوير السينمائي، لان "الكاميرا هي التي تدخل الوحدة الحقيقية للزمان والمكان , بفضل سهولة حركتها" (Bazan, 1968, p. 95)، ويمتلك التصوير السينمائي تقنيات تفيده في تصوير مشاهد المطاردات عامة والافلام السينمائية، وهذه التقنيات هي على النحو التالي:

زوايا التصوير: الزاوية هي موقع الكاميرا من الاحداث وتكون هناك العديد من الزوايا في التصوير السينمائي وزوايا التصوير هي " نظرة الطائر، ولقطة مستوى النظر، والزاوية الواطئة، والزاوية المرتفعة والزاوية المائلة" (Janetti, 1982, p. 31)، وتستخدم كل زاوية حسب معالجة المخرج لمشهد الحركة .

حجوم اللقطات :

1. اللقطة العامة Long Shot : لهذه اللقطة خصوصية لانها " تصور والكاميرا بعيدة عن موضع التصوير سواء كان البعد حقيقي او ظاهري (Lindergen, 1951, p. 213)
2. اللقطة المتوسطة Medium Shot : وتضم هذه اللقطة " ثلاثة ممثلين بسهولة بصورة واحدة بحيث يبدو فيها كل منهم ابتداء من اسفل الخصر مباشرة الى أعلى الرأس"
3. اللقطة القريبة Big Shot : خطورة هذه اللقطة انها " تضخم حجم الشيء مئات المرات" (Janetti, 1982, p. 27).

الصراع: يمثل الصراع اساس الدراما في السينما، لان الصراع هو من يجذب اهتمام المتفرج، وكلما كان الصراع محتدم كلما كانت مشاهدته اكثر امتاع، ان خصوصية الصراع تبرز بشكل اكبر حينما يكون حركي، يشبه فعل المطاردات ما بين الشخصيات، وما تقوم به من صراع، اذ تنشأ " كل أنواع الصراعات التي عرفها تاريخ الدراما، أما نتيجة لاصطدام قوتين متعارضتين في سبيل تحقيق غاية معينة، وأما نتيجة اصطدام مع الغاية نفسها"(Hamada.p62). وهذا ما يمكن مشاهدته في مشاهد الحركة ، لان هناك شخصيتين او اكثر تحاولان منع بعضهما البعض من الوصول الى تحقيق الاهداف، الا ان شكل الحركة هو من يؤثر على نوعية الصراع، سواء اكانت الحركة في السيارات او الحركة عن طريق الجري، او الحركة عن طريق الطائرات، او ركوب الاحصنة، وغيرها من وسائل الحركة في الفيلم السينمائي، وان الصراع الدرامي "صراع بين قوتين متعارضتين تنحو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي فعندما يصطدم البطل بعقبة كأداء يأخذ في منازلتها وقد يكون طرف الصراع مع البطل : تحديات الطبيعة، أو بشرية، أو اجتماعية، أو داخلية في ذاته، أو غيبية كالقدر والآلهة" (Hamada, 1994, pp. 90-91).

ان تعدد انواع الصراع يعدد انواع وسائل التعبير عنه، فربما يكون صراع الانسان ضد نفسه، مثلا طالب معروف في الغباء يريد الحصول على اعلى الدرجات في امتحان البكالوريا، فيعيش صراع مع نفسه، ينتهي هذا الصراع في الحصول على النتيجة، وبذلك تتحقق القيمة الفكرية من الصراع ، الذي هو "حالة انفعالية مؤلمة تنتج عن النزاع بين الرغبات المتضادة وعدم قضاء الحاجات أو عدم السماح لرغبة مكبوتة بالتعبير عن ذاتها شعورياً"، ان مفهوم التناقض في عرض القوتين لان كل قوة تحاول السير عكس الاخرى للوصول الى الهدف، مثل شاب غير ملتزم اخلاقيا، يريد نشر افكاره في المجتمع، وهنا يبدأ الصراع من المجتمع نفسه من اجل ردع هذا الشاب، فيشكل انواع من الصراع مثل الصراع الداخلي والصراع الخارجي، الا ان التركيز يكون على الصراع الخارجي كما هو في افلام الحركة ، مثل فيلم (سيد الخواتم) او فيلم (افاتار)، او فيلم (الراية الحمرا) لجاكي شان، والعشرات من الافلام السينمائية التي تعرض الصراع عن طريق مشاهد الحركة.

المونتاج : ويعد من اهم عناصر اللغة السينمائية لانه عنصر تقنية وفكري، يعتمد على التقنية والفكر في ايصال القصة السينمائية، عن طريق سياق اللقطات وتحقيق استمراريتها الحركية، فالمونتاج في اهم وظائفه الاساسية هو القدرة على ربط اللقطات بتسلسل منطقي وفكري، فليس تصوير اللقطات هو نهاية الامر، بل تصبح تلك اللقطات المصورة خالية من المعنى دون ربطها مونتاجياً، لذا فان مشاهد المطاردات تعتمد على المونتاج في تحقيق الاستمرارية الحركية، فمشاهد المطاردات تعرض احداث يكون بها اكثر من طرف فاعل ومؤثر، فقد تكون شخصية البطل الطرف الاول، وشخصية المجرم المطرف الثاني، او

العصابة الطرف الثالث، ويسعى المخرج من خلال بناء هذا النوع من المشاهد الى عرض استمرارية الحركة بانسيابية واثارة الدهشة والتشويق، عن طريق ربط سياق اللقطات بشكل سلس اذ ان " بمقدور الاضاءة و المونتاج و تبديل اللقطات و التلاعب بالسرعة ... الخ ان يمنح الاشياء المعروضة على الشاشة دلالات اضافية ، رمزية ، مجازية او كنائية". لذا فان المونتاج فاعل في مشاهد الحركة، فقد يكون هناك توظيف اللقطة الطويلة وهو ما يؤدي الى جعل المتلقي يراقب الاحداث دون ان يشارك بها كما هو الحال في المونتاج، لان خصوصية المونتاج هو جمع اللقطات وترتيبها من حيث الطول والقصر والاهمية بشكل يبعث على اثارة التوتر والتشويق، وهذا ما يؤكد إن وظيفة المونتاج ترتبط بالقدرة على " تشكيل صيرورة المادة الدراماتيكية للفلم وديناميكيته وتحدد معناه بدرجة اكبر من الكلمة ذاتها"(Hebner, 1987, p. 187) اي القدرة على عرض صورة اللقطات في سياق معين، وانتاج المعنى الذي يريد المخرج ان يظهره في مشاهد المطاردات التي تكون تقنية وحركية وسريعة الايقاع، "إن المعنى ليس في الصورة، انه ظلها المعروض عن طريق المونتاج ،على صفحة الشعور عند المتفرج"(Bazan, 1968, p. 148 b). وانسيابية تؤمن ايصال المعلومات الى المتلقي وعرض منطقي للاحداث الدرامية، لان الربط ما بين اللقطات يمكن يقود الى انتاج العديد من الافكار والمعلومات الاساسية القيمية التي تلهم المتفرج، فقد تم توظيف المونتاج بتقنيات المتعددة في جميع الأعمال الدرامية وعلى وفق الكثير من القوانين التي تحكم المتجاورات من اللقطات في المسلسل التلفزيوني لإنتاج معناً جديداً او بناء استعارة مرمزة او تورية وايحاء وكذلك ايجاز لغرض تعميق دلالات الحركة في الصورة وربطها مع اللقطات الاخرى.

السرد الصوري : يكون السرد في الفيلم السينمائي عن طريق الصور، فالصور هي التي تسرد، برفقة الصوت، فهما "العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية" (Martin, 1964, p. 14) ، وهذا ما يمكن رؤيته في مشاهد الحركة ، حيث نرى ان الفيلم يسرد لنا الاحداث عن طريق اللقطات داخل المشهد، ولذا يكون السرد الصوري اكثر انواع السرود شمولية "لانه ينهض على ما هو متلفظ به وما لا ينطق به"(Al-Aswad, 1996, p. 142) ، وتكون الة التصوير هي السارد الذي ينتقل ما بين اللقطات ويسرد لنا الاحداث صورياً، وبالاضافة الى الة التصوير هناك راوي يقوم بالسرد من خلف الكاميرا، ويكون هذا الراوي على ثلاثة انواع، هي على النحو الاتي: حدد تودوروف ثلاثة أنواع من العلاقات التي تجمع الراوي بشخصياته، وهي :

1. الراوي اكبر من الشخصية (الرؤية المجاوزة) .
2. الراوي يساوي الشخصية (الرؤية المصاحبة) .
3. الراوي اصغر من الشخصية (الرؤية الخارجية) (Fadl, 1987, pp. 435-436).

ان سرد الاحداث في الفيلم يعتمد على حجوم اللقطات وكذلك زوايا التصوير وحركات الة الكاميرا بالاضافة الى حركة الشخصيات، لان كل من حجوم اللقطات مجموعة معلومات ترتبط ايضا بزوايا التصوير، وهذا ما يجعل السرد الصوري فاعل في ايصال المعلومات والقصة عبر سياق اللقطات الذي يصعنها المونتاج عند ربط اللقطات ببعضها البعض .

الموسيقى : وهي عنصر مهم في الفيلم السينمائي عامة ومشاهد الحركة خاصة، فالموسيقى تنقل الاحساس الذي داخل الشخصيات او المرتبط بالاحداث الفلمية، لذا يكون توظيفها جمالي ونفسي وكما يمكن ان تكون الموسيقى مرتبط بالحدث نفسه، عن طريق نوعية الموسيقى التي ترتبط بالزمن والمكان، وهناك وظيفتان اساسيتان للموسيقى في الفيلم السينمائي وهما على النحو الاتي:

اولاً : الموسيقى الو اقعية : وهي إضفاء الجو او المزاج النفسي المناسب للأحداث وبالتالي إعطاء مسحة واقعية للشخصيات وتأثرها بالفعل كما تستخدم في التعبير عن الانفعال والازمة الدرامية.

ثانياً : الموسيقى التصويرية : وتعمل هذه على وصف المكان والارهاص بأحداث قادمة من خلال تعبير موسيقي عن نوع الفعل، كما تؤكد على الانفعالات المرافقة للأحداث (حزن ، فرح)، وتعميقه، بالإضافة الى تأكيدها على الفعل عبر استخدام إيقاعات موسيقية سريعة او بطيئة تناسب الفعل و الحدث المعروض(Al-Mohandes, 1987) .

المؤثرات الصوتية : تعد المؤثرات الصوتية بنية اساسية وعنصر فاعل في الشريط الصوتي للافلام السينمائية. خصوصا في مشاهد الحركة التي تعتمد على الحركة وسط البيئة المكانية، والتي يتطلب اضافة العديد من المؤثرات لمنح الاحداث في الحركة سمة واقعية، بغض النظر عن المكان الذي تجري به احداث مشاهد الحركة ، ويطلق على المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي بانها: "ما يسمى بالضجة" (AbuSaif, 1981, p. 31) ، وهذه الضجة مرتبطة بطبيعة المكان الذي تدور حوله الاحداث الدرامية، فالواقع الذي نعيشه يصدر الكثير من الاصوات وهو ما يعني جلب مصدر الصوت بشكل صورة ذهنية عند المشاهد، فصوت الطائرة، او السيارة المسرعة، او فرامل السيارة، او صوت الاطلاقات النارية، كلها اصوت تحمل صور ذهنية تشير اليها. وهذا ما يجعل المؤثرات الصوتية في الفيلم السينمائي عامة ومشاهد الحركة خاصة "من اهم العوامل التي تعطي اللمسة الواقعية والاحساس بالحياة، بل تعاون على اعطاء العمق للصورة" (Al-Mohandes, 1987, p. 250). لذا فان الفن السينمائي عموما يوظف المؤثرات الصوتية. وتقسم المؤثرات الصوتية الى ثلاثة اقسام للمؤثرات الصوتية في الصورة على النحو الاتي:

أ. "مؤثرات بشرية ناتجة من قبل الانسان كالصرخات-المشي-الجري-الهمهمات...الخ.
ب. مؤثرات طبيعية وجودها في الطبيعة ولا دخل للانسان في صنعها كاصوات الرعد –المطر-الرياح-تلاطم امواج البحر.
ت. مؤثرات اصطناعية، وهي التي تصنع بمعرفة الانسان او بواسطة الالات الميكانيكية مثل فتح الباب-الطرق على الخشب-اطلاق الرصاص-الانفجارات-صوت آلة الطابعة وغيرها" (Al-Khatib, 2004, p. 13).

ان طبيعة المؤثرات التي يتم توظيفها في مشاهد الحركة تعتمد على المؤثرات الاصطناعية التي ترتبط بالمكان، مثل اصوات محركات السيارات، او اصوات الاسلحة والاطلاقات النارية، او مؤثر صوت اللهاث، وغيرها من المؤثرات الصوتية التي تمنح مشاهد الحركة الواقعية وتشد المشاهد تجاهها.

الإيقاع: يمثل الايقاع بنية اساسية في مشاهد المطاردات لان الايقاع هو المسؤول عن الحركة داخل اللقطات والمشاهد من حيث الانسجام والانتظام والترتيب، وايقاع المشهد او اللقطة السينمائية في مشاهد الحركة يعتمد على طول زمن كل لقطة وفترة بقائها على الشاشة، وما تحتويه من تفاصيل داخل اللقطة والمشهد خصوصا في مشاهد الحركة ، ويرتبط الايقاع بحركة الممثلين وطبيعة ادائهم للحوار والبناء المونتاجي، فـ "لإيقاعات هي أصلاً حركات شأنها شأن الافعال التي يقوم بها الانسان لانها تمتلك القدرة على التعبير عن احوال النفس البشرية وتتصف بالانسياب والتدفق، ولذا ترتبط بشكل وثيق بالحركة والحركة تساوي فعلاً وصراعاً متواتراً" (Nehme, 2003, pp. 109-110) ، خصوصية الايقاع في مشاهد الحركة انها تعتمد على زخم الحركة في اللقطات، والتي تربط من خلال عرض لقطة الفعل ولقطة رد الفعل في مشاهد الحركة ، بحيث لا يكون حجوم اللقطات او زوايات وكذلك زمنها متساوي بل لكل لقطة حجم وزاوية وكذلك زمن، فالايقاع يحدد داخل مشاهد المطارة من حيث السرعة والابطاء، او ان يكون الانتقال ما بين اللقطات مباشر او توظيف وسيلة انتقال اخرى، وتعمل جميع عناصر اللغة السينمائية على انتاج الايقاع والمونتاج هو من يتحكم به من خلال حجوم وزمن اللقطات، وهذا ما يرتبط بخصوص عناصر الصورة التي لها تأثير في الايقاع الصوري في مشاهد الحركة. حيث تلعب الموسيقى دورا إيقاعيا متآلفا مع الصورة في الحركة والايقاع .

كما تلعب الازياء دور مهم في بناء معاني واضحة ومعلومات اساسية عن الشخصية السينمائية، وهو ما يجعل الزي كاشفا عن البنية الاجتماعية او الثقافية او حتى التوظيف الزمني، "فالزي هو المفتاح الاساس للولوج الى عالم الشخصية او الهوية المكانية سواء أكانت ترتبط بالاطروحات الاثنوغرافية او تلك التي تتميز بها طبقة اجتماعية او مهنة وغيرها من الاحتياجات التي تفترضها الحياة".

مؤشرات الاطار النظري

1. تعتمد مشاهد الحركة على حركات الة التصوير وكذلك تنوع حجوم اللقطات وزوايا التصوير.
2. يمثل المونتاج وسيلة الربط ما بين اللقطات في مشاهد الحركة من اجل الاستمرارية في الحركة بشكل متتابع
3. يعمل المؤثر الصوري و الصوتي والموسيقى على اظهار التفاصيل الواقعية للاحداث في مشاهد الحركة.

4. تكشف مشاهد الحركة عن نوعية الصراع في الفيلم السينمائي.

اجراءات البحث

منهج البحث: لغرض انجاز هذا البحث اعتمد الباحث على المنهج الوصفي، الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث.

مجتمع البحث: اختار الباحث عينة قصدية، وهي الفيلم الامريكي (**فيلم hobbs & shaw الجزء التاسع من سلسة افلام السرعة و الغضب fast & furious**) كعينة قصدية لهذا البحث.

رابعاً: وحدة التحليل: اعتمد الباحث على اللقطة الطويلة كوحدة بنائية رئيسية في فيلم (**hobbs & shaw**) ضمن سلسلة افلام (**السرعة و الغضب fast & furious**).

خامساً: تحليل العينة.

فلم (HOBBS & SHAW) الجزء التاسع 2019 ضمن سلسلة افلام السرعة و الغضب (fast & furious)

اخراج : ديفيد ليتش

كتابة السيناريو : كريس مورغان

بطولة: دوين جونسون، فانيسا كيربي، جيسون ستاثام، ادريس البا، ايزا جونساليس، ليتي جوزيف، هيلين ميرين، كليف كورتيس، ايدي مارسان، ستيفاني فوجت.

التصوير : جوناثان سلا jonathan sela

الموسيقى : تايلر بيتسا

مونتاج : كريستوفر راوسا

قصة فلم (hobbs & shaw) الجزء التاسع 2019.

يبدأ الفيلم بمحاولة فريق من المخابرات البريطانية الحصول على فيروس يسمى «سنوفليك»، الذي يمكن برمجته للقضاء على ملايين البشر، من منظمة إتيون الإرهابية.

يصل بريكستون (إدريس إلبا)، وهو عميل في منظمة اتيون، يتمتع بقدرات تقنية هائلة تجعله مثل بطل خارق، ويقتل كل فريق المخابرات باستثناء القائدة (هاتي شو) (فانيسا كيربي)، التي بمجرد أن تحصل على «سنوفليك» تحقنه في جسدها حتى لا يستولي عليه الإرهابيون. يورط بريكستون هاتي ويتلاعب بمسرح الحدث، ويجعلها كأنها خائنة قتلت فريقها وسرقت الفايرس وهربت.

الفقرة أعلاه هي ملخص قصة الفيلم، وهي أيضاً ملخص قصص كثيرة لأفلام ومسلسلات تناولت موضوع الإرهاب البيولوجي، خلال العقدين الماضيين، وما «هوبز وشو» إلا أرد معالجة سينمائية للموضوع !

يمتد الفيلم لأكثر من ساعتين مليئتين بالصراع و المطاردات. يجمع هذا الفيلم رجل القانون ذو العضلات المفتولة لوك هوبز (جونسون)، مع الخارج على القانون ديكارد شو (جيسن ستاثم) . هوبز وشو غير منسجمين . بكلمات أخرى، الفيلم يتحفنا بالثنائي المتناقض. يجبر الثنائي على العمل انصياعاً لأوامر مديريهما في وكالة المخابرات الامريكية CIA ، ويتعاونان لإنقاذ العالم من هجوم إرهابي ينهمك (هوبز و شو) في حوارات عن طريقة أي منهما الأنسب للتطبيق، و الوصول الى هايتي و احتواء الفايروس ويهددان بعضهما بعضاً ويسخران من جسدي و وجهي أحدهما الآخر، و لا ينسى هوبز تذكيرنا بأنه أنقذ العالم في عدة مرات ومناسبات.

يذكر ان بريكستون الذي يتمتع بقدرات تقنية هائلة ترك المخابرات وانضم إلى منظمة إرهابية اتيون بعد تعرضه بالاصابه في جسده من قبل ريكارد شو قتل بريكستون منذ 13 عاماً بإطلاق رصاصتين في صدره وواحدة في رأسه ، لكن أعيد بناء بريكستون إلى مخلوق نصف إنسان ونصف آلة !

ليستمر بريكستون في شرح هدف منظمته، وهو إطلاق الفيروس ليقضي على البشرية الضعيفة، ويخلق عالماً أفضل! فيقومون هوبز و ريكارد و اخته هايتي بالسفر الى موسكو لاستخراج الفايروس في مركز بحثي متطور، ويصل الخبر لبريكستون بوجودهما في موسكو فيلحق بهم الى هناك مصتصحباً معه الطبيب الخاص بأستخراج الفايروس. يذهب ريكارد و هايتي و لوكاس هوبز الى صديقته القديمه تعمل كرئيسة عصابة يتفق معها بتسليم هايتي الى بريكستون لأستخراج الفايروس منها ومن ثم يقومون بتحريرها منه ، يتم تسليم هايتي الى بريكستون ليأخذها الى المركز البحثي بحضور الطبيب ، يدخل ريكارد شو مع لوكاس هوبز الى مركز البحثي فيقعان في قبضة بريكستون

يبدأ الصراع بين الطرفين عن طريق الضرب بالايدي و الارجل و استخدام ادوات بدائية في القتال يستدعي بريكستون طائرة مروحية لأخذ هايتي، فعند اقلاعها يقوم بربط الطائرة بسلاسل حديدية بسيارة جيب ويحاول سحبها ومن ثم يطلب من رفاقه زيادة وزن السياره عن طريق ربطها بعدة سيارات اخرى. تسطيع هايتي من المقاومة داخل الطائرة ليحدث خلل داخل الطائرة يؤدي الى اسقاطها لتجدد الصراع بين ريكارد ولوكاس وغريمهما بريكستون حتى يستطيعون القضاء عليه واعطال تقنيته وقدراته بتوجيه ضرباتهم له بوقت واحد ليرمي نفسه في الوادي بعد استغناء منظمة ايتون عن خدماته لعدم استطاعته بالحصول على عينة الفايروس ولتعطل تقنيته وقدراته نتيجة للضربات اللكمات التي تلقاها من (هوبز وشو).

المؤشر الاول: تعتمد مشاهد الحركة على حركات الة التصوير وكذلك تنوع حجوم اللقطات وزوايا التصوير: وظف المخرج حركات الة التصوير في متابعة مشاهد المطارة، في هذا الفيلم (السرعة و الغضب) (hobbs & shaw) الجزء التاسع ، الذي يضم عدد كثير من مشاهد الحركة ، وهذا يمكن تحديده في الفلم، فقد كانت هناك حركات مرتبطة بالطائرات، اي تصوير من خلال الطائرات لمتابعة حركة الشخصيات وسرعة السيارادت والمطاردات ما بين السيارات. وكذلك الحركة بين المجموعتين، مجموعة (ايتيون) ومجموعة القوة العسكرية، ففي:

م (1) ليلا خارجي ل.ع دقيقة 1: لقطة استعراضية مدينة لندن تجوبها طائرة (هليكوبتر) بداخلها مجموعه من الجنود الجيش الاستخبارات البريطاني العسكرية مهمات خاصة

م (2) ليلا داخلي ل.ع دقيقة 2: يقومون بالانزال و اقتحام و مداهمة مكان يوجد فيه مجموعة (ايتيون) عصابة متنفذه و بحوزتهم (فايروس «سنوفليك») يسمى (رقائق الثلج) فايروس قاتل للبشرية ، يحدث اشتباك بين عناصر القوة العسكرية و مجموعة اتيون و يستطيعون القوه العسكرية من خلال (هايتي) احد اعضاء القوة بفتح برنامج الفايروس و اثناء ذلك يدخل لهم قائد مجموعة اتيون يدعى (بريكستون) فيقوم بقتل مجموعة القوة العسكرية الا (هايتي) تاخذ كبسولة الفايروس فيقوم بمطاردتها ، تحقن هايتي نفسها بالفايروس و تهرب منه.

م (6) نهارا خارجي ل.ع دقيقه 32:15: يقوم (لوكاس) و (ريكارد) بمطاردة (بريكستون) وعناصره لتحرير (هايتي) من قبضته بالخروج من نوافذ البناية عن طريق الحبال التي استخدمها بريكستون و عناصره و تكون الحركة بشكل (عمودي) من الاعلى الى الاسفل بالاستناد على زجاج البناية حيث تاخذ شكلا منفردا ومختلفا عن المطاردات التقليدية التي تكون كالعادة بشكل افقي على الارض .

م (8) نهارا خارجي ل.ع دقيقه 38:26 : يقوم بمطاردتهم (بريكستون) عن طريق استخدام دراجته النارية مع اثنين من عناصره في شوارع لندن المكتظه بالسيارات مع استخدام مجموعه بريكستون تقنية برمجية متطورة للمطاردة بواسطة الدراجات النارية

الحديثة والبدلات ضد الرصاص و الخوذ الالكترونية المطورة، ويتخلل المشهد اطلاق نار و قتل 2 من عناصر بريكستون مما يزيد المشهد اثارة و تشويق في الحركة و شد انتباه المشاهد في حركات تكاد تكون مستحيلة و مشوقه ، ليستطيعوا هايتي وريكارد و لوكاس من الهرب من بريكستون و ذلك لاصطدام بريكستون بحافلة نقل الركاب وسط لندن و فقدان سيطرته على دراجته النارية.

م (34) نهارا خارجي ل.ع دقيقة 1:45:17. يقوم قائد مجموعة (ايتيون) (بريكستون) بالوصول الى مكان تواجد الثلاثي و مجموعه من عائلة (لوكاس) ليبدأ الصراع عن طريق التشابك بالايدي و ذلك لقيام هايتي بتعطيل الكتروني لجميع اسلحة مجموعة (ايتيون مع قائدهم بريكستون) يقوم بريكستون بأستدعاء طائرة (هليكوبتر) لأخذ الفتاة هايتي بها، يطارد ريكارد و لوكاس الطائرة عبر سيارة (جيب) و ربط الطائرة عن طريق السلاسل المعدنية الحديدية و ربط السلاسل الحديدية بجهاز معدني للسحب بشكل دائري موجود في الحوض الخلفي لسيارة الجيب و سحب الطائرة بالقوة الممكنه مع زيادة وزن السيارة عن طريق ربطها بسيارات اخرى.

المؤشر الثاني: يمثل المونتاج وسيلة الربط ما بين اللقطات في مشاهد الحركة من اجل الاستمرارية في الحركة بشكل متتابع : لقد وظف المخرج جميع عناصر اللغة السينمائية من كاميرات الى اكسسوارت الى مكان وديكور الى التعبير عن الزمن، وكذلك المونتاج في التعبير عن مشاهد الحركة وايجاد المعالجة الاخراجية والفنية لها، فقد جاءت هذه المعالجة الفنية في عرض سياق الاحداث عن طريق الترابط ما بينها مونتاجيا لتحقيق الاستمرارية في تجسيد مشاهد الحركة.

ليلا داخلي ل.ع دقيقة 10. يظهر ابطال الفلم وهم يدخلون الى نادي ليلي للبحث عن (هايتي) و من له صله بالمتاجره بالفايروس و يحدث صراع بالايدي ولكن دون جدوى من العثور على شئ ، تحدث مطاردة داخل المكان ، ما بين الشخصيات المشاركة في مشهد المطادرة.

لقد عمل المونتاج على تحقيق الاستمرارية الحركية ما بين اللقطات بشكل فاعل وهو ما كشفت عنه اللقطات بشكل واضح و بين ، فقد وظف المخرج الربط المونتاجي ما بين اللقطات بشكل يؤدي الى استمرار الحركة في سياق مشهد الحركة والصراع بالايدي بين الشخصيات وهو ما اظهر من عمل المونتاج والايقاع في صناعة اللقطات من حيث الحجم والزاوية وكذلك زمن اللقطة وطبيعة زمن عرضها على الشاشة ، فكان المونتاج فاعل في ابراز الاستمرارية الحركية في مشهد المطادرة، وهذا ما حدد الباحث في مشهد في الدقيقة 23 نهارد / داخلي، وكانت الاحداث في هذا المشهد على النحو الاتي:

يتم الامساك ب(هايتي) من قبل (لوكاس هوبز) و احضارها الى بناية عاليه مكتب من مكاتب الوكالة الاستخبارات الامريكية الموجودة في لندن واثناء استجوابها يدخل عليهم (ريكارد) الذي يظهر انه اخو (هايتي) المصابه بالفايروس، يدخل عليهم قائد مجموعة (ايتيون) (بريكستون) عبر نوافذ الزجاجية لأخذ (هايتي) من المكتب في اعلى بناية (ناطحة سحاب) مع مساعدة عناصره .

المؤشر الثالث: يعمل المؤثر الصوتي والموسيقى على اظهار التفاصيل الواقعية للاحداث في مشاهد الحركة: يمثل الصوت احد اهم عناصر التعبير في الفيلم السينمائي، لان الصوت متعدد ومتنوعة في وظائفه ووسائله، وهذا ما يدفع المخرج الى التعامل مع الصوت ومكنوناته بطريقة تمنح الاحداث الموجودة مصداقية الحدوث والتطور، وهذا ما اشره الباحث في فيلم (السرعة والغضب) حيث عمل المخرج على ابراز القيم الجمالية والدرامية من خلال توظيف المؤثرات الصوتية وهي تشارك الاحداث وتعبر عنها تحت تصبح هذه الاحداث والافعال التي تقوم بها الشخصيات واقعية ومؤثر من الناحية النفسية والجمالية، وكذلك تم توظيف الموسيقى بشكل يحيط بالاحداث على مستوى اللقطة والمشهد السينمائي، بما يؤدي الى تفعيل الاشتغالات الجمالية في المعالجة الاخراجية والفنية على مستوى الفيلم السينمائي، ففي دقيقة 60:58 ليل داخلي جاءت المعالجة الاخراجية والفنية للمؤثرات الصوتية والموسيقى على النحو الاتي:

يسافر الثلاثة هايتي و ريكارد و لوكاس الى موسكو في محاولة لاستخراج الفايروس لوجود مركز بحث متطور خاص باستخراج الفايروس، و الالتقاء بصديقة ريكارد هناك و الاتفاق معها بتسليم هايتي الى بريكستون و بعد استخراج الفايرس منها يتم تحريرها من بريكستون .

حيث يقوم بريكستون بعد معرفته بسفرهم ي الى موسكو و جلب الطبيب الخاص باستخراج الفايروس معه.

ان المخرج قد وظف الموسيقى للدلالة على المكان وكذلك الزمان، فقد كانت الموسيقى المرافقة تحمل هوية مدينة موسكو سواء على مستوى الاغاني التي كانت تسمع مع الاحداث او توظيف الموسيقى بشكل يؤدي الى تفاعل عاطفي مع الاحداث، فالموسيقى كانت فاعلة في ابراز هوية المكان والتعبير عن خصوصية كل شخصية سينمائية، من حيث ارتباطها بالمكان والزمان الفلمي.

اما في الدقيقة 1:6:13 ليل داخلي. تؤخذ الفتاة (هايتي) الى مركز بحث متطور و بحضور الطبيب لاستخراج الفايروس منها لصالح مجموعة (ايتيون) بقيادة بريكستون

نرى ان المخرج قد وظف المؤثر الصوتي وكذلك الموسيقى في هذا المشهد لان طبيعة التعامل مع الفايروس وخطورته تحمل الكثير من المساوئ وهذا ما جعل المخرج يفكر في ابراز موسيقى تعكس القلق النفسي عند التعامل مع الفايروس، في حين كانت المؤثرات الصوتية فاعلة في التنوع الحدثي وكذلك التعبير عن خصوصية المكان وطبيعة الادوات الفاعلة وسطه، فكانت المؤثرات الصوتية فاعلة في ابراز الصور الذهنية المرتبطة بخطورة هذا الفايروس القاتل والذي يمثل محور الصراع الدرامي في فيلم السرعة والغضب.

نهارا داخلي دقيقة 1:10:28. يلحق بهم ريكارد و لوكاس يستطيعون الدخول الى مركز البحث لكنهم يقعون بقبضة بريكستون

المؤشر الرابع: تكشف مشاهد الحركة عن نوعية الصراع في الفيلم السينمائي: يمثل الصراع العصب الاكثر اهمية في الدراما السينمائية، لان الصراع هو ما يحدث ما بين الشخصيات السينمائية، من خلال تنافي الرغبات فيما بينهم، فمنهم من يحمل جانب الخير ومنهم من يحمل جانب الشر، والصراع يدور حول هاتين القوتين المتضادتين ، وفي فلم السرعة والغضب كان الصراع يدور حو الفايروس، وما يمكن ان يحدث اذا حصلت عليه العصابة (اتيون)، وتريد المتاجرة به من اجل المال بغض النظر عن عدد الموتى او الخسائر على مستوى البشرية، ويمثله هذا الجانب الشرير في الفيلم، اما جانب الخير فيمثل الشرطة ورجالها وهم يحاولون منع افراد العصابة من الحصول على الفايروس والتحكم به، وهنا جوهر الاحداث فكل المشاهد كانت من اجل الفايروس. ويبدا الصراع بشكل سريع ومباشر في فيلم السرعة والغضب، منذ الدقيقة الاولى، ولكن طبيعة الصراع وخطورته تظهر في الدقيقة 4 من الفلم حينما يتلقى ابطال الفلم (ريكارد) و (لوكاس) اتصالا من وكالة الاستخبارات الامريكية للوصول الى (هايتي) بأعتبارهم عملاء للوكالة الاستخبارات الامريكية و تكليفهم باحتواء الفايروس قبل انتشاره بالعالم، لذا فان طبيعة الصراع استمرت مع طوال احداث الفيلم، وهو ما كشفت عنه خواص التعامل مع تفاصيل الاحداث الفلمية، خصوصا في مشاهد المطاردات، وهذا ما نجح فيه مخرج فيلم السرعة والغضب.

ان خصوصية التعامل مع الصراع في مشاهد المطاردات تبرز من الوهلة الاولى، لان هذه المشاهد لابد ان تضم في بنائها الدرامي والصوري ومعالجاتها الفنية والاخراجية طرفي متناقضين، وهدف واحد، وهو ما يؤجج الصراع الدرامي ما بين الشخصيات، وقد نجح المخرج في ابراز هذا الصراع ومعالجة الشد والتوتر وكذلك ادامة هذا الصراع من خلال ابراز افعال واحداث جديدة وتحديات تجعل المتفرج يعيش احداث الفيلم والسياق الصوري بشكل مؤثر وفاعل .

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج.

1. اظهرت تحليل العينة اعتماد المخرج في معالجاته الفنية في مشاهد الحركة على اعتماد جميع تقنيات الكاميرا السينمائية، من اجل متابعة الاحداث وتفعيلها سواء على مستوى الحجوم او الزوايا وكذلك الحركة.
2. تأخذ الحركة مستويات في تفعيل مشاهد المطادرة حينما تتنوع داخل اللقطة السينمائية، اي حركة الكاميرا السينمائية وحركة الشخصيات او الاكسسوارت، كما ظهر عند تحليل فيلم العينة.
3. كشف التحليل عن ضرورة تفعيل المونتاج في ابراز الاستمرارية المكانية والزمانية للاحداث، من خلال الاستمرارية الحركية للشخصيات، وهو ما يعني مد زخم التوتر في مشاهد الحركة.

4. برز عند تحليل العينة طبيعة الايقاع الذي يعتمده المخرج في ابراز زمن كل لقطة وتأثيرها من حيث الافعال التي تعرضها وطبيعة ربطها مع اللقطات الاخرى، وهو ما يؤدي الى ابراز ايقاع فعال يعكس خصوصية مشاهد الحركة.
5. كانت المؤثرات الصوتية فاعل في ابراز المعالجات الفنية لمشاهد المطاردات في الفيلم العينة، لانها منحت الاحداث تجسيد واقعي وتضخيم لافعال الشخصيات وهو ما يؤدي الى اثارة التوتراث والتشويق.
6. وظف المخرج الموسيقى وهو يتحمل دلالة مكانية وزمانية فضلا عن دلالاتها النفسية في مشاهد المطاردات، لانها تعبر عن ذات الشخصيات وخصوصية الصراع ما بين الشخصية، في فيلم العينة.

ثانياً: الاستنتاجات.

1. يعد مشهد الحركة من المشاهد المهمة والاساسية في الفيلم السينمائي لانه يعمل بشكل فاعل في جميع الافلام السنيمائية.
2. تمثل الحركة العصب الاكثر اهمية في مشاهد الحركة.
3. التصوير هو احد اهم الوسائل التي يمتلكها المخرج في التعبير عن معالجاته الفنية.
4. لابد ان ينهض الفيلم السينمايئي على صراع واضح المعالم من اجل تبني المتفرج لاراء احد طرفي معادلة الصراع.
5. الصوت فاعل في ابراز جميع المعالجات الصورية التي يريدها المخرج، سيما المؤثرات الصوتية والموسيقى.

Conclusions.

1. The action scene is one of the important and basic scenes in the cinematic film because it works effectively in all cinematic films.
2. Movement represents the most important nerve in the action scenes.
3. Photography is one of the most important means that the director has in expressing his artistic treatments.
4. The cinematic film must be based on a clear conflict in order for the viewer to adopt the opinions of one of the two sides of the conflict equation.
5. Sound is effective in highlighting all the visual treatments that the director wants, especially sound effects and music

References:

1. AbuSaif, S. (1981). *How to write a script, The Small Encyclopedia, 98.* Baghdad: Ministry of Culture and Information.
2. Al-Aswad, F. (1996). *Film Narration.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
3. Al-Bashlawi, K. (2005). *Dictionary of Film Terms, translation and preparation.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
4. Al-Khatib, A. a.-S. (2004). *Sound Engineering.* National Center for Training Planning.
5. Al-Mohandes, H. H. (1987). *Screen Drama between Theory and Practice for Film and Television, Part 1.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
6. Al-Salman, H. (2013). *Cinematic Introductions to Photo Narration.* Baghdad: Dar Al-Jawahiri, 1st Edition.
7. Bazan, A. (1968). *What is Cinema, C2 Cinema and Other Arts,.* Franklin Foundation for Printing and Publishing.
8. Fadl, S. (1987). *The Constructivist Theory in Literary Criticism.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
9. Field, D. (1989). *the script, Dar Al-Mamoun.*
10. Hamada, I. (1994). *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms.* Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
11. Hebner, Z. (1987). *Aesthetics of the Art of Directing. Translated by Hanaa Abdel Fattah. Alif Book II 128.* . Cairo: Egyptian General Book Authority.
12. Janetti, L. d. (1982). *Understanding cinema. Translated by Jaafar Ali.* Baghdad: Al-Rasheed Publishing House.
13. Kamel, F. a. (1983). *The Brief Philosophical Encyclopedia, Baghdad: Al-Nahda Library Publications.*
14. Kiroum, H. (2005). *Adapting from the narrative narration to the film narrativ.* Damascus: Ministry of Culture publications.
15. Lindergen, E. (1951). *The Art of Film. Translated by Selah Tahamy.* Cairo: Egyptian Book Foundation.
16. Martin, M. (1964). *Cinematic Language* . Cairo : General Egyptian Book Authority.
17. Morsi, A. K. (1973). *The Dictionary of Film Art, Cairo:.* Egypt: The Egyptian General Book Authority.
18. Nehme, A. (2003). *Movement Formation* . Sharjah: Department of Culture and Information.
19. Radings, G. (2001). *The Aspects of Digital Cinema.* Arab Horizons Magazine,2001.
20. Rice, C. (1965). *The Art of Film Montage.* Cairo: The National House Press.
21. Rom, M. (1981). *Conversations in Film Directing.* Beirut: Al-Farabi for Publishing.
22. Samir, F. (1979). *Lights on Contemporary Cinema, Publications of the Ministry of Culture and Information,.* baghdad: Republic of Iraq.
23. Sawsan, M. .. (1977). *() , Al Bayou Mechanics and Mathematics.* Dar Al Ma'arif in Egypt.
24. Sweet, D. (2010). *Screenwriting. Translated by Ahmed Al-Hadary* . Cairo: Al-Tanani Publishing and Distribution.
25. Turkman, i. N. (2008). *the scenario, a theoretical and general analysis entry.* Damascus: Ministry of Culture publications.
26. Turok, J. (1995). *The Script, The Art of Scriptwriting.* Damascus: Ministry of Culture Publications.
27. Wajih, M. (1985). *Kinesiology, Part 1,.* Mosul University Press.