علاقة الزمن النفسي بعناصر التعبير الفيلمي
(الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد / إنموذجا)

علي أنور رشيد

ملخص البحث: ـ
يتناول البحث الذي جاء بعنوان: علاقة الزمن النفسي بعناصر التعبير الفيلمي (الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد / إنموذجا) . علاقة الزمن النفسي (الداخلي) بعناصر التعبير الفيلمي في الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد، وكيفية تأثر الزمن عند استخدام تلك العناصر من حيث تباطئه أو تسريعه، وبالتحديد يركز البحث على العناصر الفيلمية التي تبطيء الزمن أو توقفه عند استخدامها. فزمن يوم واحد هو زمن قصير وثقيل على المشاهد، من حيث كثرة أحداث الفيلم، مما يجعله يركض لاهثا لفهم طبيعة تلك الأحداث، ومن ثم تبيان أسبابها ونتائجها ، لأنها تحدث في زمن قصير، كما أن كثرة الأحداث تجعل المشاهد يشك ويتساءل : هل أن كل هذه الأحداث تحدث بالفعل في هذا الزمن القصير ؟ وبناءً على ذلك يعمد المخرج لاسيما في الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد ، الى استخدام عناصر فيلميه معينة لإبطاء الزمن ، أي (مده) أو إيقافه . ولكن بطبيعة الحال فإن هذه العناصر الفيلمية ليست بالفعل تمد أو توقف الزمن ، بل يحدث ذلك نفسيا لدى الشخصية التي تؤدي الدور أو لدى المشاهد ، أو لكليهما معا .
وقد قسم البحث على الإطار المنهجي ، والذي تمثل بمشكلة البحث ، التي جاءت بالتساؤل التالي : هل يمكن توظيف عناصر التعبير الفيلمي عبر أشكالها المختلفة في بلورة الزمن النفسي في الفيلم السينمائي ؟ والهدف تحدد في الكشف عن الرابطة العلائقية بين عناصر التعبير الفيلمي والزمن النفسي- في الفيلم التي تجري أحداثه في يوم واحد . أما الإطار النظري ، تضمن المبحث الأول : الزمن النفسي وعناصر التعبير الفيلمي . والمبحث الثاني : البعد الدرامي والتعبيري في أفلام اليوم الواحد . أما إجراءات البحث ، وتضمن منهج البحث وأداءه وهي المؤشرات النظرية التي خرجت من الإطار النظري ، وعينة البحث قد شملت الفيلم الروائي (الأبدية ويوم) للمخرج اليوناني ثيو انجلوبولوس ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد . أما الفصل الرابع شمل التحليل والنتائج .

مشكلة البحث والحاجة إليه :

إهتمت عدد من من الدراسات والبحوث السينمائية بالزمن وعلاقته بالجانبين التعبيري والتقني في الفيلم. ولكننا لم نجد دراسة ترصد العلاقة بين الزمن النفسي وعناصر التعبير الفيلمي التي تجري أحداثه في يوم واحد . لذا وجد الباحث من خلال إطلاعه الى ضرورة دراسة هذا الموضوع ، ومن خلال هذه الأهمية التي وجدها الباحث فإن مشكلة البحث تتمثل بالإجابة على التساؤل التالي : هل يمكن توظيف عناصر التعبير الفيلمي عبر أشكالها المختلفة في بلورة الزمن النفسي- في الفيلم السينمائي ؟

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث في كونه يمثل إضافة للمكتبة السينمائية، وللبحوث الأكاديمية في موضوعة عناصر التعبير الدرامي وكيفيات توظيفها في بناء الزمن النفسي- في الفيلم السينمائي الذي تجري أحداثه في يوم واحد. وهو يمثل أهمية بالغة للمخرجين.

هدف البحث :

الكشف عن الرابطة العلائقية بين عناصر التعبير الفيلمي والزمن النفسي في الفيلم التي تجري أحداثه في يوم واحد .

حدود البحث :

تكمن حدود البحث بدراسة عناصر التعبير الفيلمي التي لها علاقة بتباطىء الزمن النفسي لدى المشاهد في الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد .

تحديد المصطلحات : ـ

الزمن النفسي :

1 ـ " الإحساس بالمدة عند المتفرج وهو إحساس متغير وذاتي الى أعلى درجة "1.

2 ـ " والمقصود به هو إحساس المشاهد بالزمن طولا وقصرا "2 .

3 ـ " هو إحساسنا الذاتي بالمدة الزمنية "3 .

التعريف الإجرائي :

يتبنى الباحث التعريف التالي للزمن النفسي: وهوإحساس المشاهد بالمدة الزمنية ، وهو إحساس متغير وذاتي من حيث طوله أو قصره .

الاطار النظري .

المبحث الأول / الزمن النفسي وعناصر التعبير الفيلمي .

هناك البعض من عناصر التعبير الفيلمي دون سواها ، تشتغل بشكل واضح في الفيلم الذي تجري أحداثه في يوم واحد ، سواء بشكل منفرد أو مع بعضها البعض ، وإذا كان (بيلا بالاتس) * قد قسم الزمن الفيلمي الى زمن مادي ونفسي ودرامي ، وأخص بالذكر العناصر الفيلمية التي لها علاقة بالزمن النفسي (الداخلي) للشخصية ، أو المشاهد ، أو لكليهما معا . ولا بد من الاستعانة بتلك العناصر من أجل خلق الإحساس بماهية الزمن النفسي ، ومن أجل منحنا إدراكا أوسع لفهم طبيعة الأحداث التي تجري في الفيلم ، فعناصر التعبير الفيلمي لها القدرة على تجسيد الحدث ، ومن ثم دفعه الى الأمام عبر تطور درامي يجعلنا نحس بثقل الزمن النفسي للأحداث ، فزمن يوم واحد (الزمن الحقيقي) هو زمن قصير وثقيل ، ولابد من إستخدام عناصر فيلمية لها القدرة على مد الزمن الحقيقي وجعله زمنا أكبر . من خلال ما تخلقه من إحساس لدى المشاهد بأن تلك الأحداث هي حقيقة تجري في زمن أكبرمن زمن يوم واحد . ولو أن هذا ليس بحقيقة " فإن أفضل ما نتخيله هو أيضا أصدق الأشياء "4. ولكن من ناحية أخرى فإنه حقيقة الزمن النفسي يتباطىء . ومن المخرجين من يعملوا على إيقاف الزمن الحاضر بإدخالهم أجزاء ليس من الماضي فحسب بل من المستقبل أيضا . في فيلم سدني بولاك إنهم يرمون الجياد أليس كذلك ؟ " نجد مقاطع مستقبلية قصيرة لمشهد محاكمة تبرق هنا وهناك خلال قصة تدور أحداثها في الزمن الحاضر "5 . هذا يعني بأن هناك إستخدامات معينة يلجأ إليها المخرج من أجل إبطاء الزمن أو إيقافه في الفيلم ، لأن لها القدرة على إبطاء الزمن نفسيا لدى شخصيات الفيلم أو المشاهد أو لكليهما معا . وبمعنى آخر إستخدام عناصر تمد الزمن نفسيا وتجعله زمنا أكبر من زمن يوم واحد ليتسنى للمشاهد متابعة أحداث الفيلم بتروٍ . كما أن لتلك العناصر دورا دراميا تعبيريا ، ولهذا السبب أيضا ، كان لابد من وجودها في الفيلم . ومن العناصرالفيلمية التي لها علاقة بالزمن النفسي هي : ـ

1 ـ المكان : ـ

إن القطع لا محالة يكسر استمرارية المكان والزمن . هذا وأن كسر استمرارية المكان تبدو واضحة بالانتقال بين لقطتين تجري أحداثها في مكانين مختلفين ، أما إذا صورت اللقطات في نفس المكان فإن وضع الكاميرا يختلف من حيث (الوضع والزاوية والمسافة) لذا فالمكان يختلف في كل لقطة . وقد يخلق تتابع اللقطات المصورة من مواضع مختلفة في ذهنية المشاهد توسيعا للمكان " 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"6 . وحتى مع وجود حركة لآلة التصوير، تصور فيها اللقطة التالية نلحظ كسر لاستمرارية المكان والذي يعيد المشاهد تشكيله في خياله هذا وإن التصوير في مكان واحد طيلة الفيلم، أو بمعنى آخر جعلْ الأهمية الكبرى لسيادة المكان الذي تجري فيه الأحداث يجعل الإحساس لدى المشاهد بضيق المكان ذاته على شخصيات الفيلم أولا وعليه كمشاهد ثانيا . فحصار المكان الواحد بجدرانه وديكوراته وحتى فضائه إنما يولد الإحساس بالضيق والوحدة ولاسيما إذا لعبت الإضاءة دورها الدرامي في تصاعد هذا الإحساس ، فعلى سبيل المثال في أفلام وايلدر** تكون البيئة " الديكور أو مكان التصويرمهمة ، وعندما صور في المنزل قام بتأكيد إيحاء الديكور بضيق المكان الخانق ، فالطابع السائد فيه أنه مظلم ، انه يبدو مكانا للشعور بالوحدة "7 وعليه فإن تلك الأحاسيس المتولدة لدى الشخصية أثناء أدائها للدور تعمل على شحن الإحساس لدى المشاهد فيضيق بهذا المكان الواحد ويطول الزمن النفسي لديه ويشعر به وهو يمر عليه ثقيلا . ووجد الباحث بأن الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد استخدمت في الغالب الكثير من القطع داخل المشهد الواحد ، ومن الزاوية ذاتها وبنفس حجم اللقطة ، لاسيما في اللقطات القريبة التي تكشف عن تفجر الأحاسيس الداخلية للشخصية ، إنما ليؤكد تعميق الإحساس في الوحدة والغربة والعزلة وما الى ذلك من تلك الأحاسيس والتي تعمل بالتالي على خلق الإحساس لدى المشاهد بإطالة الزمن النفسي للقطة " تتبع اللقطات المختلفة للمكان بعضها بعضا بترتيب زمني ، ويمكن جمعها بترتيب زمني مختلف لاعطاء نتيجة مختلفة . فاللقطة القريبة مثلا ليست مجرد صورة بمقياس نسبي كبير لجزء من المكان ، وإنما هي مرحلة ينبغي الوصول إليها زمنيا ، تماما مثل المقطع العالي للصوت في التأليف الموسيقي "8 . ويلجأ البعض الى عمل قطع أو أكثر وسط اللقطة الواحدة أثناء التوليف لحذف جزء صغير وضعيف من الفعل أو الحركة بما يعطي كسرا حادا لاستمرارية الزمن ، وإن كان يحافظ على استمرارية المكان ، فالتقطيع يمكن أن يوحي بواقع حقيقي الى درجة فائقة . يتضح مما تقدم أن المكان الواحد الذي تجري فيه الأحداث يصبح خانقا الى درجة تؤثرعلى الزمن ، ويصبح الزمن النفسي لدى المشاهد أكثر تباطئا فيما لو تم استخدام أماكن مختلفة . كما أن القطع بين اللقطات في المكان الواحد له علاقة هو الآخر بتباطىء الزمن نفسيا .

2 ـ التكوين : ـ

في اسلوب (الاطار المغلق) لا يجد المشاهد حافزا لأن يتخيل شيئا بخلاف ما يراه ، ففي مثل هذه الحالة يكون زمن المشهد هو ذاته الزمن الحقيقي للحدث ، فليس هناك من عوامل تسهم في تباطىء الزمن نفسيا أو تسارعه . وعلى العكس نجد في اسلوب (الاطار المفتوح) ما يدفع المشاهد الى التخيل وإضافة امتدادات للمكان تتجاوز ما هو موجود في الكادر . في فيلم (Sun Flowers) للمخرج الايطالي ديسيكا ، يلتقي الحبيبان (جيوفاني و أنطونيو) واللذان يجسدان الدور فيه (صوفيا لورين ومارسيلو ماستريايني) بعد إنفصال طويل على ضوء شمعة وكون الإضاءة عنصر بارز في التكوين ، وكان لإسلوبها الواطىء ، والتباين الطاغ في مواقع أخرى من المكان تجسيدا عاليا لطبيعة الحدث الدرامي ،

فعملت الإضاءة هنا الى عدم وضوح الرؤية الحقيقية المادية فيما بينهما ، أي بمعنى آخر ليس بمقدور أحدهم أن يرى الآخر بوضوح ، وبالتالي ليس بمقدور أحدهم أن يرى دواخل الآخر وما جرى عليه من تغيير بفعل زمن الانفصال فيما بينهما . هذا وإن الصوت الآتي من خارج الكادر (صوت الرعد والمطر) قد وسع المكان وأتاح للمشاهد القدرة على خلق صور ذهنية أبعد من حدود المكان الذي يجري فيه الحدث . كما أنه عمل على إطالة زمن اللقطة " الاحساس بمجريات الأمور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد استغراق المتفرجين في الحدث الدرامي"9 . ولنعود الى موضوعة الإضاءة فإنها إستطاعت أن توحد المشاهد وتدمجه في الحدث نتيجة لتوحيدها عناصر التكوين في المشهد " تستطيع الإضاءة تأمين وصول التكوين الى بنية موحدة "10. وتبعا لكل ذلك فإن زمن المشهد تباطأ نفسيا ، نتيجة إحتواء المشهد الى أكثر من مصدر معلوماتي ، وبالتالي أحس المشاهد بذلك التباطىء بالزمن ، آخذا الوقت الكافي لفهم علاقة التداخل بين عناصر التعبير المرئية وتوليد الصور الذهنية لديه . وإذا تحدثنا عن الخطوط ، كونها من عناصر التكوين ، فسنجد هناك أنواعا عديدة من الخطوط ، ما يهمنا هنا ماله تأثير، أو إيحاء بسرعة أو تباطىء الزمن النفسي ، فالخطوط المستقيمة توحي بالسرعة " ذلك أن الخط المستقيم هو أقصر مسافة بين نقطتين "11 ويبين ذلك دراميا اللقطة (201) من مشهد سلالم الأوديسا لفيلم سرجيه آيزنشتاين (المدرعة بوتومكين) في هذا المشهد تمتد ـ من أسفل الكادر مجموعة من الأيادي مستغيثة ، بينما يظهر في أعلى الكادر بندقية توجه طلقاتها الى أصحاب الأيادي . إن حركة الأيادي تشكل خطا مستقيما صاعدا ، تقابل مع الخط المستقيم الهابط المتمثل بالبندقية ، هذا ولد رهبة لدى الشخصية ، فتجسد إحساسا بالتوتر لدى المشاهد عبر زمن متدفق تولد عن تأثير حركة البندقية باتجاه الأسفل ، أي باتجاه قوة جذب الأرض ، وبالتالي جاءت الحركة أسرع والزمن النفسي هو الآخر أسرع ، ولتأكيد تأثر اتجاهات الحركة المتوافقة أو المعاكسة لقوة الجذب ، نستشهد باللقطة رقم (35) من مشهد سلالم الأوديسا ذاته " اللقطة طويلة بطيئة نسبيا تصور الأم وسط الكادر ، تصعد درجات السلم الى الخلف في بطىء يضفي عليها هالة من العظمة ، يؤكدها التكوين الخاص بعناصر الصورة الشكلية البحتة . إذ تسير الأم في خط مستقيم الى الأعلى "12. في هذا المشهد حركة الأم صعودا هي بالضد من قوة جذب الأرض لها ، وبالتالي فمن الطبيعي أن تتباطىء حركتها ، وهذا يعني بالنتيجة تباطىء الزمن النفسي هو الآخر ، وما أود أن أؤكده أن اللقطتين السابقتين من مشهد سلالم الأوديسا تحدثت عن الخط المستقيم ، ولكن مرة عمل على زيادة السرعة ومن ثم تسارع الزمن النفسي ، ومرة عمل على تباطىء الحركة ومن ثم تباطىء الزمن النفسي ، أي أنه ليس الخط المستقيم من يحدد تباطىء أو تسارع الزمن النفسي ، بل بمقدرته في تجسيد الحدث ، وفي تأثره وتأثيره على قوى المقاومة . وإذا تحدثنا عن الشكل في المشهد ذاته ، فسنجد أن وضع جثة الأم في اللقطة (189) وجثة الطفل في اللقطة (99) وجثة الرجل في اللقطة (72) ولو أوصلت تلك التكوينات بخطوط ، لظهر لنا الشكل المثلث ، مولدا صراعا نفسيا أكثر منه في الأشكال الزوجية ، وما دمنا نتحدث عن صراع إن كان مرئيا أو ذهنيا ، فإننا بالنتيجة نتحدث عن صراع نفسي سايكولوجي ، عندها الزمن النفسي يتباطىء ليس كون النفس البشرية شديدة التعقيد فحسب ، بل لأن عقدا جديدة قد حلت .

3 ـ الإضاءة : ـ

تلعب الإضاءة دورا مهما في إضفاء المزاج النفسي على المشاهد ، وذلك عبر عدة عناصر ، وهي : الضوء الرئيس والضوء المالىء للظلال ، زوايا سقوط الضوء ، ونسبة تباين الإضاءة ، واللون . إن الشكل الاضائي يختلف في بداية الفيلم إذ هي بداية تعريفية ليس فيها من صراع وأزمات عنها في مرحلة الوسط لذا تكون الأزمات واشتداد الصراع عنها في مرحلة

النهاية إذ الوصول الى الحل . في فيلم روميو وجوليت اسم المخرج " 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 "13. واللون فيما لو وضع بشكله الصحيح داخل بنية العمل فإن له دورا فعالا في التعبير عن درامية الأحداث " واللون الذي هو في ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية ، يصبح موضوعا دراميا متألقا حين يوضع داخل النمط الذي تكونه "14. 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 إذ " يستدل على الحزن الضمني في الفيلم بواسطة الإضاءة التي تركز على اللون الرمادي "15. 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 وبطأه على مستوى الشخصية والمشاهد معا ، وذلك لأن الإضاءة في هذه الحالة ولدت الضيق النفسي لكليهما معا " الضوء يسهم بقوة في خلق الإحساس بالضيق الخانق الذي يغمر الدراما "16 . ومن البديهي فأن الزمن الذي تضيق فيه النفس هو أطول من زمن النفس الفرحة . وهناك دواعي درامية تعمل فيها الإضاءة واللون على إسراع الزمن النفسي ، وجعل لحظة زمنية تمر بأقصى سرعة وتتجاوز عندها حدود الزمن المادي . وفي فيلم (الرجل الوطواط) للمخرج تيم برتون ، وخلال تعرض المدينة لهجمة من الرجل الشرير ، يستعد الرجل الوطواط بتجهيز عربته الفنتازية المزودة باجهزة الكترونية ، " تتحول في لحظة زمنية الى كتلة من الضوء واللون مما يوحي لنا بأنها تسير بسرعة الضوء ، وهنا عمد المخرج الى تحويل هذه اللحظات الزمنية عبر الضوء واللون الى زمن يسير بسرعة الضوء ، وقد أسهمت في شد الأحداث وزيادة التأثير وتعميق المعنى ، وتحويل مجرى اللحظات الزمنية الى زمن متسارع يصل الى سرعة الضوء "17. أي أن الإضاءة بإستطاعتها التعبير عن الخلجات الدفينة في زمنها النفسي ونقل تلك الأحاسيس بشكل مرئي ، فالاستخدام الإضائي ينقل المحسوس الى المرئي ويجسد الزمن السايكولوجي للشخصية . وبشكل أدق تستطيع الإضاءة أن تحول المحسوس الى مادي عبر ما يعتلي مشاعر الشخصية وتبرز زمنا آخر غير الزمن الحقيقي الذي عليه الشخصية " تستطيع الإضاءة تحويله من زمن لا وجود مادي له الا في احاسيس الشخصية الى زمن ذا وجود مادي بفعل هذا التجسيد لهذه المشاعر من خلال الاستخدام الإضائي "18 .

4 ـ حركة آلة التصوير : ـ

هناك العديد من حركات آلة التصوير ، وهناك استخدامات متباينة لهذه الحركات منها الوصفي والتعبيري و الدرامي ، وما لها علاقة بالزمن النفسي من حيث إبطائه أو تسريعه ، وما دامت حركة آلة التصوير لها بعد درامي إذ " إن الحركة في إتساعها هي التي تخلق البعد الدرامي "19 . فبالنتيجة سيكون لها التأثير على الزمن النفسي لدى الشخصية أو المشاهد أو كليهما معا . ومادامت حركة آلة التصوير قادرة على تحريك الأحداث الدرامية ، فقد إرتبطت حركتها لا محالة بالزمن النفسي للشخصية أو المشاهد لأنها زجته في تلك الأحداث " يمكن للكاميرا أن ترمي بالمتفرج من مكان الى مكان على شكل دفعات وأن تقوده بسلاسة ، ويمكن أن ترغمه على الزحف على ركبته "20 . وما دامت حركة آلة التصوير قادرة على إحداث تأثيرات عاطفية ، فبالتالي قادرة على تمديد الزمن الحقيقي للقطة " تستطيع حركة الكاميرا في الحقيقة أن تضفي تأثيرا عاطفيا يختلف كثيرا عن تغيير اللقطة "21 . وفي كل حالات الإنفعالات العاطفية والإنسانية يبطأ الزمن

النفسي للحدث ، والسجين يمر عليه الزمن ببطء مع العلم هو الزمن ذاته الذي يمر سريعا على الإنسان الحر . فالإحساس النفسي هو الذي يبطء أو يسرع الزمن . وفي فيلم رومان بولانسكي (الاشمئزاز) " فان الكاميرا تقترب من الشخصيات بدرجة تشعر تكاد تضغط وتسيطر عليهم ، وهو ما يخلق مزيدا من حدة الحدث ، والقلق ، وتوحيد المتفرج مع الشخصيات "22 . أي أن الحركة عملت على إبطاء زمن اللقطة نفسيا ، لأنها ولدت بحركتها حالات إنفعالية داخل الحدث الدرامي . والحركة البانورامية البطيئة هي بطبيعتها مبطأة للزمن . ولابد من ثبات آلة التصوير (ولو لبضع كادرات) قبل وبعد حركتها وعلى العموم " فالثبات في البداية والنهاية أمر مستحب دائما مع كل حركات الكاميرا المنوعة "23 . وتبطيء الزمن . وقد تقف عند موضع هام ثم تستأنف حركتها ، فتعمق فكرة توقف الزمن أو إبطاءه . أما الحركة البانورامية الخاطفة ، والتي تستخدم كبديل للقطع المباشر بين صورتين في المشهد الواحد لتأكيد العلاقة في الحيز ، فإنها تسرع من الزمن النفسي للمشاهد ، ومن الزمن الحقيقي للحدث . ومادامت عين المشاهد تقرأ الصورة من اليمين الى اليسار ، فإن الحركة البانورامية بهذا الاتجاه تكون مريحة للعين وتكشف عن تفاصيل اللقطة بزمنها الحقيقي . في حين أن الحركة بالاتجاه المعاكس تعمل بالضد من سلاسة حركة العين فتلقى مقاومة فيبطيء الزمن " وهي ببطئها تزيد من تشوقنا ، وكثيرا ما تكون هذه الطريقة أفضل من المبادرة بالقطع الحاد الى رد الفعل بمجرد طلبه من المشاهد "24 . وأما الحركة الرأسية الى الأعلى فهي الحركة الطبيعية للاستكشاف. في حين أن الحركة الى الأسفل هي حركة إحباط و إنكسار ، وزمنها النفسي أسرع من الحركة الصاعدة ، لأنها حركة متأثرة بفعل الجاذبية الأرضية ، وأما الحركة المقتربة ، فإنها تعمل على إندماج المشاهد في الخلجات الدفينة للشخصية ، وهو إندماج عاطفي يبطيء الزمن النفسي حياله . ولا يفوتنا أن نذكر أن حركة الزووم هي الأخرى قادرة على إطالة الزمن. "هناك مخرجون عديدون مثل (فيسكونتي وألتمان وكوبريك وبيكنباه) استخدموا لقطة الزووم لإطالة زمن اللقطة . ولكل واحد منهم هدف جمالي مختلف "25. وما دامت الحركة البطيئة تمس بدراميتها أعماق النفس، ولها بعد تراجيدي تعد من العناصر التعبيرية التي لها القدرة على إبطاء الزمن النفسي " الحركة البطيئة فلها طابع تراجيدي ، لأن تبطأ الزمن بجعله مملا لا يحتمل "26 .

5 – زوايا آلة التصوير : –

أما ما يخصنا من زوايا آلة التصوير، فتلك التي تعمق الموقف الدرامي من خلال تطرفها ، على الرغم من أن الزاوية الحيادية التي بمستوى النظر تكون لها أحيانا قدرة تعبيرية " إن الأشياء التي في ذاتها محايدة قد تصبح معبرة "27 . هذا وإن الانتقال بين الزوايا المختلفة تخلق حالة من التوتر لدى الجمهور والاندماج مع شخصيات الفيلم " تتابع للقطات مصورة من زوايا مختلفة لخلق توتر معين في نفس الجمهور "28 . كما إن هناك علاقة متداخلة ما بين شكل الحركة وزوايا آلة التصوير في الوصول الى إحداث قيم درامية ، ومدى علاقة ذلك بالزمن النفسي ، فتصوير أستعراضات عسكرية بزاوية مرتفعة تسمح للمتفرج من رؤية حركة الجنود المتناسقة بشكل أفضل ، ولاسيما أن تلك الزاوية أبطأت الحركة وبالتالي بطيء الزمن وصار بمقدور المتفرج متابعة الحركة بتأن . أما وضع آلة التصوير في مواجهة قطار سريع بحيث يمر بجوارها مباشرة يبرز سرعة الحركة بشكل أوضح ، وبالتالي فإن الزمن النفسي يصبح أسرع ، بمعنى أن الاختيار هو المهم وليس التصوير " إذن لا تصوير الأشياء وإنما كيفية هذا التصوير "29 . وهناك زوايا آلة التصوير توظف لوجهات الن للمشاركة في الحدث ، أو لوجهة النظر التحليلية للمخرج . ومن أنماط زوايا آلة التصوير الموضوعية ، حينما تتخذ زاوية آلة تصوير بالغة العلو مع حركة انسيابية بطيئة لها ، كما لو كانت تطفو الهويني فوق المنظر ، فالإنطباع يكون إنطباع مشاهد خارجي غيرمتحيز ، وهذه الزاوية تبطيء من الحركة ، وبالتالي تبطيء الزمن الى درجة قد توحي بالملل " الزوايا المرتفعة

إذا ما نظرنا إليها من ناحية الموضوع المصور تقلل من ارتفاع الموجودات . والحركة تبطيء ، لذا فإن هذه الزاوية لا تكون مؤثرة في إيصال الشعور بالسرعة وإنما تفيد في الإيحاء بالملل "30 . أما عند إستخدام الزاوية المنخفضة ، فإن الحركة تزداد تسارعا ، بمعنى آخر أن الزمن النفسي يزداد تسارعا . وإن مشاهد المعركة في فيلم (الساموراي السبعة) لأكيروكيروساوا مؤثرة جدا ويعود السبب الى أن أكثر هذه المشاهد تم تصويرها من مواقع منخفضة . ولاسيما الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد ، فإن إستخدام الزاوية المرتفعة فيها بشكل واضح إنما جاء ليطيل الزمن نفسيا لدى المشاهد لجعل هناك مساحة زمنية كافية لإستيعاب أحداث كثيرة تجري في زمن قصير (زمن يوم واحد) .

6 ـ اللقطة القريبة: ـ

اللقطة القريبة هي اقتطاع أو تكبير في جزء من اللقطة الواسعة ، وتتبع اللقطات المختلفة للمكان بعضها بعضا بترتيب زمني ، ويمكن جمعها بترتيب زمني مختلف لاعطاء نتيجة مختلفة . واللقطة العامة جدا تستخدم لكي تحدد مكان الحدث ، وزمنها على الشاشة أطول من زمن اللقطة القريبة ، لكي يستطيع المشاهد من قراءة وفهم عناصرها المتعددة . لكننا ليس بصدد الحديث عن الزمن الحقيقي للحدث ، بل بصدد الحديث عن الزمن النفسي الذي تمدده الأحاسيس والعواطف الإنسانية الجياشة . " تكون اللقطة ذات المنظر العام في العادة أطول من اللقطة ذات المنظر الكبير . لكن من الواضح أن في الإمكان أن تكون اللقطة ذات المنظر الكبير طويلة أو بالغة الطول إذا كان المخرج يريد التعبير عن فكرة معينة ، أو في هذه الحالة تكون القيمة الدرامية مقدمة على مجرد الوصف "31 . وليس المقصود بطول زمن اللقطة القريبة بأن هناك زيادة في عدد كادراتها ، بل في ثقل القيمة الدرامية التي تحملها . وما يهمنا في حجوم اللقطات هو ما تحمله من قدرا أكبرمن العاطفة والحميمية عبر تأكيدها الدرامي. فكانت اللقطة القريبة هي الأقدرعلى ذلك " اللقطة القريبة جدا تعطي عاطفة قوية ، كما أنها قد تستخدم لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي "32 . وهذه اللقطة تمدد الزمن بالمعنى النفسي له وليس المادي ، وكأنه أصبح لهذه اللقطات زمنها الخاص بها " فاللقطة القريبة مثلا ليست مجرد صورة بمقياس نسبي كبير لجزء من المكان ، وإنما هي مرحلة ينبغي الوصول إليها زمنيا "33 . فحميمية العلاقة التي جسدته هو الذي أطال بزمنها النفسي ، حتى ولو كان زمنها قصيرا بالمعنى المادي، كما أن لهذه اللقطة خصوصية عالية في كونها تكبر الشيء آلاف المرات ، فتتخذ في النهاية دلالات خاصة يتباين تفسيرها " فكلما كانت اللقطة قريبة وتفصيلية كلما كانت أكثر تجريدا "34 . وأنوه مرة أخرى الى أن اللقطة القريبة أكثر حميمية من باقي اللقطات وهذا بالتالي سوف يمدد من زمنها النفسي لدى المشاهد لتجريدها ولإحتوائها زخما عاطفيا وعلى معان درامية عميقة " اللقطة القريبة تحملنا الى علاقة أكثر جوهرية وحميمية مع الموضوع الذي يدور على الشاشة أكثرمن تلك التي ما نمارسها مع أي شخص آخر عدا أصدقائنا المقربين جدا أو العائلة . " وتصبح اللقطة القريبة عبارة عن انتهاك للخصوصية بممارسة ما يسمى بالألفة القسرية والتي لا ينبغي ممارستها إلا بموافقة من يعينه الأمر "35 . وهذه خصوصية لا تتمتع بها باقي اللقطات .

7 ـ اللقطة الطويلة : ـ

إن أغلب الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد ، والتي شاهدها الباحث كانت تتناول حياة الطبقة المسحوقة في المجتمع ، أي أنها أفلام واقعية . لذا كان توظيف اللقطة الطويلة في مثل هذه الأفلام ينحو منحى إستخدامها ، بما يسمى (اللقطة ـ المشهد) إذ لا يوجد معها تدخل أو كسر لاستمرارية المكان والزمن ، ودون الاعتماد على عطاء المونتاج لذلك يسمونها نظرية أو اسلوب الميزانسين حيث أن " اسلوب الميزانسين يهتم بتأكيد ما يجري داخل اللقطة ، بينما أن اسلوب المونتاج يهتم بتأكيد العلاقة بين اللقطات "36 . في أحد مشاهد فيلم (المواطن كين) لأرسن ويلز، وتحديدا المشهد الذي

أقدمت فيه سوزان على تناول السم .كان المشهد سوف يتجزأ الى خمس وست لقطات بطريقة التقطيع المتوازي ، لكن المخرج إستخدم العمق والذي تحقق باستخدام اللقطة الطويلة لتحقيق تلك العلاقة السببية بين المستويات محللة بذلك الحدث" ظاهر بوضوح أن المشهد المؤلف من سلسلة لقطات تحلل الحدث طبقا للوعي الذي يقصد المخرج أن يتولد لدينا عن المشهد ، ينحل هنا في لقطة واحدة وحيدة "37 . كما أن التقطيع يسرع من زمن المشهد بأكمله ، لأنها تكسر استمرارية المكان والزمن . أما استخدام العمق والذي يتحقق باستخدام اللقطة الطويلة فإنه يحقق قيما سايكولوجية ، خاصة باستخدام آلة تصوير ثابتة " عند استخدام عمق المجال يؤدي الى ادماج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتة تستغرق زمنا طويلا ، ويؤدي ثبات الكاميرا الى تعزيز قيمة سايكولوجية "38 . وينتج عن تلك القيم السايكولوجية والدرامية ثقلا بالزمن النفسي لدى المشاهد أي إبطاءه . وفيلم (الحبل) لهتشكوك، والذي تجري أحداثه في يوم واحد خير مثال على إستخدام اللقطة الطويلة، حتى أن الفيلم بمجمله يعد لقطة طويلة تعطينا الزمن الحقيقي للحدث ، لكن كون المكان الذي تجري فيه الأحداث واحد فهذا يسبب الملل فيولد الاحساس بتباطى الزمن ، حتى أن الإحساس بوجود توليف داخل اللقطة الطويلة والذي تشعرنا به الحركة سواء للموضوع أو لآلة التصوير " يجب التفكير باسلوب اللقطة وتأثير تجاور اللقطات أو بتأثير وعطاء التوليف المضمر في اللقطة الطويلة مع حركة الموضوع أو حركة الكاميرا أو كليهما معا "39 . هو الآخر يجعل المشاهد يشعر بتباطىء الزمن نفسيا. وأخيرا أشير الى أن الزمن يمكن أن يتوقف نهائيا في حالة سكون الصورة أو أن يسرع نفسيا لو تم استخدام الضد من ذلك " يمكن للزمن أن يتوقف كليا بتكرار نفس الصورة الساكنة ، أو أن ينعكس بعرض الصور الساكنة عكس الحالة العادية ، أو أن يبطأ ، أو يسرع "40 .

المبحث الثاني / البعد الدرامي والتعبيري في أفلام اليوم الواحد .

إن كثيرا من الأفلام التي تجري أحداثها في يوم واحد ، إنما تجري في مكان واحد أيضا ، وفي هذه الأحوال يكون للمكان دور فعال وحاسم في بلورة الأحداث ، وفي أحيان فإن دوره الدرامي يطغى ، وقد يصبح هو بطل الفيلم . فأحداث كثيرة تجري في مكان واحد ، كما في فيلم (ساعة ونص) لوائل إحسان ، إذ المكان عربة القطار ، وفيلم (Knife in the Water) لرومان بولانسكي ، إذ المكان قارب في نهر . وغيرها من الأفلام . والمكان الواحد قد يصيب المشاهد بالملل لكن القطع قادر أن يجمع أجزاء المكان المتناثرة في كل موحد، وفي الوقت ذاته يجعل لدى المشاهد إحساسا بأن المكان أوسع مما عليه نتيجة قدرة التقطيع على خلق تلك الأواصر المكانية " يمكن للتقطيع أن يخلق صلات مكانية غير موجودة في الواقع "41 . ولما كان هناك وقتا مستقطعا أثناء القطع، فالقطع مباشرة الى الفعل الهام يسرع الحدث وبالتالي يسرع الزمن النفسي أما القطع الى غير الفعل الهام فإنه يبطىء الحدث وبالتالي يبطىء الزمن النفسي " إن المونتير الحاذق لا يغيب عنه هذا الأمر ولا يقطع قطعا حادا مباشرا الى الفعل الهام بل يؤخره بالقدر المكافىء للوقت المستقطع دون زيادة أو نقصان "42 . وبناءً على الحالة الأخير فإن زمن المشهد يتباطىء بفعل القطع غير المباشر للفعل المهم ، وحقيقة هذا ما يهمنا في بحثنا من أن نشخص عناصر التعبير الفيلمية التي لها القدرة على تباطىء الزمن النفسي للمشهد في أفلام اليوم الواحد ، لجعل هناك مساحة زمنية أطول من الزمن الحقيقي لدى المشاهد كي يستطيع التأني في فهم ومتابعة أحداث كثيرة تجري في زمن يوم واحد . وفي فيلم (The Sunset Limited) للمخرج تومي لي جونز ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد . جرت الأحداث في مطبخ بيت ، فالمكان واحد ومغلق ، وقد انسجم مع طبيعة مناقشة فكرة الوجود ، فكل الحديث بين الرجلين الأبيض الذي يؤدي الدور فيه الممثل(سمائيل آل جاكسون) والرجل الأسود والذي يؤدي الدور الممثل (تومي لي جونز) كان يدور حول وجود الله ، وبالتالي فإن مناقشة مثل هذه الأفكار الوجودية تتطلب

نوعا ما جمدا فكريا يتحتم عليه الانزواء في ركن هادىء بعيدا عن الضوضاء ، وقد لعبت الإضاءة دورا دراميا واضحا في محاكاة تلك الأفكار وتجسيدها ، إذ كانت إضاءة واطئة مع نسب تباين عالية ، وقد زاد ذلك الاستخدام من حميمية مناقشة الأفكار المتضادة بين الرجلين ، كما تم استخدام الصوت من خارج الكادر ، صوتا لا علاقة له بتلك الأفكار المطروحة داخل الغرفة ، ولكنه جاء ليوسع المكان وليقلل من الملل ، " الاحساس بمجريات الأمور خارج الشاشة وراء الكاميرا يزيد استغراق المتفرجين في الحدث الدرامي"43 . وعليه تباطأ الفعل ومن ثم تباطأ الزمن النفسي للمشهد . نفهم مما جاء أن هناك عناصر تعبير قادرة على إبطاء الزمن النفسي للمشهد الذي يجري في مكان واحد ، ناهيك من أن المكان الواحد هو بحد ذاته يجعل الزمن النفسي أبطأ .

وإذا ما تحدثنا عن الخطوط كونها من عناصر التكوين فسنجد في فيلم (Mr . Bean Holiday) للمخرج ستيف بيندلاك والذي تجري أحداثه في يوم واحد ، وفي المشهد الذي يقود (Mr . Bean) دراجته محاولا اللحاق بعربة الدجاج ، فإنه يتحرك بدراجته الى طريق مرتفع ، أي أن (خط حركته) ضد قوى الجاذبية ، لذلك تتباطىء الحركة وتبعا لذلك يتباطىء الزمن النفسي للمشهد . . وفي أحد مشاهد فيلم (ساعة ونص) لوائل إحسان يتم الحديث بين شابين عن سرقة نقود أحدهم ، يبدأ المشهد بحركة لعز والذي يؤدي الدور (أحمد محمود عبد العزيز) الى الأسفل ، وبالفعل كانت حركة سريعة أشبه بخط مستقيم ينزل سريعا الى الأسفل معجلا الزمن النفسي لدى المشاهد ليس بفعل الجاذبية فحسب ، ولكن بفعل النزول الى المصير المحتوم الذي ينتظره ، واللقطة بعد ذلك وفي نفس المشهد كانت مشدودة الإطار لا تحوي إلا على وجهيهما وهما يتحدثان بحزن عميق ، هذا التكوين بالفعل عمل على إبطاء الزمن النفسي للمشهد ، وما الخط المائل الافتراضي الذي تشكل بين وجهيهما إلا بوجود يد صلاح والذي أدى الدور الممثل (محمد رمضان) بينهما ، هذا الخط كأنها إشارة فاصلة بين الحياة والموت والذي أدى بعز فيما بعد . والخط المائل بالفعل عمل نفسيا على مضاعفة السرعة " والخطوط المائلة تعطي إحساسا بالديناميكية ، وعدم الاتزان والحركة ، وتقاطع الخطوط المائلة يوحي بالتصادم والخطورة "44 . وقد تشترك مع الخطوط الوهمية عنصر أو أكثر من عناصر التعبير المرئية في تجسيد الحدث الدرامي ، وفي تباطىء أو تسارع الزمن النفسي لدى المشاهد . وفي أحد مشاهد فيلم (Speed) للمخرج جان دي بونت ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد ، يتم إنقاض الأشخاص المحصورين في المصعد ، باستخدام لقطات كثيرة وقصيرة في الوقت ذاته ، حتى أنه لا يمكن أن نرى تفاصيل واضحة في اللقطة . وهذا بطبيعة الحال عمل على زيادة سرعة الزمن النفسي للقطة، كذلك تجعل مثل هذه اللقطات المشاهد غير قادرٍ على الالمام بتفاصيل العناصرالمرئية في اللقطة، لكن هذا الاستخدام الكثير للقطات القصيرة زمنيا تحفز لدى المشاهد الرغبة في متابعة الحدث إذ تولد التشويق المستمر نتيجة عدم كفاية المشاهد في الاستحواذ على كل العناصر المرئية كما نوهنا . وفي نهاية المشهد وبعد انقاض الأشخاص المحصورين يسقط المصعد الى الأسفل إي متحركا بنفس إتجاه الجاذبية الأرضية وهذا أدى الى زيادة سرعته ، وإذا كانت هذه اللقطة قد صورت من زاوية مرتفعة فليس معنى هذا الاستخدام المحاولة في إبطاء الزمن النفسي فقط كمعادل صوري ، بل لإعطاء المشاهد وقتا أطول لمتابعة ثقل الحدث . نلاحظ في المشهد الفيلمي أعلاه أنه تم استخدام كل من (تبادل انتقال اللقطات ، والتي عملت على اطالة الزمن النفسي للمشهد ، كما فعلها إيزنشتاين في مشهد سلالم الأوديسا إذ لجأ " الى تطويل المدة التي تستغرقها حركة سقوط الأم على الأرض عن طريق تبادل الانتقال بين اللقطات الخاصة بها ولقطات أخرى لما حولها ، ومن ثم تمتد المساحة الزمنية التي تشغلها حادثة السقوط "45 ، كما

تم استخدام الزاوية المرتفعة والخط بطبيعة الحال . وكل تلك العناصرلها علاقة بالزمن النفسي للشخصية والمشاهد على السواء ، سواء ما تعلقت بتسارعه أو تباطئه .

أما الحركة كونها عنصر من عناصر التكوين وهناك الحركة العرضية التي تعبر عن الارتحال. ومن السهل متابعتها إذا كانت من الشمال الى اليمين لأنها أكثر ألفة. أما الحركة من اليمين فهي أقوى من الحركة السابقة المقابلة لها لأنها تسير بعكس الإتجاه الطبيعي، إذ " أن العين تحاول قراءة الصورة من اليسار الى اليمين فإن الحركة الفيزيائية في هذا الاتجاه تبدو طبيعية من الناحية السيكولوجية، بينما تبدو الحركة من اليمين الى اليسار في الأغلب متوترة "46. وطالما أن الحركة من الشمال الى اليمين تلقى مقاومة أقل، فيجب أن تستخدم في تصوير اللقطات الاستعراضية لجسم يتحرك أو ما شابه ذلك من أحداث بسيطة ، أما الحركة من اليمين الى الشمال فيجب أن تستخدم عندما نريد الحصول على مقاومة درامية قوية كحركة البطل مثلا نحو الشرير . يتضح من الكلام بأن زمن اللقطة المصورة من اليسار الى اليمين هو زمن حقيقي للقطة، بينما زمن اللقطة المصورة من اليمين الى اليسار من الناحية النفسية هو أبطئ لأن الحركة في هذا الإتجاه تلقى مقاومة لأنها تسير بعكس الإتجاه الطبيعي لها كما بينا . ولو تناولنا مشهدا من فيلم (على جبهة النهر) للمخرج إيليا كازان ، سنجد بأن حركة البطلين باتجاه آلة التصوير، أي إنها حركة هابطة توحي بالضعف والخطر، ولاسيما أن التكوين كان مغلقا ومحاطا بالجدران من الجانبين، لا يدع للمشاهد القدرة على خلق صورذهنية أبعد من حدود الإطار ، سوى وقوع البطلين في الفخ لا محالة ، كون سرعتها تزيد بفعل قوة الجذب وحجمها يكبر إذ " إن الحركة التي تتجه نحو المشاهد تكون أكثر إثارة لإهتمامه من غيرها لأنها تزداد في الحجم كلما زاد إقترابها . والعكس صحيح فالحركة المتراجعة تقل في الحجم وتفقد تدريجيا إهتمام المشاهد بها "47 . نفهم مما جاء ذكره بأن التكوين له علاقة وثيقة بالزمن النفسي لدى الشخصية أو المشاهد أو لكليهما معا في تسارعه أو تباطئه .

وإذا ما تناولنا الإضاءة فسنجد إن أغلب المشاهد المؤثرة نفسيا هي تلك التي يتم فيها استخدام التباين الشديد في الإضاءة ، وهذا يحفز المشاهد على خلق صور ذهنية لما يجري وراء الظلمات ، إذ أن تلك التباينات تخلق عنفا مضافا ومجسدا لعنف الحدث " فالأضواء تسهم مباشرة في عنف الحدث ، بما تسبغه على الأشخاص والأشياء من شراهة "48 . في أحد مشاهد فيلم (باب الحديد) ليوسف شاهين ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد . تدخل حلاوتهم الى المكان الذي يتواجد فيه إناوي والذي يؤدي الدور يوسف شاهين ، وتتحرك بصعوبة إذ كان التباين في الإضاءة عاليا والتكوينات مغلقة . وهذا أدى بطبيعة الحال الى تباطىء الزمن النفسي للشخصية والمشاهد على السواء . والاسلوب الواطىء للإضاءة له القدرة هو الآخر على جعل إحساس المشاهد بالزمن النفسي للمشهد يتباطىء ما دام " الضوء يسهم بقوة في خلق الإحساس بالضيق الخانق الذي يغمر الدراما "49 . وفي أحد مشاهد فيلم (Training Day) للمخرج انطوان فوكوا والذي تجري أحداثه في يوم واحد ، وعند اقتحام رجل البوليس لغرفة نوم في منزل أحد رجال العصابات كان إسلوب الإضاءة واطئا مما عمل على تأجيج الصراع وزيادة التوتر . وعلى العكس يعمل إسلوب الإضاءة العالي إذ يسرع الزمن النفسي نتيجة الإسترخاء المتولد والبهرجة . كون أحاسيس الشخصيات تجسدت بشكل مرئي في حالة حركة وهياج " الاستخدام الاضائي ينقل المحسوس الى المرئي ويجسد الزمن السيكولوجي للشخصية "50 . وإذا تحدثنا عن زوايا سقوط الضوء كونها من عناصر الإضاءة ، سنجد ما لتلك الزوايا من علاقة بالزمن النفسي ليس بتسريعه أو إبطاءه فحسب ، بل بالانتقال الى أزمنة بعيدة . وخاصة عندما يتعلق الأمر باستدعاء ذكريات قديمة للشخصية التي تجسد الحدث " إن الإضاءة وعناصرها قد كانت بمثابة فاصلة للانتقال الزمني بين أزمنة متعددة ولحظات

متناثرة وهي أشبه برحلة في ذاكرة الشخصية "51 . وللإضاءة القدرة على إطالة الزمن النفسي ، وذلك من خلال قدرتها على التعبير عن إنقضاء الزمن . ففي فيلم (السيدة صاحبة الكلب) ليوسبف كيفيتس ، وفي مشهد لقاء (سيرجي) مع (السيدة) في غرفة في فندق وهما يتجاذبان الحديث عن علاقتهما الغرامية ، ومن خلال النافذة يبدو أن الزمن الطبيعي هو نهارا، وهكذا يستمر المشهد بين قبلات الحبيبين ، وفي لحظة تنهض السيدة من الفراش وتنظر الى النافذة وإذا بالليل قد حل . إي أن الإضاءة عملت على إبطاء الزمن النفسي لدى الشخصية والمشاهد على السواء وذلك من خلال دلالة الضوء على انقضاء الزمن. وقد تشترك الإضاءة مع أحد العناصر المرئية وتعمل مجتمعة على زيادة الإحساس بثقل الزمن وتباطئه . وفي أحد مشاهد فيلم (ليلة ساخنة) للمخرج عاطف الطيب والذي تجري أحداثه في يوم واحد ، إذ يقفا بشكل متقابل كل من سيد والذي يؤدي الدور نور الشريف ، وحورية والتي تؤدي الدور لبلبة . وعمل التباين العالي في الإضاءة على تعتيم المكان إلا منهما ، وكأنهما خطا واحدا صاعدا بسمو نحو السماء ضد قوى الجاذبية ، مما ولد الإحساس لدى المشاهد بثقل الزمن النفسي وتباطئه ، كما أن توحد الشخصيتين قد خلق حسا إنسانيا عاليا وهي كفيلة ببطىء الزمن النفسي، لأنها لحظات غير عادية يتوقف عندها الإحساس بالزمن لدى الإنسان .

أما ما يصاحب حركة آلة التصوير من تغييرا بزاويتها ، فإنه بالتالي يؤدي الى تولد احساسا مضاعفا لدى المشاهد سواء بتباطىء الزمن النفسي أو تسريعه . فالزاوية المرتفعة تبطىء الزمن لأنها تلقى مقاومة الجاذبية ، في حين الزاوية المنخفضة تسرع من الزمن . في أحد مشاهد فيلم (Speed) للمخرج جان دي بونت . وخلال متابعة الضابط (جاك) بسيارته للحافلة التي تقودها (آني) والتي تؤدي الدور(ساندرا بولك) إستخدمت حركة آلة تصوير (ترفلنك) الى الأعلى ، وبهذا إرتفعت زاوية اللقطة فبطأت الحركة وبطىء الزمن ، وهذا الإبطاء ليس كون هناك حركة لآلة التصوير والزاوية المرتفعة فحسب ، بل لأن المسافة بعدت فصغرت حجوم المرئيات وتلاشت تفاصيلها ، وبدت اللقطة العامة خالية إلا من حركة سيارة جاك والحافلة ، وهذا أدى الى قلة عناء المشاهد في متابعة الحدث ، بعد ما كان يلهث وراء أحداث متسارعة زمنيا . وإذا كانت حركة آلة التصوير قد حافظت على الزمن الحقيقي " بفضل الكاميرا المتحركة نضفي (راهنية) على المساحة الممثلة . وذلك أن المساحة التي نتحرك فعليا فيها لا يمكن أن تكون إلا مساحة حاضرة "52 . فإن الزاوية المرتفعة قد أبطأت الزمن النفسي لدى المشاهد . ولا يفوتنا أن نذكر أن حركة آلة التصوير جعلت اللقطة طويلة ، والتي حد ذاتها تعمل على إبطاء الزمن النفسي . في حين نجد أن (هتشكوك) في فيلمه (سايكو) وبالتحديد مشهد الحمام الشهير لجأ الى القطع السريع لخلق التوتر وزيادة التشويق ، فأدى ذلك الى سرعة الحركة ، وبالتالي تسارع الزمن . كما أن تغيير حجم اللقطة أثناء حركة آلة التصوير لها علاقة أيضا بالزمن النفسي ، وكلما صغر حجم اللقطة ، كلما زاد الاحساس بثقل الزمن وتباطئه ، لأنها أكثر حميمية عن بقية اللقطات ، وتحمل إهتمام وتركيز عاليين " عندما يكون هناك عنصر واحد يسيطر على العمل ، كالوجه الذي يضاء بنور ألمع من بقية العمل يكون التنظيم الشكلي هو تنظيم المركزية " 53 . في أحد مشاهد فيلم (The Da Vinci Code) للمخرج رون هاوارد ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد . يتم الاتصال بالبروفيسور لينجدون والذي يؤدي الدور (توم هانكس) ، فتتحرك آلة التصوير حركة شبه دائرية حول البروفيسور ، فتعزله عما حوله ، وتصبح الخلفية (آوت فوكس) حيث يتواجد الرقيب (فاش) ، كما وتغير حجم اللقطة التي تضم البروفيسور من متوسطة الى قريبة لوجهه وهو يتحدث عبر الموبايل . إن حركة آلة التصوير وما أحدثته من تغيير في حجم اللقطة إنما جاءت لتجسد ثقل الكلمات التي سمعها من المتحدثة معه عبر الموبايل ، والتي كانت بالنص : برفيسور (لينجدون) لا تقم بأي ردت فعل عند سماع الرسالة ، عليك إتباع تعليماتي بحرص وبدون علم الرقيب

(فاش) ، ثم تكمل كلامها : أنت في خطر كبير !!! . إن حركة آلة التصوير البطيئة ، وتغيير حجم اللقطة وحالة عزله ، ووقع الكلمات الذي جثم على صدره . كل ذلك أدى الى الاحساس بثقل الزمن النفسي وتباطئه بالنسبة للشخصية والمشاهد على السواء . ولا يفوتنا أن نذكر من أن الحركة البطيئة بحد ذاتها تبطيء الزمن النفسي ، كما أن العدسة (التلي) المقربة ـ طويلة البعد البؤري ـ هي الأخرى تعمل على إبطاء الزمن النفسي ، وعلى العكس من ذلك تعمل العدسة المنفرجة ـ قصيرة البعد البؤري ـ على تسارع الزمن النفسي .

وأما بخصوص زوايا آلة التصوير فقد تكون ناشئة عن نظرة ذاتية (أي من وجهة نظر الشخصية) كأن تكون جالسة وتنظر الى الشخصية الجالسة أمامها . والزوايا كثيرا ما تستخدم كنوع من التعليق أو التفسير تفرض على العمل ومن ثم على المشاهد . وما يهمنا في الأمر هي الزوايا الأكثر تطرفا ، وليس الحيادية . ولفهم الموضوع نتناول النص التالي من كتاب (السينما فنا) " والأم تندفع داخل غرفة إبنها الذي سرقها وتظهرها الكاميرا بزاوية متجهة نحو الأعلى ، وتنطلق مباشرة نحوه ، على الرغم من أنها تضعفه بكل قوتها ، وبعد احساسها بأنها كانت قاسية وظالمة جدا تنهار على الأريكة وتنفجر باكية وبزاوية متجهة نحو الأسفل . وتعكس زاوية الكاميرا بدقة متناهية احساس المرأة بالسخط ، ثم بوصولها الى مرحلة الهدوء ، ثم الندم على ما فعلت "54 . النص أعلاه يتمحور حول فيلم (المجوزا) للمخرج جاك فيدربنسيون ، ويبدو مما جاء أنه تم إستخدام زاويتين (المنخفضة والمرتفعة) في هذا المشهد ، وقد إرتبط (إندفاع المرأة وإنطلاقها بشكل مباشر) نحو إبنها مع استخدام زاوية آلة التصوير المنخفضة ، ومعنى الإندفاع والإنطلاق هو السرعة في الحركة ، أي تسارع الزمن ، وتؤكد هذه الزاوية قوة الشخصية المندفعة وسيطرتها " مع انخفاض زاوية آلة التصوير فإن الشخصية تبدو في حالة قوة وسمو وسيطرة وكبرياء ، وهكذا . . وأكثر سرعة في نفس الوقت "55 . وأما عن زاوية آلة التصويرالمرتفة التي تم إستخدامها في المشهد ، فنستشهد بالجزء الثاني مما جاء في النص أعلاه (تنهار على الأريكة وتنفجر باكية ، ثم وصولها الى مرحلة الهدوء ، ثم الندم على ما فعلت) وهذه التحولات لدى الشخصية هي شكل من أشكال الضعف ، والزاوية المرتفعة هي التي جسدت هذا التحول في الشخصية . ونتيجة الى ما آلت إليه الشخصية من ضعف فإن الحركة تباطأت ، وبالتالي ثقل الزمن هو الآخر وتباطئ . وحين تطرق الحديث عن تأثير استخدام زواية آلة التصوير المرتفعة جاء بالنص " وسرعة الموضوع تبدو أكثر بطء من الحقيقة "56. وبمعنى آخر بطيء الزمن .

وإذا ما تناولنا اللقطة القريبة فسنجد أن لها القدرة عن عزل باقي الموقع ، في فيلم هتشكوك (Notorious) تدرك البطلة بأنها تتسمم تدريجيا بعد تناولها القهوة . وفجأة تظهر لقطة كبيرة لفنجان القهوة على الشاشة ـ تشويه ضخم لحجمه الطبيعي . وفنجان القهوة إتخذ مغزى رمزي بالإضافة الى مغزاه الدرامي ، أي أن اللقطة القريبة هي صدمة درامية كبيرة إذ " أن اللقطة الكبيرة تمثل لحظة كبيرة ضمن الاطار الدرامي . تؤجل اللقطات الكبيرة غالبا من أجل اللحظات ذات العمق الدرامي الشديد "57 . في أحد مشاهد فيلم (ساعة ونص) لوائل إحسان ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد . حيث يطول إنتظار المرأة المسنة ، والتي تؤدي الدور(كريمة مختار) لإبنها في عربة القطار . وعندما يقرأ أحد البائعين لها الرسالة التي بحوزتها تكتشف بأن إبنها يوصي بإيداعها في أقرب دار للمسنين . تم في هذا المشهد القطع الى أكثر من (35) لقطة قريبة بالتتابع مابين المرأة وقارىء الرسالة ، إن هذا الإستخدام زاد من تشويق المشاهد في متابعة الحدث الممتلىء حد الثمالة بالحس الإنساني العالي ، كما أن اللقطة القريبة قد عملت على إستحواذ المشاهد على تلك المشاعر ، بل ووذوبانه فيها ، الأمر الذي أنتج علاقة حميمية بين الشخصيات من جهة وبين الشخصيات والمشاهد من جهة أخرى ، وهذا أدى الى تباطىء الزمن نفسيا لدى الشخصيات والمشاهد على السواء . إذن فاللقطة القريبة تجسد لحظة درامية

كبيرة على الشاشة ، فدمعة طفل تسقط على خده أعمق دراميا من مدافع رشاشة في لقطة عامة . في أحد مشاهد فيلم (Mr. Bean Holiday) للمخرج ستيف بيندلاك والذي تجري أحداثه في يوم واحد . فبعد أن فقد الطفل أبيه ، فإنه يجلس في عربة القطار ، ويجلس أمامه (Mr. . Bean) الذي يحاول إستمالته إليه وتخفيف ألم فراقه لأبيه . تم إستخدام اللقطة القريبة لوجهيهما فخلقت حسا إنسانيا عاليا ، فتباطىء زمن اللقطة لأن الحدث أصبح بطيئا بشحنته العاطفية وفي أحد مشاهد فيلم (The Angriest Man in Brooklyn) للمخرج فيل ألدين روبنسون ، والذي تجري أحداثه في يوم واحد ، تخبر الطبيبة شارون جيل ، والتي تؤدي الدور الممثلة (ميلا كونيس) مريضها هنري ألتمان والذي يؤدي الدور (روبن ويليامز) بأنه مصاب بمرض تمدد الأوعية ، وأن أمامه من الحياة 90 دقيقة فقط . فيتم إستخدام اللقطة القريبة فيما بينهما ، كونها الأقدر من بقية اللقطات على تجسيد تلك اللحظة المؤلمة من حياة الإنسان ، والتي إن لم نقل عندها يتوقف الزمن ، فإنه لامحالة يبطىء بالنسبة للشخصية والمشاهد على السواء .

كما نوهنا سابقا من أنه لو لا استخدام اللقطة الطويلة ، لتطلب الأمر سلسلة من التقطيع وصولا الى المعنى المراد ، إذ يكون هناك كسر لاستمرارية المكان والزمن ، وبطبيعة الحال سيفقد المكان قدرته في تدفق الحدث الدرامي ، كونه اللبنة الأساسية في تكوين موحد يشد إليه بقية عناصر التعبير المرئية . وهذا ينعكس أيضا على الزمن ، فكيف الحفاظ على زمن متدفق بسلسلة قطعات مختلفة الحجوم والزوايا ، وما الى ذلك . كما أن اللقطة الطويلة فضلا عن محافظتها على وحدة المكان والزمن فهي تحافظ على وحدة الموضوع ، لاسيما عند استخدام العمق ، من خلال قدرتها على مد جسور العلاقة السببية بين المستويات " اللقطة توحي بعلاقة بين السبب والمسبب "58 . كما نوهنا عنه سابقا في فيلم (المواطن كين) لأورسون ويلز. وما دامت اللقطة الطويلة تعمل على عدم كسر الزمن الحقيقي للمشهد ، فإنها تعمل على إطالته نفسيا لدى المشاهد ، فالتقطيع يزيد من توتر المشاهد نتيجة لهاثه وراء أحداث متسارعة بزمن متسارع ، في حين أن اللقطة الطويلة تتيح للمشاهد حالة من الهدوء والإسترخاء ، نتيجة تأني الأحداث في سيرها ، وتبعا لذلك يتباطىء الزمن لاسيما أن استخدام العمق مع آلة تصوير ثابتة تبلور معاني سايكولوجية معينة " عند استخدام عمق المجال يؤدي الى ادماج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتة تستغرق زمنا طويلا ، ويؤدي ثبات الكاميرا الى تعزيز قيمة سايكولوجية "59 . وبدلا من الزمن الحقيقي قد تكون هناك ضرورة درامية لتسارع الزمن ، من خلال إستخدام إحدى وسائل التعبير المرئية ومنها الخط المائل الذي إستخدم في أحد مشاهد فيلم (باب الحديد) ليوسف شاهين ، إذ يسير القطار بحركة أفقية مائلة وكأنه ينزل سريعا بفعل الجاذبية ، الأمر الذي سرع بزمن اللقطة الحقيقي . ولا يفتنا من أن نذكر أن الحركة البطيئة بكل أشكالها تعمل على إبطاء زمن اللقطة ، أو المشهد ، وكذلك (العدسة التلي) المقربة ، والذي يؤدي الى إبطاء الزمن (النفسي) للشخصية أو المشاهد ، أو لكليهما معا .

مؤشرات الإطار النظري : ـ

بعد دراسة عناصر التعبير الفيلمي وعلاقتها بالزمن النفسي . خرج الباحث بالمؤشرات التالية : ـ

1 ـ إن لبنائية المكان وما ينطوي عليه من تكوينات مغلقة وطريقة إضاءته المتميزة كلها إسهاما في خلق الزمن النفسي في الفيلم .

2 ـ يتجلى الزمن النفسي في الفيلم باعتماد حركة آلة التصوير وزواياها المرتفعة .

3 ـ إن للتشكيل البنائي للقطات داخل الفيلم دورا فاعلا في تعميق الإحساس بالزمن النفسي داخل الفيلم.

اجراءات البحث:

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

ثانيا / عينة البحث : ـ بعد أن قام الباحث بجرد الأفلام التي تمكن من الحصول عليها ، والتي تجري أحداثها في يوم واحد ، فقد إختار الباحث عينة واحدة قصدية هي : ـ

(Eternity & a Day) للمخرج اليوناني (ثيو انجلوبولوس)

التحليل

1 ـ إن لبنائية المكان وما ينطوي عليه من تكوينات مغلقة وطريقة إضاءته المتميزة كلها إسهاما في خلق الزمن النفسي في الفيلم .

إن فيلم (الأبدية ويوم) عبارة عن رحلة مستمرة مابين الماضي والحاضر ، والتخوم هي الحد الفاصل بين الحياة والموت ، رجل يعيش يومه الأخير ؟ ما الذي يمكن أن يفعله في ساعاته المتبقية هذه ؟ هل يعيش ماضيه إذ عائلته ، وزوجته الجميلة التي رحلت مبكراً ؟ أم ينساق في حاضره . . ويعيش المصادفات الاعتيادية إذ رحلته في شوارع اليونان التي أصبحت مرتعاً للعصابات مع ذلك الفتى الصغير الألباني المشرد ؟ وبطل الفيلم (ألكساندر) يعيش كالغريب في اليونان. كما لو أن وطنه ليس هنا ، ويشابه هذا الشعور الكلمات التي قالها "ماسترویاني" في فيلم "خطوة اللقلق المعلقة ": عبرنا الحدود لكننا لا نزال هنا... كم عدد الحدود التي ينبغي عليك اجتيازها للوصول الى الوطن ؟ وفيلم (الأبدية ويوم) رحلة مستمرة عبر الزمن في مدينة تيسالونيك اليونانية التي تحتضن رحلة (أليكساندر) مع الطفل الألباني ومحاولة إنقاذه من عصابات الاتجار بالأطفال ، حتى تتحول الرحلة الى رحلة داخلية في أعماق نفس (أليكساندر) لتصبح الأسلاك الشائكة عند الحدود والمرئية عبر الضباب هي من مخيلة (أليكساندر) وليس لها وجود في الواقع ، فالأسلاك ليست إلا تلك الحدود الوهمية التي أجثمت داخل نفس (أليكساندر) ، وأما الطفل الألباني فكان بمثابة الرفيق لمواجهة صراع (أليكساندر) الداخلي ويبدو أن الزمن والمكان لا وجود لهما ، وإذا كان التساؤل حول مستقبل (أليكساندر) والمقصود بالمستقبل (الغد) فكم سيدوم ؟ والجواب : الأبدية ويوم . على الرغم من الانتقال بالزمن ما بين الماضي والحاضر ، إلا أن إحساس المشاهد يتعمق بسكون الزمن مانحا إياه مكانا ، ومانحا للمكان زمنا ، ومع كل ذلك تولد تلك الأحاسيس عبر سكون الزمن وانغلاق المكان على حياة رجل يعيش يومه الأخير تباطىء الزمن النفسي للمشاهد

وفي مشهد آخر من الفيلم نجد بأن التكوين هو من صنع المشهد ، بل وتجسد من خلاله حلم رجل يحتضر ، إنها الأزمنة ، وهي تتداخل وتتشابك ، كما هو الحال مع رحلة (أليكساندر) في يوم واحد ، وهو يومه الأخير . فالضباب يلف أسلاك الحدود ، والمشهد غارق في لون الضباب الأبيض ، وحراس الحدود عبارة عن أجساد سوداء بلا ملامح ، وتجدر الإشارة هنا بأن لا وجود حقيقي لما يبدو ، ولكنه من نسج خيال (أليكساندر) ، كتجسيد لما يجول في نفسه من أفكار حول الحياة والموت . وإذا كان الطفل لاحقا قد عبر الحدود للوصول الى الوطن ، فإن (أليكساندر) قد كرس قدرا من التفكير للتأمل بالموت ، من أجل إعادة اكتشاف الحياة من جديد ، ورؤيتها من منظور آخر ، ولعله بالتالي بلغ الإحساس ذروته عندما حقق سلاما مع فكرة الموت .

وفي مشهد آخر من الفيلم استخدمت فيه اللقطة الطويلة مع آلة تصوير ثابتة تصور مجموعة أطفال ألبان يتوسطهم الطفل ، وهم يتحركون باتجاه آلة التصوير لحرق أغراض صديقهم الطفل المتوفي . في هذا المشهد لعبت الإضاءة دورا

دراميا بارعا ، فمن خلال إسلوبها الواطيء تجسد غليان المشاعر لدى الأطفال تجاه صديقهم المتوفي ، واتجاه قسوة حياة هؤلاء الأطفال . الطفل يناجي صديقه : لو كنا هنا لتمكنا معا ثانية من عبور كل تلك الموانيء من مارسليا أو نابولي عن كل هذا العالم الواسع . وتزل دموعه على خده ملتهبة كلهب النار المشتعلة أمامه . ثم يعاود الطفل ، وهو لازال يبكي مناجاته بصوت حزين : سليم ، تكلم ! تكلم معنا ! تكلم من هذا العالم الواسع ! سليم تكلم ! تكلم معنا ! سليم . . سليم . كل شيء صامت ، وحدها النار (الإضاءة) هي التي تتكلم ، فتارة ينتشر ضوءها على وجوه الأطفال ، وتارة أخرى تصبح وجوههم في العتمة ، وكأنها تجسيدا حيا لمعاني الحياة والموت . وبالفعل كانت الإضاءة في هذا المشهد أبرز عنصر في التكوين ، من خلال تباينتها الحادة والتي جسدت بعنفوانها درامية الحدث . وربما فهم مخرج الفيلم (ثيو أنجلوبولوس) أن الظلام هو ليس انعداما للضوء ، بل هو مادة سوداء مخلوقة تحيط بالكون ، ولكي يجسد دراميا قسوة حياة هؤلاء الأطفال ، فأنه أجثم بثقل سوادها على المشهد .

وفي مشهد ثاني من الفيلم الذي تم تصويره على الحدود . والحدود هنا هي ليست تلك الحدود المتعارف عليها ، فشخصيات الفيلم تسافر الى ما هو أبعد من الحدود ، إنها ببساطة وكما أسلفنا تسافر عبر الزمن . والزمن هو الثيمة الرئيسة في هذا الفيلم ، وتؤكد مقولة (هيراقليطس) من أن الزمن هو اللحظة الآنية حين شبهه بالطفل الصغير الذي يلهو بالحصى على طرف البحر . وبالفعل أن الوقت قد فات ، واللون كونه عنصر من عناصر الإضاءة ، جاء في هذا المشهد أبيضا متمثلا بالضباب الذي أغرق المشهد ، ليجسد فكرة الرحيل عبر الزمن ولابد من التسليم بحتمية الرحيل . وكلمة (أرجاثيني) والتي باعها الطفل الى (أليكساندر) لأكمال قصيدته ، كما باع اليونانيين الكلمات الى شاعرها (سولوموس) تعني هذه الكلمة (إن الوقت قد فات) وبالفعل فإن ضبابية المشهد تحيل أن يكون هناك معلم لأي شيء ، وتصبح ما تسرد من أفكارا تتعلق بالسفر ، والوقت قد فات ، والحدود . . . إلخ . منسجمة ومندمجة مع رحلة (أليكساندر) الداخلية .

2 ـ يتجلى الزمن النفسي في الفيلم باعتماد حركة آلة التصوير وزواياها المرتفعة .

في المشهد الذي يمشي فيه (أليكساندر) على ضفة النهر مع الطفل الألباني (فابريزيو بينتيفوليو) الذي عبرالحدود الى اليونان لكسب قوت يومه . إذ يستطرد (أليكساندر) الحديث عن شاعر اليونان العظيم (ديونيسيوس سولوموس) الذي عاد الى من إيطاليا الى اليونان ليشتري الكلمات اليونانية التي أنسته إياه الغربة . كان صوت تلاطم الأمواج هو السائد كمؤثر صوتي ، ونسمع حديث (أليكساندر) الى الطفل : أنظر ذات مرة كان الشاعر سولوموس في القرن الماضي شاعر عظيم ، لقد كان يونانيا . . لكنه كبر وعاش في إيطاليا ، يوما ما تعلم أن اليونان التي تقع تحت سيطرة العثمانيين تحتاج للسلاح لاستعادة حريتها ، ثم انخرط في الشعر . وعند نهاية هذا المقطع تتحرك آلة التصوير حركة (بان) لمتابعتها بعدما كانت ثابتة حتى يخرجا من الكادر ، وتستمر بحركتها من الشمال باتجاه اليمين ، وبعكس حركة أمواج النهر التي تنساب باتجاه الشمال . أي أن حركتي آلة التصوير والأمواج كانتا حركتين متضادتين ، بمعنى أن هناك مقاومة وهي تولد الإحساس بتباطيء الزمن ، وتم الوصول الى هذا المعنى باستخدام اللقطة الطويلة ، والتي عملت ضمنيا على إبطاء الزمن . و بالمعنى المجازي فإن حركة النهر هي أقوى من حركة آلة التصوير لأنها تسير بعكس الاتجاه الطبيعي ، لأن العين تحاول قراءة الصورة من الشمال الى اليمين ، فإن الحركة الفيزيائية في هذا الاتجاه تبدو طبيعية من الناحية السايكولوجية ، بينما تبدو الحركة من اليمين الى الشمال في الأغلب متوترة ، وتستخدم للحصول على مقاومة درامية قوية . ناهيك من أن حركة آلة التصوير هي الأخرى عملت على إبطاء الزمن النفسي للقطة ، ليس لأنها تحركت

ببطىء فوق أمواج النهر المضادة لها فحسب ، بل لأنها عبرت بنا الى الماضي إذ شاعر اليونان (ديونيسيوس سولوموس) الذي عاش في القرن الماضي واقفا عند ضفة النهر الأخرى . . وهو يتكلم مع نفسه : اتخذت قراري . . أنا لا أستطيع البقاء هنا بعد العديد من القرون . ماذا يمكنني كشاعر أن أعمل ؟ أغني للثورة ؟ أبكي على الموتى ؟ أتحسر على الوجوه الفاقدة للحركة . ثم يتحرك ويصعد العربة التي تجرها الخيول وتمضي باتجاه العمق . . باتجاه الماضي السحيق . إن الفيلم ممتلىء بمشاعر إنسانية متدفقة ، طفل ألباني يعبر الحدود الى اليونان لكسب قوت يومه ، وتتدخل الحتمية في لقاءه بأليكساندر ، فكلاهما متعلق برحلة حياة يوم واحد ، إنها ببساطة رحلة عبر الزمن وعبر الحدود التي لم تعد تحمل مفاهيم جغرافية ، كما أنها ليست حدودا بالمعنى الفني ، الحدود ببساطة هي تقسيمات ، بين هنا وهناك ، بين الآن وفيما بعد . وأنها الفاصل بين الحياة والموت .

وفي مشهد آخر ، يسير (اليكساندر) ببطىء على الشاطىء باتجاه اليمين ، أي باتجاه الحركة الطبيعية لعين المشاهد في متابعته ، وبالتالي فليست هناك مقاومة تعمل بالضد من حركته ، وعلى هذا الأساس فلابد للزمن النفسي أن يتسارع أو على الأقل يحافظ على زمن اللقطة الحقيقي ، بيد أن حركة سيره البطيئة جعلت إحساس المشاهد بحركة آلة التصوير (البان) المتابعة له تكاد تكون معدومة ، لاسيما أن نفسية (أليكساندر) كانت محطمة وهو يعيش يومه الأخير ، فراح يجسد حزنه عبر مونولوج داخلي بالكلمات التالية : كل هذا يمر بي بسرعة ! هذا الألم المريب . . عنادي للتعلم والمعرفة ثم الظلام ، والصمت من حولي . . الصمت . إن حركة آلة التصوير (البان) في هذه اللقطة استطاعت أن تجسد ثقل الإحساس الذي كان يعانيه (أليكساندر) فتباطىء الزمن النفسي إثر ذلك ، وفي لحظة تتوقف آلة التصوير عن الحركة وكأن الزمن هو الذي توقف ، فيخرج (أليكساندر) من الكادر وهو يكمل مونولوجه بالكلمات التالية : تركت كل هذا كمسودة . . كلمات مبعثرة هنا وهناك وتصبح اللقطة ضبابية بلا معالم وبلا نهاية، كأنها جسدت ضآلته بفضائها الضبابي الواسع.

أما فيما يتعلق بالزوايا المرتفعة فعندما وقف (اليكساندرا) عند شباك غرفته وهو ينظر الى بيت جاره بزاوية مرتفعة ويتكلم مع نفسه بصوته الحزين المتوائم مع صوت موسيقى (إيلين كاراييندرو) المنبعث بالكلمات التالية : للشهور القليلة الماضية اتصالي الوحيد بالعالم كان هذا الجار المجهول لي الذي يستجيب لي دائما بنفس الموسيقى . ثم يتساءل : من هم ؟ وكيف شكلهم ؟ إن الكلمات التي جاءت على لسانه كانت قد خرجت من دواخل نفس مجروحة تعيش يومها الأخير ، وبالتالي فإن تداخلها مع الموسيقى الحزينة الدافئة التي تدفع للتأمل استطاعت أن تجسد تلك الجروحات داخل نفس (اليكساندرا) . إن محتوى المشهد بالكامل كان حزينا ، لكنه ليس سوداويا ، بل ينير في دواخل (اليكساندرا) دربا نحو الذكريات البعيدة وإحساسا بالحنين . كل ذلك جعل زمن المشهد نفسيا أبطىء ، ومما زاد في بطئه استخدام الزاوية المرتفعة لوجهة نظره ، إذ اشتركت في هذا المشهد عدة عناصر في إبطاء زمنه ، وكان أولها زاوية آلة التصوير المرتفعة

وفي مشهد آخر ، وبينما كان الشاعر جالسا يكتب قصيدته في الزمن الماضي ، يمر (اليكساندر) والطفل بقربه في الزمن الحاضر ، وحين يتحدث (أليكساندر) الى الطفل عن الشاعر بالكلمات التالية : بالطبع كتب قصائد أخرى ، ولمدة طويلة ظل يعمل في واحدة لهذا سماها (السجين الحر) فإن آلة التصوير تتحرك حركة (كرين) الى الأعلى ، فتصبح الزاوية مرتفعة ، كأنها توصف الماضي بلحظة الحاضر . إن حالة الولوج الى الماضي بحد ذاتها فيها إبطاء للزمن النفسي كونها تنقلنا عبر زمنين متباعدين (الحاضر والماضي) ناهيك عن الزاوية المرتفعة التي من إمكانياتها إبطاء الزمن النفسي ، وبالتالي فإن إحساس المشاهد بألم الساعات الأخيرة التي يعيشها (أليكساندر) بات واضحا ، فبطىء الزمن

هو بطيء الإحساس لدى (أليكساندر) في تقبل أحلام مستقبلية ، ولا شيء آخر غير السفر الى الماضي ، مرة الى زوجته (آنا) وأخرى الى شاعر اليونان (ديونيسيوس سولوموس) . ويواصل (أليكساندر) في اللقطة ذاتها كلامه الى الطفل عن الشاعر بالكلمات التالية : لكنه لم ينتهي منها كان يفتقر بعض الكلمات . وعندئذ تصبح زاوية آلة التصوير أكثر ارتفاعا ، فيخرج (أليكساندر) والطفل خارج الكادر ، كأنها توصف لحظة الخروج من الزمن الماضي والعودة الى الزمن الحاضر إذ ثقل الزمن على رجل يودع الحياة .

3 ـ إن للتشكيل البنائي للقطات داخل الفيلم دورا فاعلا في تعميق الإحساس بالزمن النفسي داخل الفيلم .

من أبرز سمات فيلم (الأبدية ويوم) للمخرج اليوناني (ثيو أنجلوبولوس) استخدامه اللقطة الطويلة ويكاد يشمل استخدامها مشاهد الفيلم كافة وبالمعنى المجازي يمكن اعتبار الفيلم لقطة واحدة ، لسيادتها في الفيلم . بطل الفيلم (ألكساندر) والذي يؤدي الدور (برونو غانز) رجل تجاوز الستين من عمره ، يعيش اليوم الأخير من حياته ، فماذا عساه أن يفعل فيه ؟ يتفقد إبنته (إليني) وهي ما تبقى من عائلته ، أم ينجز عملا لم يكمله بعد ؟ وكل الذين ماتوا لم ينجزوا أعمالهم ، أم يعيش ماضيه ؟ مع زوجته الراحلة (آنا) التي تؤدي الدور (إيزابيل رينو) ومادام ليس هناك أزمنة متعددة غير الزمن الحاضر وتحديدا (الآن) فلم ينتقل (أليكساندر) الى ماضيه عبر(الفلاش باك) بل إنتقل ذهنيا عن طريق (حلم اليقظة) فهيئة (أليكساندر) لم تتغير من حيث الشكل أو اللباس . وحين قرأت إبنته رسالة والدتها له في ذلك الزمن ، كان الأب يصغي الى كلمات إبنته : حينما استيقظت . . كنت أنت مازلت نائما ، راقبت تنفسك أكنت تحلم أليكساندر ؟ في هذه اللحظة يتداخل صوت إبنته مع صوت زوجته الآتي من خارج الكادر لتكمل بصوتها قراءة الرسالة : حركت يدك بعض الشيء ، كما لو كنت تبحث عني ، جفونك رمشت ثم عدت للنوم ، ودمعة صغيرة سقطت من عينيك وتلاشت ، وأثناء سماع الزوجة وهي تقرأ الرسالة يتحرك (أليكساندر) وعندما وصلت آنا بصوتها : الباب تحرك ، ذهبت للشرفة وبكيت ! عندها يكون (أليكساندر) بالفعل واقفا عند الشرفة ، ويفتح الباب فإذا بزوجته (آنا) واقفة فيدور الحوار التالي بينهما : مرحبا آنا . عندي أحلام غريبة في تلك الأيام . وهل تبكين آنا ؟ فتجيبه : هذا لاشيء . تبكين ؟ لا شيء . ما الأمر آنا تبكي ؟ لا شيء . . إذن كيف أبدو ؟ جميلة ، كنسيم يوم صيفي . أهذا الفستان جديد ؟ ألا تتذكر ؟ لقد جلبته لي . بعد هذا الحديث بينهما تختفي (آنا) ويبقى (أليكساندر) يصرخ باسمها آنا . . آنا . وليس من مجيب . لذا فهو لم يعش يومه الأخير بل عاش يومين ، الحاضر والماضي ، وربما أراد المخرج إيصال فكرة فلسفية بأنه لا محالة اللحظة الراهنة هي لحظة المواجهة مع الموت . والتفكير في فكرة الوجود تتطلب حالة من التأمل والإسترخاء . والفيلم يناقش موضوعا فلسفيا وجوديا يصاحبه قدر عاليا من التأمل ، والاسترخاء ، ومراجعة الذات ، والسفر عبر الأزمنة ، وما دام الموضوع فلسفيا ، فلابد من إستخدام وسائل تعبير مرئية لها القدرة على محاكاة هذا المفهوم ، وكان من أبرز تلك الوسائل التي إستخدمها المخرج هي اللقطة الطويلة إذ مدت بالزمن الحقيقي للقطة والمشهد ، وأعطت الشخصية زمنا مضافا للزمن الحقيقي لتجسيد تلك المعاناة الإنسانية ، وزمنا مضافا للمشاهد للولوج الى أعماق الشخصية ومشاركتها معاناتها وتساؤلاتها الوجودية . أي أن إطالة الزمن المتولد لدى الشخصية والمشاهد ، كان ضرورة حتمية للتعامل بروية مع أفكار فلسفية . كما أن الإنتقال بين الأزمنة أعطى الآخر بعدا بإطالة الزمن الحقيقي . وقد تداخلت أكثر من وسيلة تعبيرية في تجسيد الأفكار الفلسفية في الفيلم ، وذلك من خلال قدرتها على إطالة الزمن الحقيقي وجعل إحساسا لا متناهي بعدم كسر إستمرارية المكان والزمن بالنسبة للشخصية أو المشاهد على السواء .

أما ما يتعلق باللقطة القريبة ، فبينما تقرأ الابنة (إليني) على مسامع أبيها (اليكساندر) رسالة أمها القديمة ، والتي جاءت بالكلمات التالية : حركت يدك بعض الشيء كما لو كنت تبحث عني ، جفونك رمشت ثم حدت للنوم ، ودمعة صغيرة سقطت من عينيك تلاشت ثم سافرت ! وعلى الجانب الآخر همهم طفل صغير ذهبت للشرفة وصرخت (آنا) . تتحرك آلة التصوير حركة (بان) من الابنة الى أبيها مع (زووم إن) الى وجه الأب حيث تضمه بلقطة قريبة ، وكلمات الرسالة تحيل بالأب الى التأمل والحنين الى الماضي حيث زوجته (آنا) ، وقد جسدت اللقطة القريبة تلك المشاعر التي تأججت في دواخل (اليكساندر) ، وعملت على إبطاء الزمن النفسي للقطة ، فأعطت الزمن اللازم لقراءة لغة التعبير التي تكلم بها وجهه ، إذ شعت عليه رغبة لقاء زوجته (آنا) وبالفعل لما ذهب الى ماضيه بخروجه الى الشرفة حيث زوجته بانتظاره وهي تقف وتنظر إليه من زاوية منخفضة توحي بسرعة وحتمية اللقاء ، نزل السلم المنحدر الى الأسفل بخطوات سريعة معجلا الزمن النفسي بفعل قوى جذب الأرض له لتحقيق هذا اللقاء بينهما . إن اللقطة القريبة لوجه (اليكساندر) هي التي توجت كل ما جاء بعدها من عناصر التعبير الأخرى ، فهي أي (اللقطة القريبة) من أشعل لهيب الرغبة في اللقاء .

وفي مشهد آخر من الفيلم ، وبينما تقترب ساعات رحيل (أليكساندر) ، حين يمتزج ألمه بالرحيل مع الذكريات ، إذ زوجته (آنا) تسير على الرمل باتجاه البحر وهي تنطق بالكلمات التالية : أمشي عارية على الرمل ، الريح تنساب ، المراكب تمر من حولي ، أنت لم تكن استيقظت بعد ، ما زلت أستطيع أن أحس بحرارتك على جسمي ، أنا لم أقتحم حلمك إن كنت تحلم بي . وفجأة يعود الى لحظته الراهنة ، وما زالت عينيه شاردتين بلقطة قريبة تجسد يوم أليم وماضي لا يعود .

نتائج البحث :

وجد الباحث من خلال تحليله للعينة القصدية المتمثلة بفيلم (الأبدية ويوم) ما يلي : ـ

1 ـ لا يكون المكان دائما بالشكل المتعارف عليه ، أي أن تكون له أبعاد معلومة ، فقد يكون كما هو الحال في فيلم (الأبدية ويوم) ليس له وجود ، ولكن ليس بالمعنى الحقيقي لكونه بالفعل موجودا ، لكن عندما تكون رحلة البطل رحلة داخلية عبر زمن ساكن ، فإنه لم يعد للمكان وجودا ، فينغلق الإنسان على نفسه ويصبح زمنه النفسي بطيئا .

2 ـ عندما يكون تصميم التكوين من خيال شخصية داخل الفيلم ، كما هو الحال مع (أليكساندر) حين تخيل المشهد ، حيث الضباب الذي يلف الحدود ، تلك الحدود التي تمثل الفاصل ما بين الحياة والموت ، وأسلاك شائكة منتشرة ، ورجال موزعون بشكل غير منتظم هنا وهناك ، فإن التكوين يميل الى أن يكون لا واقعيا ، إذ ينسجم مع فكرة كون المكان لا وجود له ورحلة البطل داخلية عبر زمن ساكن .

3 ـ إن الأسلوب الواطيء للإضاءة يحقق تجسيدا دراميا عاليا ، ولكن ليس كون المناطق المظلمة فيه جاءت كتحصيل حاصل عن فكرة انعدام الضوء ، بل لأن الظلام هو الذي جسد درامية الحدث ، كون السيادة الحقيقية له وليس للضوء . واللون حين يكون لا واقعيا ومن خيال الشخصية داخل الفيلم ، فإنه يكون أكثر براعة في التعبير عن رحلة البطل الداخلية

4 ـ إن حركة آلة التصوير (البان) تكررت في الفيلم عدة مرات وبطرائق مختلفة ، فقد جاءت مع حركة العين الطبيعية ، أي من الشمال الى اليمين ، وجاءت بعكس الحركة الطبيعية للعين ، أي من اليمين الى الشمال ، وفي كلا الحالتين عملت على إبطاء الزمن النفسي للمشهد .

5 ـ إن الزاوية المرتفعة جاءت في الفيلم عدة مرات ، واستخدمت في أحيان مع ثبات آلة التصوير ، وفي أحيان أخرى نتجت عن حركة آلة التصوير(الكرين) ، وفي كلا الحالتين عملت على إبطاء الزمن النفسي للمشهد ، ولكن تأثيرها في ذلك كان أعمق في حالة وجود حركة لآلة التصوير ، كون هذه الحركة هي في حد ذاتها توحي بتباطىء الزمن النفسي للمشهد .

6 ـ إن اللقطة الطويلة هي الأكثر استخداما في فيلم (الأبدية ويوم) عن باقي وسائل التعبير الأخرى ، وكانت الأكثر قدرة على إبطاء الزمن النفسي ، كون الفيلم يتحدث عن رحلة البطل الداخلية عبر زمن ساكن ، فكان لابد من إطالة زمن اللقطة لتجسيد هذه الرحلة السايكولوجية المعقدة .

7 ـ إن الزمن النفسي للقطة القريبة يكون بطيئا عندما تكون معاناة النفس البشرية كبيرة ، كما هو الحال مع بطل الفيلم (أليكساندر) ، إذ اشتغال لغة التعبير عن الصراع الداخلي الى أعلى حالاتها ، الأمر الذي ينتج عنه الإحساس بتباطىء الزمن نفسيا لدى المشاهد .

الهوامش : ـ

1 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1964) ، ص 206 .

2 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج1 ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989) ، ص 67 .

3 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، ترجمة خالد حداد (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما ، 1993) ، ص 134 .

* بيلا بالاتس : ناقد سينمائي ، متخصص في علم الجمال ، أديب ، كاتب سيناريو ، كاتب نصوص أوبرالية ، مخرج سينمائي وشاعر من هنغاريا . ولد في 4 أغسطس 1884 في سيغيدين ـ 17 مايو 1949 في بودابست .

4 ـ جورج سانتيانا ، الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية) ، ب ت ، ص 210 .

5 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 67 .

6 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، نفس المصدر ، ص 84 .

** وايلدر : هو صموئيل وايلدر ، مخرج ومنتج أمريكي من أصل نمساوي ، ولد في 22 / حزيران / 1906 في بلدة سوتشا النمساوية ، وتوفي في 27 / مارس / 2002 .

7 ـ كين دانسايجر ، فكرة الاخراج السينمائي ، ط1 ، ترجمة أحمد يوسف ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، 2009) ، ص 233 .

8 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 165 .

9 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، نفس المصدر ، ص 214 .

10 ـ جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983) ، ص 53 .

11 ـ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، (بغداد : دار الرشيد للنشر ، 1981) ، ص 138 .

12 ـ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، نفس المصدر، ص138 .

13 ـ ماهر راضي ، فن الضوء ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2005) ، ص 228 .
14 ـ جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، (مطبعة جامعة عين شمس ، 1974) ، ص 357 .
15 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 214 .
16 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 55 .
17 ـ رعد عبد الجبار ، النص الضوئي ، (شبكة الاعلام العراقي ، سلسلة العراقية تطبع ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، 2014) ، ص 145 .
18 ـ رعد عبد الجبار ، النص الضوئي ، نفس المصدر ، ص 140 .
19 ـ هنري آجيل ، علم جمال السينما ، ترجمة ابراهيم العريس ، (بيروت : دار الطليعة ،1980) ، ص15 .
20 ـ ميخائيل روم ، أحاديث في الاخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدانات ، (بيروت : دار الفارابي ، 1988) ، ص
، ص 108 .
21 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 88 .
22 ـ كين دانسايجر ، فكرة الاخراج السينمائي ، مصدر سابق ، ص 128 ـ 129 .
23 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990) ، ص 118 .
24 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، نفس المصدر ، ص 119 .
25 ـ كين دانسايجر ، فكرة الاخراج السينمائي ، مصدر سابق ، ص 133 .
26 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص50 .
27 ـ جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، مصدر سابق ، ص 238 .
28 ـ عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، ط1 ، (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، 2001) ، ص 46 .
29 ـ عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، نفس المصدر ، ص ، 112 .
30 ـ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، مصدر سابق ، ص36 .
31 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 43 .
32 ـ كين دانسايجر ، فكرة الاخراج السينمائي ، مصدر سابق ، ص 126 .
33 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 165 .
34 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص50 .
35 ـ تروي لانير ، كلاي نيكولاس ، الإخراج السينمائي ، ترجمة عاطف معتمد عبد الحميد ، مراجعة منى الصبان (القاهرة : الطناني للنشر والتوزيع 2005) ص 173 .
36 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص156 .
37 ـ جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، القسم الأول (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما ، 2000) ، ص65 .
38 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 173 .

39 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 144 .
40 ـ جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 48 .
41 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 86 .
42 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 55 .
43 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 214 .
44 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 17 .
45 ـ هاشم النحاس ، دراسات سينمائية ، (العراق : منشورات وزارة الإعلام ، 1977) ، ص 235 .
46 ـ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، مصدر سابق ، ص 138 .
47 ـ جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 48 .
48 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 55 .
49 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، نفس المصدر ، ص 55 .
50 ـ رعد عبد الجبار ، النص الضوئي ، مصدر سابق ، ص 144 .
51 ـ رعد عبد الجبار ، النص الضوئي ، نفس المصدر ، ص 143 .
52 ـ جان ميتري ، علم نفس وعلم جمال السينما ، مصدر سابق ، ص 55 .
53 ـ جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، مصدر سابق ، ص 351 .
54 ـ رالف ستيفنسون ، جان ر . دوبري ، السينما فنا ، مصدر سابق ، ص 29 .
55 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، ج2 ، مصدر سابق ، ص 74 .
56 ـ حسين حلمي المهندس ، دراما الشاشة ، نفس المصدر ، ص 74 .
57 ـ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، مصدر سابق ، ص 28 .
58 ـ لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، نفس المصدر ، ص 30 .
59 ـ مارسيل مارتن ، اللغة السينمائية ، مصدر سابق ، ص 173 .

Relationship of psychological time with elements of movie's expression (movies, which their events takes, place in one day / as Example)

Ali Anwar Rasheed

Research Summary:

This research deals with and which was entitled: relationship between psychological time and elements of filming expression (one-day event films\as an example). It is about the relationship of psychological time (internal) with the elements of filming expression and how the time affected when using these elements in terms of its deceleration or acceleration. In particular, this research focus on elements that slow down time or stops it when using these elements. As one day time is short and heavy at the time of spectators in terms of the large number of film events which makes the viewer runs out of breath to understand the nature of those events and then identify the causes and consequences, as they occur in a short time (one day time) and make the viewer wonder and doubt; are all these events already occur in such a short time? Based on that, the director and especially in films that takes place in one day, deliberates to the use of certain filming elements to decelerates time or (extend it) and stop it. But of course, these filming elements are not already provide or stop time, it happens psychologically to the personality of the actor that acting the role or the viewer, or for both them The research is divided into four chapters Chapter 1 includes : methodological framework; which presents the problem of search, and brings the following question; What is the relationship of the elements of filming expression with the psychological time ? The goal is to reveal the relationship between the elements of filming expression to the psychological time . The second chapter covered the theoretical framework, the first topic includes: the psychological time and elements of filming expression . The second topic: the dramatic and expressive dimension in one day time film, The third chapter covered research procedures, and methodology and its tool, as the theoretical indicators that came out of theoretical framework, The research sample has included one novel films that take place in one day; (Eternal and a Day) for the Greek director Theo Angelopoulos. The fourth chapter includes the analysis and results.