

التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي

وفاء سعدي صالح¹

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/2/7 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/8 ، تاريخ النشر 2020/6/15



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

الملخص

إن إبراز دور الحركة وابعادها الدرامية ، كمنتج فني سواء على مستوى السينما أو التلفزيون بشكل عام ، ومراحل تأثيرها داخل بنية المشهد السينماتوغرافي بشكل خاص ، كان لها الدور الفعال في استمرارية بنية الحدث وفق صيرورته الدرامية والجمالية ، ومن هنا تبلورت مشكلة البحث في السؤال الاتي : ماهي الكيفيات التي يتم من خلالها التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي) لتحقيق أقصى فائدة ممكنة عبر استقراء لكافة الآراء توافقا مع أهداف البحث ، وقد تم تقسيم البحث المقدمة ومبحثان والمقدمة والتي تتضمن مشكلة البحث وأهميته وحدوده وأهدافها والمصطلحات . وتكمن أهميته البحث بإضافة فن معرفي لطلاب قسم السينما والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة أما أهداف البحث فقد اقتصر على (الكشف عن الكيفيات التي يمكن من خلالها ان يتحقق التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي).

اما المبحث الأول فلقد احتوى على (التنوع الحركي وجماليته في تشكيل بنية المشهد). المبحث الثاني (دور عناصر التعبير في بنائية المشهد السينماتوغرافي) وقد خرجت الباحثة بعدد من المؤشرات وهي ما أسفر عنها الإطار النظري.

وقد احتوى البحث على (إجراءات البحث) الذي اشتمل على المنهج البحث ، ومجتمع البحث ، وأداة البحث ووحدة التحليل، كما تضمن تحليل العينة (كابوس في شارع اليم)، و احتوى على النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات الافتتاحية: التنوع ، حركة كاميرا ، السينما توغراف
المقدمة:

تعد الحركة أهم المصادر الرئيسة للتعبير في حياة الإنسان ، الذي يصنع الحركة ، ويسيطر عليها ويسخرها لمنفعته، بل يمكن الاستدلال على أن الحركة هي الأساس في تطوير الحياة (التي تعد طاقة لا تكف عن الحركة) وتطوير مجالاتها الواسعة، التي من ضمنها الفن الذي يعد انعكاسا للحياة نفسها، بل محاكاة لها، فبواسطة الفن ينقل الفنان الأفكار والأحاسيس والمشاعر الإنسانية.

¹ وزارة التربية، معهد الفنون الجميلة، maan_eng32@yahoo.com

فضلا عن ذلك تعد الحركة من العناصر الفعالة في بنية المشهد السينماتوغرافي ، التي تمتلك طاقة اشتغال عالية في المسلسل أو الفلم السينمائي ، ولاسيما حركة الكاميرا التي تعد من اهم عناصر اللغة الصورية ، واساس تلك الصورة هو عنصر الحركة ، فالسينما مأخوذة من كلمة لاتينية تعني الحركة ، لذلك الحركة تنظم ضمن سياقات فنية وجمالية على قدر من الارتباط الفكري مع المشهد بكل معطياته من شخصيات ، وموجودات ، وغيرها ، وإن حركة الكاميرا عند توظيفها توظيفاً دلاليّاً في بناء اللقطة – المشهد ، فهي بذلك تفرض اسلوباً اخراجياً جديداً يكاد لا يخلو أي فلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني منها ، فالحركة في الدراما تعتمد بشكل جوهري على بنية عناصرها التكوينية الرئيسية ، وهي الزمان والمكان والحدث فالزمان يتحرك ، والحدث ينمو وفق سياقات متحركة ويتطور في ظل الزمان والمكان وان أي فلم أو مسلسل تلفزيوني يتشكل في جوهرة من تقنية حركية ، تعتمد على اجهزة تعمل على انتاج الفلم ، وهذه الاجهزة تشتغل وفق صيغ حركية ثابتة فمن المعروف إن حركة الصورة في الفلم السينمائي تدور جميعها بسرعة (24 فريمة/ثا) وأجهزة حركة الصورة التلفزيونية تدور بسرعة (25 فريمة/ثا) و الحركة من أهم الدعائم الصورية التلفزيونية والسينمائية بوصفها فن حركي ومن الواضح في الذهن إن مشاهد الفيلم الجيدة هي نتاج تكوينات مشحونة بالفكر والحركة المعبرة عن معنى سواء أكانت للممثلين أم الكاميرا فضلا عن اضافتها بعداً جديداً للفيلم وللمسلسل التلفزيوني ، والحركة التي ورائها دافع يتقبلها المتفرجون بارتياح لأنها تلفت النظر بحد ذاتها ، بل انها تحقق رغبتهم اللاواعية بمتابعة الممثل ومن هنا فإن الحركة أيا كان مصدرها تستدعيها الأغراض الدرامية المطلوبة ، وهنا برز التساؤل الاتي لدى الباحثة وهو هل استطاع التنوع الحركي للكاميرا من ان يحقق تعبيرية جمالية ودرامية وفنية في بنية المشهد السينماتوغرافي ؟ وعليه تمت صياغة مشكلة البحث بالتساؤل التالي : ماهي الكيفيات التي يتم من خلالها التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي؟ وتتجلى اهمية البحث بأضافة معرفية لطلاب قسم السينما والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة ، وفضلاً على ان البحث يكون عوناً لدى المهتمين بمجال الدراما السينمائية والتلفزيونية كما يهدف البحث في الكشف عن الكيفيات التي يمكن من خلالها أن يتحقق التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي ، لاسيما خلق انفعال من نوع خاص عن باقي الانفعالات المتولدة من وسائل تعبيرية اخرى ، وكانت حدود البحث اذ تحددت الباحثة بالحد الموضوعي لبحثها اذ تم اختيارها لموضوعة التنوع الحركي للكاميرا في الاعمال الدرامية ، وكانت الحدود الزمنية للعينة فتم تحديدها بالمدة الزمنية من 2010 و2012 وكانت الحدود المكانية للعينة فقد تم تحديدها من قبل الباحثة بالفلم الامريكي كابوس في شارع اليم الذي تم انتاجه في سنة 2010 للمخرج (سامويل باير).

تحديد المصطلحات

1- التنوع لغة واصطلاحاً:

التنوع لغة: تنوع: تَنَوَّعَ: مصدر للفعل تَنَوَّعَ ، تَنَوَّعَ الصُّورُ : اِخْتِلَافُ أَلْوَانِهَا وَأَحْجَامِهَا وَأَشْكَالِهَا ، تنوع الملابس : تصنّفُهَا تَنَوُّعَ المَنَاطِرِ الأَشْكَالِ (Adnan,2017,p6)

التنوع اصطلاحاً: (هو نوع من الترتيب الواضح لقوالب الحكيم بهدف انتاج خبرات معينة ترتبط من فيلم الى آخر) (Solomon ، 2007.p15)

بناءً على ما تقدم من المفاهيم والمعاني التي طرحت في التعاريف فان التعريف الاجرائي للتنوع هو:

القواعد الفنية لتوظيف مفردات العمل الفني التشكيلية للعناصر المرئية في المنجز المرئي وتنظيمها يعتمد المنجز المرئي على البنية والتقنية ، وهو أداء مهاري، وتقني في تنوع حركات الكاميرا في بنية المشهد التي يقوم بها المخرج التي تتسابق مع جمالية المضمون ، بحيث تستحوذ علاقة الحركة بالمضمون وذلك بهدف الاستحواذ على انتباه المتفرج اثناء مشاهدته للمنجز والتنوع الحركي هو أن يغير المخرج من موقع الكاميرا او زواياها وحجومها وفق دلالات ومعانٍ لتطور الحدث الى الامام ، لكي يكون إيقاعاً يشد الانتباه، ولا يحدث ملل لدى المتلقي .

2- البنية لغة واصطلاحاً:

البنية لغة: بالضم والكسر و(أبنيته البنى والبنى وتكون البناية في الشرف وابنيته اعطيته بناء أو ما يبني به داراً) (Al-Zawi, c1,Chapter B)

البنية اصطلاحاً: ويرى (جان بياجيه) (إن البنية تعني كلية التماسك الداخلي اذ يكون انتظام الكيانات كاملاً بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكن ان تكون عناصر مستقلة بدونه وتترابط الاجزاء المكونة لكيان ما فيها بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والاجزاء المكونة له وتضفي هذه القوانين على الاجزاء المكونة للبنية خواصاً عامة اكبر من الخواص الموجودة في كل جزء بمفرده خارج الكيان بهذا يختلف البناء كلياً عن التجميع اذ ليس لأجزائه المكونة له خارج البنية ذلك الوجود المستقل فعلاً الذي تتصف به داخلها (Hawkes, (1986,p56).

التعريف الاجرائي: من خلال مناقشة التعريفات انفة الذكر وجدت الباحثة أن التعريف الاجرائي للبنية هو توصيف بنائي جديد للمنجز الفني المرئي الذي يعتمد تشكيل العناصر الفنية في الترتيب المنظم ، والمنسق للأجزاء المختلفة التي تتألف في العمل الفني وتنسجم فيما بينها، وتكون بناء العلاقات بينها بشكل مترادف من الوحدة والبناء الداخلي لها وتكمل المعنى عند تعلقها بالوحدة الأخرى مكونة نسيجاً مترابطاً من المعاني.

المبحث الاول: التنوع الحركي وجماليته في تشكيل بنية المشهد

إن جمالية التنوع الحركي تبدأ من شكل المنجز المرئي ،اي تبدأ جمالية شكل الصورة المرئية من (الانسجام والاتساق ،فأجزاء العمل الفني تتظافر جميعاً في سبيل ابراز العمل الفني اذ يضم كل جزء منها عنصر في تكوين الشكل ،ويحدث اختلال في وظيفته اذا ابعد عن العناصر الأخرى. (Hakim , 1986, p100) ، والتنوع هو شيء مضاد للتماثل، بل هو الاكثار من اصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها ويجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار، أو تماثل الوحدات البصرية، ودون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل وقد يكون اختلافاً في اللون او في الشكل او في الملمس أو الاتجاه أو الحجم والحركة على هيئة تباين بين لون وآخر أو في الخطوط وغيره (Riad,1975,p180) داخل فن الفلم الذي تتنوع سرديته وفق (الترتيب الواضح لقوالب الحكيم بهدف انتاج خبرات معينة) ، (Solomon , 2007.p15)، والأنواع الفلمية الرئيسية هي: الرعب ،التاريخي ،الحربي ،الموسيقي ،الفانتازيا ،الكوميدي ،الاجتماعي ،الخيال العلمي ،الجريمة والفلم كنظام دلالي فيه من التنوعات اللغوية قدر كبير ، فاللقطة الواحدة تضم لغات متعددة صوتية ، وصوتية ، فللداخل الصوري هناك اللون والحجم، والمضمون، والضوء، والازياء... الخ والداخل الصوتي اللغة المكتوبة ،والكلام، والموسيقي ، و المؤثر ،لان الفلم او المسلسل الدرامي (يجمع بين دفتيه وسائل كلمية واخرى

موسيقية كما يحمل أيضا من الارتباطات اللا نصية التي تربطه بمجموعة باللغة التنوع من بنى المعاني مجموع هذه الطبقات السينمائية يشكل مونتاجا مركبا)(Lutman , 1989,p159) ذلك يولي صانع العمل الفني أهمية خاصة في تحديد ملامح المنجز المرئي حسب نوع فلمه وخاصة بعد أن (لاقي مفهوم النوع قبولاً واسعاً لدى مشاهدي السينما)(Solomon 2007,p15)وأصبح هناك مخرجون متخصصون بصناعة أنواع معينة من الأفلام دون غيرها فعلى سبيل المثال كانت افلام (ألفرد هتشكوك) تندرج تحت خانة الجريمة او الرعب ،الذي تميز أسلوبه بوحدة معالجة الحدث الدرامي (المشوق) عن طريق استخدام تقنيات عرف بها مثل الضوء والظلام والموسيقى التصويرية وحركات الكاميرا لغرض خلق غموض والتوتر والشد بالنسبة للمتلقي. كما أن (ألفرد) استخدم تكنيكيات خاصة به ميزت أسلوبه عن بقية المخرجين ومن افلامه (الحبل 1948-غريباء على القطار 1954-سايكو1960)اما أفلام (ديفيد لين)فاتخذت الطابع التاريخي او الحربي مثل (لورنس العرب 1962)وتخصص (والتر لانج) في اخراج الافلام الموسيقية مثل (قمر فوق ميامي 1941-وبياض الثلج والاقزام الثلاثة 1961)وان افلام النوع لا تنتج افلاما نمطية متشابهة بسبب وجود مخرجين يمتلكون رؤى اخراجية ذات (تنوعيات وتحسينات وتركيبات ابداعية خلاقة دمغت كل فيلم اخرجوه بأسلوب شخصي خصب متميز) (M. Boogies , 1995, P 269)،وان كان هذا الفيلم ينتهي الى نوع معين ،محددة قوالب الحكمي فيه مسبقا ،ويجب ان يمتاز الفلم بشكل متناسق قائم على التصميم ،دقيق ،إذ إن هناك قصدية في الاعتماد على التناسق والدقة في التصميم كسمة اساسية لشكل الفيلم فنرى التفاصيل والتناسق والدقة تظهر داخل حدود الصورة السينمائية وهذا تطلب ايجاد وسيلة تقترب من الصورة السينمائية فكان السيناريو التنفيذي (الديكوباج)حاضراً وهو يسجل بالثواني حجم وزاوية وحركة لقطه مع باقي عناصر اللغة السينمائية وكان من ضمن المخرجين الذي يمتاز بالدقة هو هتشكوك وكانت (طريقة عمله اسطورية وتكاد تكون فذة تختلف عن بقية المخرجين يضع كل التفاصيل في السيناريو التنفيذي ولا يترك شي للصدفة ويكره الارتجال داخل المنظر) (Janeti, 1981, P 433)،وقد كانت هناك تنوعيات للمخرج هتشكوك في فلمه (دوار 1958)، إذ كانت فيه تنوعيات مذهلة للون ،ويسيطر عليها في المشاهد الخارجية اللون الأخضر والازرق ،وفي الداخلى الالوان البنية .وان هتشكوك يكتفئ التباين في لحظات الذروة عن طريق زيادة طغيان الألوان وتحويلها الى فاقعة ،ومن ضمن التفاصيل التي يجب الاهتمام بدقتها واتساقها داخل الصورة السينمائية او التلفزيونية هي التكوين ،إذ يجب ترتيب (العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام) (Macheli, 1983, p6)إذ لا يوجد تنظيم ثابت للتكوين على كل الصور السينمائية فالموضوعات تختلف وكذلك الأذواق لكن هناك (نقطة اتفاق واحدة يجمع عليها كل المصورين ،وهي ان الصورة ذات التكوين الجيد هي الصورة التي تترك لدى المشاهد انطباعا اقوى بموضوعاتها) (Macheli, 1983, p6) أما بالنسبة لعمل الة التصوير يجب أن تكون حركاتها ثابتة ومتنوعة ، ويجب ان تكون زوايا تختار بدقة ،وتنوع واحجام اللقطات تكون متنوعة وتخدم فكرة الفيلم فلا يسمح لوجود اهتزازات او عدم وضوح الا لإضافة جمالية لمشهد معين او لدلالة معينة وان هذا الاسلوب في التصوير يعمل على (سرد الحدث وتطوره على نحو طبيعي لا يرهق المتفرجين في ادراكه عند تقديمه لهم على شاشة العرض اذ يعفهم هذا الاسلوب مما قد يلقونه من مضايقات وعناء) .(Clark, 1 986, P318)،والامر نفسه ينطبق على الاضاءة التي يتم تصميمها بتنوع وبطرق مدروسة بدقة (يجب الا

تعتمد الاضاءة في تنسيقها واختيار زواياها على طرق عشوائية بل يجب ان يكون لكل مصدر ضوء وظيفة واضحة يؤديها في المهمة المتكاملة المطلوبة لإضاءة المنظر وللحصول على التأثير الذي يقتضيه المشهد (p59) (AL-uraban,BT , وحتى بعد الانتهاء من التصوير ،يستمر اعتماد الدقة والتناسق في مراحل ما بعد التصوير ومعالجة الصورة وشكل الفيلم لا يعتمد فقط على الصورة وانما يعتمد على الصوت اذ(لا سبيل الى انكار ان الصوت يكون جزءا من الوسائل النوعية للسينما وانه بعيدا ان يكون تابعا ، عليه ان يكون لازما للسينما) (Martin, 1964,p110)، كل هذه الاهتمامات تجعل من الفيلم او المسلسل تحفة فنية يحوي على الاساليب الاخراجية المتنوعة ،ويجب ان يكون سرد القصة متنوعا في احداثه وان يعتمد على قصة رئيسية واحدة ، وان لا يحتوي على الكثير من التفرعات الا بمقدار اسنادها للقصة الرئيسية وتنميتها ، كما في فلم (تاينتك) الذي يدور حول (جاك دوسن) و(روزديويت بوكاتر) إذ كانت قصة الفيلم الرئيسية قصة الحب التي ارتبطا بها وهما على متن الرحلة وكانت جل اهتمام الفيلم ، وعليه كانت القصص الفرعية هي مجرد خلفية للفيلم سائدة لتقوية احداث القصة الرئيسية ، فان التنوعات الحركية للقطعة داخل المشهد تستطيع ان تخلق تأثير عاطفياً معيناً لدى المتلقي بغية ارسال رسالة محددة له و(من أكثر المستويات ابتدائية ، أي إعادة انتاج الحركة الى اكثر المستويات نضجاً ، مستوى العواطف والمتخيل ، كل شيء جعل كي يعيد انتاج اشتغال ذهنه وتمثله ، عندئذ يكون دوره تفعيل فيلم مثالي ومجرد لا يوجد الا لأجله وبه) (Macheli, 1983 , p69) فالقدرة الإبداعية للمخرج تأتي من خلال إعطاء التنوع لحركة كاميرته وزواياها وتنوع حجوم لقطاته في وحدة بنية المشهد ، و(ان بناء اللقطة المشهد لابد ان يتضمن تنوع في حجوم اللقطات مع تبدل في الزوايا نتيجة حركة الة التصوير عند اقترابها او ابتعادها من الموضوع المصور لان بنية اللقطة في هذه الحالة ستكون مقترية من بنية المشهد العام اي ان اللقطة ستكون ضمن مشهد اللقطة الواحدة) (Majeed and Mohmed,2009,p192) ، وتلك التنوعات قد ساعدت كثيراً على خلق حالة من الإمتاع والاندماج عند المتلقي إذ أن روح (التكوين الدينامي الذي ينتاب عناصره الساكنة تغيير مفاجئ... أو أن تصبح العناصر الساكنة فجأة عناصر ذات فاعلية درامية) (Macheli, 1983,P119)) داخل بنية الحدث ، فالحركة المفاجئة أو المختلفة ضمن مجموعة من الحركات المنسقة تحمل المتلقي على استنفار التركيز ، ففي ظل السكون الحاصل في المشهد تعمل بعض الحركات المثيرة على خلق صدمة عند المتلقي لأن (الصدمة هي بالتحديد شكل انتقال الحركة داخل الصورة) (Duloz ,1999 , p209) ، ولاسيما ان جمالية الحركة في المشهد السينماتوغرافي تكمن في اختيار لقطاتها وزواياها وادراجها في مشاهد متنوعة فيكون بذلك قاصداً شكلها ومعناها معا في موقعها المحدد ويشير (بازان) الى أن المعنى يبني في الفيلم باتجاهين ، الأول يبني من خلال حركة تشكيل الصور وإبراز موجوداتها ضمن إطار الصورة لإغناء تفاصيلها ومحتواها الصوري العميق مع إضفاء قيمة للحدث وتحقيق ترابط فكري يبني من خلال حركة الصورة وتعديل أجزائها وتعمل الكاميرا على إغناء هذا الاتجاه أما الاتجاه الثاني فيسير وفق أهمية المونتاج على أبرز المعنى من خلال تتابع واختيار اللقطات وبناء المشاهد (p . 1968 , (Bazan 140-16)) الدرامية التي في تنوعها وتتابعها تخلق معنى تعبيرياً جالياً ، وهذا ما جعل من السينما فناً متميزاً عن (باقي الفنون بقدرتها على نقل الحركة الموجودة في الحياة ووجود الحركة داخل الصورة السينمائية

مع الصوت ، يؤهلها لانتاج المعنى ونقل الدلالة اذ انها العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية) (Majeed and Mohmed,2009,p193).

المبحث الثاني : دور عناصر التعبير في بنية المشهد السينماتوغرافي

يُبنى المشهد السينماتوغرافي على تكوين بصري مثير في العرض ، من حيث التقنيات نتيجة لعلاقتها بفلسفة العلم ، وتعد الحركة من اهم العناصر في بناء المشهد السينماتوغرافي وذلك لدورها الفعال في الإشارة للزمن الدرامي الماضي والحاضر والمستقبل ، والحركة تمنح الاشياء حضوراً جمالياً وانفعالياً ، والبناء التكويني في المشهد يقوم على رؤى وافكار وابداعات المخرج كما ان التكوين الصوري هو مجموعة من العناصر تعمل على تشكيل لغة دينامية لخلق دلالات ذات معنى من خلال البنية الصورية الشاملة في البناء الحركي للصورة السينماتوغرافية بتجزئتها او دمج بعضها مع بعض مما يمنح الصورة معنى جديداً فتشكل (التصورات الكلية لبطل معين ، كان يبدا من مكياج الوجه والملابس حتى يصل الى اروع واعقد الالتواءات في حياته الداخلية) (Banova , 2009,p89) ويمكن بناء المشهد السينماتوغرافي عن طريق تنظيم العناصر المرئية بشكل متناسق ضمن حدود الاطار والميزانسين هي (كلمة فرنسية تشير الى تنسيق العناصر المرئية الداخلة ضمن فراغ محدد) (Janeti, 1981,p 75).

إن الصورة الدرامية السينماتوغرافية وشدتها تقوم على عملية إنشاء الحركة داخل اللقطة ويتم ذلك وفق خطوات مستمرة تولد علاقة ترابطية بين حركة الموجودات وباتجاهات مختلفة، إن خلق الحركة المتوازنة من خلال عملية التنظيم للأجزاء وترابطها معاً داخل الشكل وبطرق مختصرة وبسيطة تنشأ دلالات المعنى ولكي تستطيع جذب المتلقي من خلال الصور الدرامية التي تحمل في طياتها معاني ودلالات عاطفية لان الصورة يجب ان يكون لها مضمون ومعنى وفق البناء الصوري للمشهد السينماتوغرافي الذي يعتمد على العناصر الآتية: (Scott,1974, P29).

1-حركة الشخصيات و أفعالها: ان أي مشهد في العمل الدرامي الصوري هو قائم على نوع من انواع الحركة بين الشخصيات التي تشارك في الفعل الدرامي ، من خلال(استخدام حركة الكاميرا او الممثل لزيادة التأكيد الدرامي خلال تقديم المنظر)

(Macheli, 1983, p77) وفق سياق الحدث ،ولاسيما ان عملية توافق الحركة مع الفعل باستمراره وتدفعه يمنح المستوى الدرامي إغناءً متميزاً وتفعيلاً ينتج عنه بناء مدلولات في ذهن المتلقي أي ان افعال الشخصيات ترتبط بالجانب الادائي والحركي للشخصية نفسها ، وهذا ما يجعل صانع العمل الفني يحافظ على خواص الشخصية وسماتها ، بغية تجسيد افعالها الخارجية والداخلية ضمن سرد الحدث ولذلك نجد الشخصية تقوم بالفعل (والفعل عامل اساسي في عملية تصوير الشخصية لان الناس في اثناء ادائهم لاي فعل يأتون بتعبيرات وايماءات وحركات غير واعية وردود فعل جسمانية تعبر عن خواص شخصيتهم) (Aslan, 1982, P 44) لاسيما في مشاهد (الأكشن ،والعنف) التي تعتمد على التنوع في الحركة ،وقد تكون حركة الشخصيات انسانية او حيوانية او خيالية وحوش ويعتبر الاداء الحركي ضرورة مهمة في بنية المشهد السينماتوغرافي لان خصوصية الافعال تتطلب انواعاً متعددة من الحركة ،منها الحركة الادائية المرتبطة بالأفعال المباشرة بين الشخصيات ، او الحركة التي تقوم بها الشخصية داخل الكادر مثل عمليات الهروب والملاحقة في افلام

الأكشن، ويتم توظيف الأفعال الدرامية بطريقة واعية من أجل تصادم، وتأثر الأحداث الدرامية وان توظيف الأفعال الدرامية في بناء تشكيلي متنوع يعتمد على المعالجة الإخراجية، ولا سيما ان القصة الدرامية في حقيقتها (نشاط معرفي واع، حركي جماعي تمثيلي - بمعنى انه يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا او قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة او الفصل بين قوى الصراع)(Saliha, 2010,p20).

تري الباحثة يجب ان تكون هناك علاقة قائمة على التناغم ما بين الشخصية وافعالها التي تقوم بها فلأيمكن اظهار افعال تنافي شخصية البطل، او البطلة كأفعال خارقة من قبل شخصية بسيطة، والعكس صحيح لان مصداقية الفعل الدرامي ستتضاءل وبالنهاية سوف تتلاشى (لأن الفعل والشخصية جزء من كل واحد، وان بينهما من التداخل والترابط ما يجعل قيام الواحد منهما دون الآخر امراً مستحيلاً)(Hwang,1970,p17)، وان طبيعة ظهور الأفعال من قبل الشخصيات سيؤدي حتما الى اتباع الصراع وهذا سيؤدي الى الحركة وتنوعاتها، وتمثل الحركة البنية الأكثر اهمية وتميزا في المشهد السينماتوغرافي وهي الحركات جميعها توضع داخل المشهد السينماتوغرافي، ويتحقق معنى الحركة عن طريق شكلها وإيقاعها لان ما يشاهده المتلقي من الحركة هو شكلها والعلاقة بين الاشكال تكون لنا الصورة والمضمون والفكرة للحصول على تأثيرات جمالية، وبعد التكوين الحركي هو مجموع الخطوط الحركية للممثلين وباوضاع مختلفة للجسام، وانسجامها مع بعضها في المشهد ضمن تكوينات تشكيلية.

2-حركة الاضياء:

تعد الاضياء عنصراً مهماً في ابراز الحركة المرئية ضمن حدود الصورة فهي تخلق حركة مستمرة داخل المشهد، ودلالة لنشوب صراع كما تعمل على ايقاظ انتباه المشاهد، والامساك به من خلال التوقع والاهتمام والتوتر ذلك (إن خلق الاهتمام والتوقع في اوسع معانها، يكون اساس الكيان الدرامي برتمه)(Aslan, 1985,p 44) داخل بنية المشهد، فضلاً عن انها عامل مهم في تفسير المشهد عن طريق توظيفها لبناء شكلي واضح المعنى (إذ بإمكان الاضياء ان تتكفل بوحدة البناء وان توضح المعنى)، (Abdul Hamid, 2005,p290)من خلال ابراز الفعل وسط سلسلة من الأفعال وتركيز ذهن المتلقي على حركة دون اخرى، فالإضياء تساعد على (تحديد ما يظهر من الأشياء في الصورة وما يختفي)(Shalaby, 1988, P152) منها وفق بنية الحدث. وعلى المخرج البارح ان يستخدم مؤثرات ضوئية تجعل من حركة العين منشدة وتسجيب للمؤثرات الحركية التي تعمل دائماً على استثارة المتلقي باستخدامها الدرامي المؤثر، والذي يبني دائماً وفق رؤية النخرج، فنلاحظ في فلم (الاخصائي) اخراج (لويس لوسية) انه في مشهد الكنيسة واثناء اداء التراتيل تدخل البطلة من الباب الرئيسي وترافقها الاضياء، وهي ترتدي اللون الاسود مما يثير حركة العين للانجذاب نحو الحدث، والضوء يسند اللون وهو من العناصر التي تعمل على تفاعل بنية التكوين ويجعل من التحليل في التلقي اثرا محفزاً في التنبؤ والتبشير لمحتوى العرض واستيعاب موضوعه في الذاكرة بمحبة لما يقدمه من اظهارات متنوعة في التفاعل الحركي المتغير والمتفاعل باعتبار (الاضياء تساعد على تجسيد الشخصية وتتنبأ بمقاصدها واستخدام الاضياء لاضافة النعومة او الخشونة على رد فعل المتفرج تجاه شخصية او موقف) (Keen,2009,p136)

، ويعمل الضوء على ثبات واسناد متن الحبكة ، وتتميز الالوان بان لها حركة ليس فقط في المشهد المرئي ولكن في تتابع وتجاوز اللقطات المرئية والمشاهد ويرى (ايزنشتاين) انه ينبغي علينا عند الاقتراب من مشكلة اللون في الفيلم ان نفكر وقبل كل شيء في المعاني المرتبطة بهذا اللون (Eisenstin,1963,p196)إن عملية الانتقال التدريجي باللون من الفاتح إلى الغامق أو العكس وباتجاهات متعددة قد أعطت تأثيرات ضوئية وظليه عليها لينشأ من خلالها إيقاعا حركيا متناغماً ، ويعد التباين من الوسائل التنظيمية التي لا غنى عنها في المنجز المرئي ، ويمثل في الواقع الانتقال من حالة الى عكسها مما يؤدي الى جذب الانتباه ، فهو بهذا يمنع الملل والرتابة في المنجز المرئي (Abdel Fattah,1974,L1,p100)، يستثمر المخرج او الفنان مبدأ السيادة اللونية لإعطاء إحساسا بإثارة الانتباه لسحب بصر المتلقي نحو الموقع السائد ليوهمه بالحركة ، ومن خلال ما تقدم فان حركة الاضاءة واللون تمثل المحرك الفعلي لبنية المشهد السينماتوغرافي ، فاللون يمثل العنصر الاكثر اهمية في المنجز المرئي كونه يمتلك قدرة غير محدودة على مخاطبتنا نفسيا وعاطفيا ، فضلا عن كونه الاساس في تنمية العناصر الأخرى نتيجة للعلاقة المترابطة بينه وبين الحركة بشكل خاص وبينه وبين بقية العناصر .

3- حركة المونتاج :

يستطيع المخرج ان يخلق حركة عن طريق المونتاج ، وذلك وفق ابداعاته وتكويناته للقطات فاللقطات تعبر عن المعنى ، بما يتوفر داخلها من حركة لصراعات متنوعة تساعد على تغير شكل الحركة ، مما يخلق تغير في المعنى وان ابراز اجزاء من الحركة هو الذي ينشئ المعنى وفق ابداع ، وتخيل ، واختيار المخرج ، وإن أي فكرة يستطيع المخرج ان يعبر عنها في بنية المشهد السينماتوغرافي ترتبط بالكيفية التي يتم من خلالها بناء مونتاجي يجعل من الافكار ذات تأثير نفسي يساعد على هضم الفكرة لذا نستطيع بناء مونتاجي عن طريق (تلاحم صورتين بواسطة التوليف بحيث تنتج عن مقابلة احدهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها في الفيلم) (Martin , 1985,p 90) اذن فالمونتاج له القدرة على ابراز حركة بناء اللقطة ، فهو الروح النابضة لأي منجز ، وهو الراعي للتنوعات الحركية للكاميرا ، وفق وسائل الربط التي تعمل على ابراز الحركة ومعناها الدلالي (ويتضح المعنى ويتم خلقه نتيجة ارتباط اللقطتين ببعضهما) (Joseph and HarryFeldman,1996,p50) وتشكل وسائل الانتقال المونتاجية التي تعمل دائما في بناء سرد الحركة ، ومنها الظهور والاختفاء التدريجي الذي يعتمد على حركة انتقال الزمن السردية (فالظهور التدريجي غالبا ما يستخدم على كشف معالم الصورة من ازالة الظلام الطاغي على الشاشة الى الوضوح التام تدريجيا) (Morsi, 1973, P128-129). كما تشكل حركة (المنج على تحويل فكري للشخصية وتغير زماني وغالبا ما يستخدم في سرد الاسترجاعات الفكرية) (Shariff,1987,p73) ، ويتجلى هذا المفهوم في فيلم (الجندي ريان) إخراج (ستيفن سبيلبرغ) إذ نشاهد لقطة قريبة للجندي ريان وهو ينوي سرد الأحداث من خلال مزج لقطتين قريبتين للجندي وبأزمان مختلفة ويتم الانتقال لأحداث ماضية في حياة الشخصية ، كما يشكل الانتقال من لقطة لأخرى بصورة مفاجئة على سرد الحدث بطريقة تجعل المتلقي يتفاعل مع الحدث بصورة مباشرة ، (ويتم القطع من لقطة إلى اللقطة التالية لها مباشرة ويضع المتفرج في قلب الحدث دون بلبله أو تشتيت أو إخلال بعملية المتابعة والقطع على اللقطة الرئيسية والى لقطة قريبة كاشفة تمهد

لتقديم مشهد جديد) (Al-Bashlawi, 2005. P54)، وهذا ما يتمتع به القطع الديناميكي من بناء حركي جمالي درامي داخل بنية الحدث.

مؤشرات الإطار النظري

بعد دراسة الباحثة للإطار النظري تم استخراج المؤشرات الآتية:

- 1- ان الاشتغال الحركي للكاميرا مع حركة الشخصيات له دور فعال في تعميق المعنى الدرامي داخل المشهد السينماتوغرافي.
- 2- ان التنوع الحركي للكاميرا مع حركة الاضاءة له بعد جمالي وتعبيري داخل بنية المشهد.
- 3- يعمل المونتاج على بناء بصوري حركي داخل بنية المشهد.

اجراءات البحث

اولا:منهج البحث

اعتمدت الباحثة في تحليل العينة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظواهر وتراكيبها وعملياتها وظروفها السائدة بوصفه يعد أكثر ملائمة لطبيعة البحث وذلك من خلال قدرته على الوصول الى أهداف البحث عبر عملية التحليل.

ثانيا:مجتمع البحث

يتضمن الأعمال الدرامية الامريكية، وتم الاختيار حسب الفترة الزمنية الواقعة ما بين (2010-2015) وذلك نتيجة اتساع رقعة الإنجازات الدرامية ذات القيمة الفنية والتأثير الجماهيري لهذه السنوات.

ثالثا: عينة البحث

فقد اختارت الباحثة فلم (كابوس في شارع اليم) كعينة قصدية لما له تنوع حركي في الكاميرا

- 1.الفلم ينسجم مع متطلبات وموضوعة البحث ومتطلباته واهدافه.
- 2.الفلم هو لمخرج معروف ومتميز في صناعة أفلام الرعب.
- 3.فلم مرشح للعديد من الجوائز فضلاً عن حصوله على جوائز في مهرجانات عالمية.

رابعا:ادوات البحث

تعد أداة الباحث واسطة الباحث التي يستند عليها في عملية التحليل وتتضمن اداة البحث عملية تحقيق اعلى قدر من العلمية ، والدقة في المعلومات للباحث واعتمدت الباحثة في تحليل العينة على مؤشرات الإطار النظري

خامسا: وحدة التحليل

لقد اعتمدت الباحثة في تحليل العينة على وحدة ثابتة تتمثل بالمشهد.

تحليل العينة

اسم الفيلم: كابوس في شارع اليم

بطولة: جاي ايرل هالي ، كابل غالتر ، روني مارا

اخراج: سامويل باير

انتاج: ميشيل باي واندررو فروم وبراد فوار / سنة الانتاج 2010.

ملخص الفيلم

تتلخص قصة الفلم حول مجموعة من الاصدقاء التي تربطهم علاقة منذ الطفولة لكنهم افترقوا ثم التقوا مرة ثانية في مدرسة ثانوية وهو مكان طبيعي مألوف وإن هؤلاء الاشخاص تم مطاردتهم من قبل شخص يدعى (فريدي) يسكن هو الآخر في مكان طبيعي ومألوف بالنسبة له . يقوم (فريدي) بمطاردة الاصدقاء الخمسة ويظهر لهم في اماكن مختلفة ، وان هذا الشخص هو ليس غريباً عنهم ، بل كان يعمل في الروضة التي كانوا يتواجدون بها الاشخاص عندما كانوا اطفالاً فيقوم (فريدي) بحجز الاطفال في مكان سري ويقوم بضرهم واغتصابهم فيقوم بعدها اهالي الاطفال بمطاردة (فريدي) والقضاء عليه داخل مكان تواجهه وذلك بحرقه وهو حي ، وعندما ان يصبحوا هؤلاء الاطفال شباباً ويلتقون مرة ثانية ، يظهر لهم الشخص المدعو (فريدي) في اماكن مختلفة لينتقم منهم لأنهم افشوا سره عندما كانوا اطفالاً ، يقوم فريدي بمطاردة الواحد تلو الآخر ويقوم بقتلهم في مكان غير مكان تواجدهم به ، ولكنهم يقتلون فعلاً بالمكان الذي يتواجدون به ، ولا يستطيعون تلافي الامر سوى ان يبقوا مستيقظين اذ يتم قتلهم وانتقالهم الى مكان مجهول إثناء نومهم ودخولهم في عالم جديد غير عالمهم الحقيقي. وفي النهاية يستطيع اثنان من الاصدقاء بتتبع أثر شخصية (فريدي) ومعرفة مكان تواجده ومن ثم يحاولون القضاء عليه.

تحليل العينة:

أولاً: ان الاشتغال الحركي للكاميرا مع حركة الشخصيات لها دور فعال في تعميق المعنى الدرامي داخل المشهد.

ان لحركة الكاميرا مع حركة الشخصية كان لها الدور الفعال في اشتغالهم في تناغم وانسجام وهذا ما شاهدناه في المشهد الثاني 4:40د/ث من الفلم (كابوس في شارع اليم) نرى الشخصية (دين) تتابعه حركة كاميرا وهنا نرى حركة الشخصية مع حركة الكاميرا في تتابعها لاسيما وان الكاميرا تنسحب الى الوراء وبحركة (شاريو) والشخصية تتقدم الى الكاميرا ثم تتحرك الكاميرا وبحركة (بان) الى الموجودات (داخل المطعم) وبحركة (بان) تستقر الكاميرا الى (راس حيوان) على طاولة ثم نرى (دين) وهو ينظر (بنفور) الى (الراس). ثم وبحركة الكاميرا تتابع الشخصية وهو يتحرك في الممر داخل المطعم ثم تنزل الكاميرا وبزاوية تحت مستوى النظر لنرى (يد مخالب فريدي) وهو يحاول ان يقترب منه ثم نرى (دين) وهو يتحرك ، وفجأة يظهر له (فريدي) يحاول قتله . نلاحظ خصوصية حركة الكاميرا مع حركة الشخصية داخل المشهد قد حققت دلالة درامية وجمالية، ولاسيما في ايصال المعنى المراد من ناحية ومن ناحية اخرى اثاره انتباه المتلقي وجذب انتباهه في تتابع الشخصية التي تنتقل من مكان الى مكان اخر، إذ إن الحركة ليس فقط على مستوى تحرك الشخصية فحسب بل انتجت دلالات متغيرة للشخصية التي تتحرك داخل المشهد وايضا للمتلقي، فأصبحت الحركة تأخذ مسارين الأول مسار تتبع الشخصية من وجهة نظر موضوعية والمسار الاخر وجهة نظر ذاتية للشخصية انظر شكل رقم (1).



شكل رقم (1) يبين لقطات من فلم كابوس في شارع اليم (حركة الكاميرا مع الشخصية- زمن المشهد
4:40د/ث)

ثانياً: إن التنوع الحركي للكاميرا مع حركة الاضاءة واللون له بعد جمالي وتعبيري داخل بنية المشهد. إن لعنصر الاضاءة واللون دوراً بارزاً ومهماً في خلق حركة مستمرة داخل المشهد ودلالته الدرامية ولاسيما إن للإضاءة في هذا الفيلم كان لها دور فعال من حيث الصراع السيكلوجي للشخصية وهذا ما شاهدناه في المشهد الاخير في الدقيقة 60:13 نرى (كونيتين والفتاة) وهما يدخلان بيتاً مهجوراً ويدهم مصباح يضيء به المكان والمكان شبه معتم والألوان باهتة تدل على الخوف مكان موحش ثم تدخل (الفتاة) الغرفة ويدها (فانوس) تضيئ المكان ، ومن خلال الفانوس نرى الاشياء ، وبلقطات قريبة الى اغراض (فريدي) ثم يرون باباً مغلقاً فيفتحونه ويدخلون وعند دخولهم نرى مكان (فريدي) الذي يعيش به وهنا يسלט الضوء على صور معلقة على الحائط وهنا تستذكر (الفتاة) طفولتها فكل بقعة ضوئية تسلط على صورة نرى لقطة وهي طفلة والمكان مضيء ثم يقع المصباح من يدها ونرى في يد (كونيتين) صورها فتأخذها منه وتتذكر طفولتها ، وفي مشهد 60:18 تستلقى (الفتاة) في غرفة (فريدي) ويجلس (كونيتين) وعند جلوسه ينام فجأة ثم يتحول المكان من مكان مظلم إلى شبه مضيء وعند مشاهدة المكان ، نرى أن المكان مضيء بشعلات نار المكان تحول من اضاءة باهتة الى اضاءة قوية . إن هذا المشهد له خصوصيته من حيث الضوء ولونه من لون بارد الى لون حار اعطى دلالات رمزية، فاللون الاحمر النار يدل على الخطر وعلى القتل وهذا ما قام به المخرج من خلال توظيف الاضاءة لإعطاء المشهد بناء حركي انتقالي من مشهد الى آخر وكان الانتقال قد تم وفق تنوع الإضاءة ، من اضاءة ذات لون باهت يدل على الخوف الى اللون الاحمر الذي يدل على الخطر. فضلاً عن أن الضوء ليس مجرد اضاءة المنظر فحسب بل حقق قيمةً درامية وسيكلوجية داخل بنية العمل الفني انظر شكل رقم (2)



شكل رقم (2) (يبين لقطات من فلم كابوس في شارع اليم (الاضاءة واشتغالها - زمن المشهد 18:60د/ث)

ثالثاً: يعمل المونتاج على بناء بصوري حركي داخل بنية المشهد.

يعمل المونتاج على خلق بناء ديناميكي درامي داخل بنية المشهد وذلك من خلال وسائله الفنية والتنوعية وفق رؤية المخرج الذي يستطيع من خلال وسيط اللقطات خلقت حركة ذات صراعات نفسية حادة للشخصية وهذا ما شاهدناه في المشهد وقت 37:8

نرى (جيسي) وهو في غرفة (السجن) وينادي عليه الشرطي ثم يخرج من الغرفة لتراه في الممر القريب من الغرفة وحركة كاميرا تتابعه من الخلف ثم تستدير الشخصية بلقطة قريبة لوجهه ثم يتم القطع ومن خلف الشخصية وبلقطة عامة نرى (حائطاً) ثم يطفئ النور ونرى الشخصية في شبه ظلام ثم يوهج النور لترى الشخصية في مكان آخر غريب. إن بناء هذا المشهد السينماتوغرافي، ولأسيما في بناء مونتاجي ذات معنى درامي وجمالي قد جعلت افكار الشخصية أن تنتقل بأفكارها الى مكان آخر وذلك بتأثيرها النفسي وارهاصاتها النفسية التي تمر بها الشخصية.

إن عمل المونتاج في هذا المشهد قد خلق بناءً مونتاجياً حركياً يعمل على استمرار الفعل الحركي وديمومته الذي بدوره أوحى ببنية ذهنية عند المتلقي انظر شكل رقم (3).



شكل رقم (3) (يبين لقطات من فيلم كابوس في شارع اليم (الربط المونتاجي زمن المشهد 37:8د/ث)

النتائج

- 1- التنوع الحركي للكاميرا يعتبر وسيلة مؤثرة في ذهن المشاهد، وترسخ في الذاكرة لما تتمتع به من تفاعل مع عناصره التكوينية، التي تبني على اللون والضوء والأشكال والموضوع.
- 2- ان كثرة التنوعات الحركية في المشهد الواحد تجعل المشاهد مشدودا مع الاحداث ومنتأرا بها على ويكسر الملل والرتابة والنفور داخل المنجز المرئي.
- 3- ان حركة الشخصيات المتنوعة كان لها الدور الفعال، في الفعل ورد الفعل وله ايضا في شد المشاهد وجذبه.
- 4- ان دور الاضاءة واللون قد ساعد على دعم الحركة في عمله لما لها تأثير واضح على المتلقي.
- 5- يشكل التنوع الاشتغالي للمونتاج في إدراك خصوصية اللقطات واحجامها.

الاستنتاجات:

- 1- ان عنصر الحركة المتنوعة قادر على تشكيل المعاني في بنية العمل الدرامي سواء في الفلم او المسلسل التلفزيوني.
- 2- ان التنوع الحركي للكاميرا قادر عن الافصاح عن المعاني العميقة والسطحية في ان واحد داخل بنية المشهد التلفزيوني او السينمائي.
- 3- التنوع في الحركة يودي الى خلق حالة من التشويق والرغبة في مشاهدة العمل الدرامي المرئي المنجز وهذا ما شاهدناه في الفلم (كابوس شارع اليم).
- 4- ان للحركة دور فعال وخلاق في بناء وتجسيد الاجواء والمعطيات النفسية.
- 5- تنوع الاضاءة باستخدام تقنيات اشتغاليه مختلفة، قد ادى الى تنوع الدراما السينمائية والتلفزيونية تراجيديا، ملهاة.
- 6- يعمل التنوع التقني والفني في العمل الدرامي الى حالة من التداخلات بين مختلف الاساليب الفنية.

References:

1. Aslan, Martin, Anatomy of Drama, Ter: Youssef Abdel-Messih (Baghdad, Al-Nahda Library, 1982).
2. Al-Bashlawi, Charity, Glossary of Cinematic Terms, Ter: Hashem Al-Nahas - Egyptian Book Authority, 2005)
3. Adnan Mahmoud Promised ,Technical diversity in the scientific model The exhibition halls of the Natural History Museum, Academic Magazine, the number86,2017,College of Fine Arts,Baghdad.
4. Al-Zawi, Al-Taher Ahmad, Arranging the surrounding dictionary on the way of the enlightening lamp and the basis of rhetoric, Part 1, Chapter B
5. Bazan, Andre, What is cinema, Part 1, T. : Raymond Francis (Cairo: The Anglo Egyptian Library, 1968).

6. Banova, Snithna, Drama Theory, T: Nouredine Faris, 1st edition, (Baghdad, General Cultural Affairs House, 2009).
7. Bogz, Joseph, The Art of watching the movies, Ter: Wedad Abdullah, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1995).
8. Hakim, Radi, Philosophy of Art at Susan Langer, Cultural Affairs House, Ministry of Culture and Information, Iraq, Baghdad, 1986.
9. Janetti, Le Dee, Understanding Cinema, Ter: Ja`far Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed for Printing and Publishing, 1981).
10. Gillam, Scott Robert, Foundations of Design, see: Mohamed Youssef, (Cairo: Dar Al-Nahdha for Printing and Publishing, 1974).
11. Ahmed Al-Khudari, Cinematography, (Beirut: Arab Center for Culture and Science, BT).
12. Duloz, Jill, The Time Image, Ter: Hassan Odeh, (Damascus: Ministry of Culture, 1999).
13. Robert Gillam-Scott, Foundations of Design, T: Muhammad Yusef, (Cairo: Dar Al-Nahda for Printing and Publishing, 1974), p. 29.
14. Riyadh, Abdel-Fattah, Training in Plastic Arts, 1st edition, (Cairo: Arab Renaissance House, 1973).
15. Abdul Hamid, Shakir, The Era of the Image, Negatives and Pros, (Kuwait, The National Council for Culture, Arts and Literature, 2005).
16. Solomon, Stanley J, Types of American Film, Ter: Medhat Mahfouz, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2007).
17. Shalaby, Karam, TV Production and Directing Arts, (Jeddah: Dar Al-Affairs, 1988).
18. Feldman, Joseph and Harry, Film Dynamics, Ter: Abdel-Fattah Al-Fatwa, (Cairo: The Egyptian General Book Organization, 1996).
19. Clark, Charles, Professional Cinematography, Ter: Saad Abdul Rahman Qalaj, (United Arab Emirates: Ministry of Information and Culture, 1986).
20. Lutman, Uri, Introduction to Film Semiotics, Ter: Nabil Debs, (Damascus Film Club, 1989).
21. Martin, Marcel, Cinematic Language, Ter: Saad Makkawi, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1964).
21. Majeed Maher and Mohmed Salah, The semantic use of the shot- building scene at the New French wave, Academic Magazine, the number 52,2009, College of Fine Arts,Baghdad.

22. Macheli, Joseph, The Genesis in the Cinematic Image, Ter: Hashem El-Nahas, (Cairo: The Egyptian Book Organization).
23. Morsi, Ahmed Kamel, Film Dictionary, (Cairo: General Book Authority, 1973).
24. M. Bogus, Joseph, The Art of Fergah, Ter: Wedad Abdullah, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1995).
24. Hawkes, Trans, Structural and Signal Science, Ter: Majid Al-Mashta (Baghdad: General Cultural Affairs House, 1986).
25. Hwang, Frank ,m, Introduction to the Performing Arts,transiation by kamel Youssef and others ,printing and publiishing House,Cairo,2009.
26. Keen ,Dansaeger,The idea of directing a movie ,translated by Ahmed Center for Translation ,2009.
27. Saliha ,Nihad, Theater between art and thought, Hala publishing, Giza,Cairo,2010.
28. Eisenstein Sergey,Cinematic director notes ,translated by Anwar AL-Marshi ,Egyptian Foundation for authoring , publishing,and Translation ,1963.
29. Sherif, Dureid, Synthesis and its Dramatic Effect in Feature Film, Unpublished Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 1987.

DOI: <https://doi.org/10.35560/jcofarts96/159-174>

Kinetic diversity of the camera in the structure of the cinematographic scene

Wafa Saadi Saleh¹

Al-academy Journal Issue 96 - year 2020

Date of receipt: 7/2/2020.....Date of acceptance: 8/3/2020.....Date of publication: 15/6/2020



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

Abstract

Highlighting the role of the movement and its dramatic dimensions, as an artistic product, whether at the level of cinema or television in general, and the stages of its influence within the structure of the cinematographic scene in particular, had an effective role in the continuation of the structure of the event according to its dramatic and aesthetic process, and from this the research problem crystallized in the following question: What is How the kinetic diversity of the camera in the structure of the cinematographic scene is achieved to achieve the maximum possible benefit by extrapolating all opinions in line with the objectives of the research, the research presented and two topics and the introduction were divided, which includes the problem of the research and its importance and limitations and objectives and terms. The importance of the research lies in adding cognitive art to the students of the Department of Film and Television in the Faculty of Fine Arts. As for the objectives of the research, it was limited to (revealing the ways in which the dynamic diversity of the camera can be achieved in the structure of the cinematographic scene).

As for the first topic, it contains (the dynamic diversity and its aesthetic in shaping the structure of the scene). The second topic (The role of elements of expression in the structure of the cinematographic scene) The researcher came up with a number of indicators, which resulted in the theoretical framework.

The research contained (research procedures), which included the research methodology, the research community, the research tool and the unit of analysis, as well as the sample analysis (a nightmare in Al Yam Street), and it contained results and conclusions, a list of sources and a summary in English.

Key Word: Diversity, Camera Movement, Cinema, Tachograph.

¹ Ministry of Education, Institute of Fine Arts, maan_eng32@yahoo.com.