توظيف عناصر البناء الفيلمي في تجسيد الاسلوب سينمائيا

عامر الحديثي

الخلاصـــــــــــة :

خلص الباحث على ان تتكون من عدة انواع من البنى حيث البنية الفكرية التي تخص اختار الفكرة ومعالجتها وتاثيرها واختيار الموضوع وطريقة تناول الافكار وعرضها في الفيلم ، ومن ثم تاتي البنية الدرامية لرسم شخصيات الفيلم وصياغة احداثه وتركيبها الدرامي ترتيبها الزماني وتحديد اطراف الصراع وادارته ، ثم تصاغ تلك الرؤى والافكار عبر المنظومات الاشارية الصورية والمنظومات الاشارية الصوتية ، التي تعمل على ابراز السمات الاسلوبية في شخصية المخرج السينمائي .

مشكلة البحث:

تتعدد وسائل تجسيد الأسلوب وتختلف بتعدد واختلاف أنواع الإبداعي الأدبي والفني ويرجع ذلك التعدد والاختلاف إلى طبيعة التعبير لكل نوع من أنواع الأدب والفن من جهة والى مستويات التعبير في كل نوع في الجهة الأخرى، ولأجل التعرف على وسائل تجسيد الأسلوب في الفلم السينمائي ينبغي التعرف على طبيعة ومستويات التعبير في الفلم السينمائي، فالفلم السينمائي وحدة فنية ناتجة عن سلسلة متداخلة الحلقات ومعقدة التراكيب من التخصصات الإبداعية تقوم بها مجموعة غير صغيرة من الفنانين ولكل منهم جهده الإبداعي الخاص.

اهمية البحث:

تكمن اهمية هذا البحث في اطلاع المختصين على عناصر البناء الفلمي التي تعمل على تجسيد الاسلوب سينمائيا وبالتالي تسهم في عملية تلقي الخطاب الفلمي لدى المشاهد.

اهداف البحث:

التعرف على عناصر البناء الفلمي التي تجسد الاسلوب السينمائي للمخرج.

حدود البحث:

دراسة عناصر البناء الفيلمي بشكل عام

المقدمـــــــــــــة:

لكن المنحى الأسلوبي للإبداع الفيلمي بمحصلته النهائية يستمد صفته من صفات المخرج بوصفه قائدا للعملية الإبداعية برمتها لأن (المخرج هو الذي يقرر أغلب العناصر المرئية، اختيار اللقطات، والزوايا، والمؤثرات الضوئية، والمرشحات، والمؤثرات البصرية، والتكوين، وحركة آلة التصوير، والمونتاج)[1] وقبل ذلك فأنه هو الذي يختار الموضوع والمعالجة الدرامية وأدوار الممثلين ....الخ، و(الفلم يكون عادة عملا مشتركا تبرز من خلاله شخصية على حساب الشخصية أو الشخصيات الأخرى)[2] ، وعلى الرغم من التشابك الإبداعي في النسيج الفيلمي إلا إن للفيلم السينمائي ثلاث مستويات متميزة من التعبير لكل منها وسائله الخاصة التي تنم عن طبيعته في تجسيد الأسلوب ، وتلك المستويات هي :-

---

[1] لوي دي جانيتي . فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي . بغداد : دار الرشيد للنشر . 1981 . ص374

[2] ميشيل وين . حرفيات السينما . ترجمة حليم طوسون . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1970 . ص253

أولا: المعالجة الدرامية: -

أن أول مستويات التعبير لتجسيد ذلك منهج المخرج هو المعالجة الدرامية للموضوع، أي تجسيد الموضوع عبر عناصر البناء الدرامي، وأهم تلك العناصر: الحبكة، والشخصية، والحوار. وتختص المعالجة الدرامية بتجسيد الأسلوب عبر النص الأدبي للفيلم، وينبغي إخضاعها لمواصفات التعبير لكي تتجانس مع طبيعة النوع الإبداعي الذي تظهر فيه (وليس مـــن المتوقع عند إعـــداد فيلم سينمائي عن رواية أو (قصة قصيرة) أن يحتفظ الفيلم بأسلوب المؤلف، أو لون الخيال الذي تخلفه الألفاظ وحدها)[1] ومن الطبيعي أن تختلف وسائل تجسيد الأسلوب باختلاف الأنواع الإبداعية، وعلى هذا الاختلاف يعول التمييز بين هذا النوع أو ذاك، وبالأخص تلك الأنواع التي تستخدم الرموز اللغوية نفسها، وأن اختلفت بطبيعة النظم والقواعد التي تتآلف فيها تلك الرموز، أما الاختلاف الأكثر تعقيدا فهو الاختلاف الذي يشمل طبيعة الرموز اللغوية المستخدمة، لكن الاختلاف في وسائل تجسيد الأسلوب ضمن النوع الإبداعي الواحد لا يخص تلك الرموز والنظم والقواعد بل يخص الطريقة التي يتم التعامل بها مع تلك الرموز والنظم والقواعد . وعلى هذا الأساس فأن المعالجة الدرامية تعد إحدى وسائل تجسيد الأسلوب في الفلم السينمائي وعليه فأن لعناصر البناء الدرامي دورا مهما في تجسيد المنحى الأسلوبي للفيلم، وإذا قلل من أهمية عنصر الحوار في تجسيد الأسلوب عبر المعالجة الدرامية بوصفه عنصرا بعيدا نسبيا عن تأثير سلطة المخرج، فضلا عن كونه احد صفات تجسيد الشخصية، وجعل أهمية الشخصية في تجسيد الأسلوب في المرتبة الثانية ، على اعتبار إن الثقل الأساس في رسمها يقع على كاهل مؤلف النص الأدبي ، فأن لعنصر الحبكة دور بالغ الأهمية في تجسيد الأسلوب عبر المعالجة الدرامية ، وهي كما قال أرسطو تتنزل من الدراما (في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي)[2] وعلى الرغم من إن للحبكة قوانين وإحكام ومقومات معروفة إلا إن صياغة تطور إحداثها في الموضوع الواحد تختلف من نوع إبداعي إلى آخر حسب ما تعرفه طبيعة كل من تلك الأنواع ، وكذلك تختلف من مبدع إلى أخر حسب ما تفرضه الصفات الشخصية لذلك المبدع ، تلك الصفات التي يعول عليها تجسيد المنحى الأسلوبي له ، وقد الح (انطونيوني) إلى إن(الجريمة والعقاب) لدستويوفسكي ما هي إلا قصة عادية ولكن (عبقرية الرواية تكمن في كيفية سردها وليس في مادة الموضوع)[3] أن مراحل تطور الفعل في الحبكة التقليدية معروفة لأغلب المتخصصين في الدراما ، ولكن لا أحد منهم يستطيع إن يتخيل تطابق حبكتان لموضوع واحد ، فإذا كان مصدر تعددية الحبكة للموضوع الواحد يرجع إلى اختلاف الصفات الشخصية للمبدع فأن أوجه تعدديتها ينبع من كيفية صياغة مراحل تطور الفعل الدرامي فيها، وتلك الصياغة تعتمد على اختيار نقاط التوتر والتعقيد والمفاجأة لإثارة التشويق الضروري لمتابعة الفعل الدرامي . فالحبكة تشكل مظهر الفعل الدرامي لأنه يجسد عبرها صفات المبدع ، ويتضح المنحى الأسلوبي من طريقة صياغتها لأن (الأسلوب يرتبط ارتباطا وثيقا بالشكل الذي اختاره الكاتب ولكنه يعتمد أيضا على استجابته الشخصية للموضوع)[4] وهذا ما يفسر تعددية الحبكة للموضوع الواحد من مبدع إلى أخر، فمسرحية (الكـــــــــترا) ليوربيدس تنطوي على الموضوع نفسه الذي انطوت عليه مسرحية (الكترا) لسوفوكليس، واستمد (راسين) أغلب موضوعات مسرحياته من

---

[1] البرت فولتون . السينما آلة وفن . ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل . القاهرة : المركز العربي للثقافة والعلوم ب . ت، ص352

[2] أرسطو . فن الشعر . مصدر سابق . ص98

[3] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص425

[4] فرد . ب . ميليت وجيرالدين س بنتلي . فن المسرحية . ترجمة : صدقي حطاب . دار الثقافة . بيروت . 1966 . ص390

المسرحيات الإغريقية ، وتكررت موضوعات مسرحيات سوفوكليس مثل (اوديب) (انتيجونا) (الكترا) عند أكثر من كاتب ، كذلك الأمر مع مسرحيات شكسبير مثل (هاملت) و(ماكبث) ، ونجد هذا التكرار في العصر الحديث كما هو الحال في تكرار موضوع مسرحية (جريمة قتل في كاتدرائية) لاليوت ، لتنطوي عليه مسرحية (بيكت) لجان أنوي وتشمل هذه الظاهرة عددا ليس بالقليل من الآثار الإبداعية منذ نشأة الدراما وحتى عصرنا الحاضر، ويزخر تاريخ الدراما بشواهد كثيرة - يصعب حصرها- على تعدد المعالجات الدرامية للموضوع الواحد، بل إن بعض الموضوعات تكررت معالجتها على مر العصور وربما تكررت تلك المعالجات في العصر الواحد أكثر من مرة ، وفي أكثر من نوع إبداعي ، فمثلا ، مسرحية (هيبوليتس متوجا) ليوربيدس عالجت موضوع (عشق فيدرا زوجة ثيسيوس لأبن زوجها هيبوليتس، وفي العصر الروماني كتب شاعره المسرحي سينيكا عن هذا العشق أيضا، ثم تلاه الشاعر المسرحي الفرنسي راسين في عصر الكلاسيكية الحديثة ، ثم الروائي الفرنسي اميلا زولا في الفريسة ، والمسرحي الأمريكي يوجين اونيل في رغبة تحت الشجرة الدر دار)[1]. ومثلما اختلفت وتعددت المعالجات الدرامية لذلك الموضوع في المسرح، فقد قام المخرج السينمائي (جون راسين) بتقديم (فيدرا) في فلم سينمائي يحمل هذا الاسم، كذلك أقدم المخرج الفرنسي (فاديم) على معالجة الموضوع نفسه في فلم يحمل اسم(الفريسة...أو ضحية الحب) اعتمد فيه على رواية أميلا زولا (الفريسة) وفيه كما في(فيدرا) نرى الأسطورة القديمة في معالجة عصرية، وكما اختلف تناول هذه الأسطورة في أعمال الكتاب والشعراء السالفين كل حسب فكره وما يؤرقه ، اختلفت معالجة (فاديم) عن معالجة (راسين)على الرغم من أن كلاهما يتفق مع الأخر في تقصير الأحداث والشخصيات وإلباسها لباس عصرنا شكلا ومضمونا .[2]

وعلى الرغم من أن الموضوع واحد فأن الاختلاف قائم بين تلك الآثار الدرامية ومرجع ذلك الاختلاف هو تمايز عناصر اختلاف البناء الدرامي في كل منها، ويبرز بشكل أكثر وضوحا عبر التمايز البين في صياغة الحبكة لكل منها، وتتعدد الحبكات بتعدد الكتاب الذين يتناولون الموضوع وهذا يؤكد إن مرجعية المنحى الأسلوبي للأثر الدرامي هي الحبكة في مجال المعالجة الدرامية ، ولأن الحبكة تشكل مظهر الفعل الدرامي الذي يحمل الصفات الشخصية للمبدع ، فعلى ضوء طريقة صياغتها يتضح المنحى الأسلوبي له، ولذلك فأنها تعد إحدى وسائل تجسيد الأسلوب في الفلم السينمائي على شرط امتداد سلطة المخرج لتشمل النص الأدبي سواء كان هو مبدع النص، أو كان مشرفا على كتابه، إذ إن (العديد من كبار صانعي الأفلام يكتب نصوصه بنفسه من هؤلاء : (بيركمان) ، و(كوكتو) ، و(ايزنشتاين) و(رنوار) و(كريفث) و(شابلن) و(كيتون) و(فون ستورهايم))[3] بينما نجد البعض الآخر (له اليد الطولى في كتابة نصوصه ولكنه يجلب كتاباً آخرين لتوسيع أفكاره ،(فلليني) و(تروفو) و (كوروساوا) و(أنطونيوني) كلهم يعملون بهذه الطريقة)[4] وهذا يؤكد حرصهم على عدم التفريط بالمعالجة الدرامية ، لأهميتها في تأكيد صفاتهم الشخصية وتجسيد المنحى الأسلوبي لكل منهم لأنها إحدى وسائل تجسيد الأسلوب.

---

[1] سميرفريد . العالم من عين الكاميرا . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ب. ت . ص165

[2] انظر ، المصدر نفسه .ص166

[3] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص420

[4] المصدر نفسه . ص420

ثانياً: اكتشاف القيم الفكرية والإبداعية:-

تبدأ أولى مراحل الفعل الإبداعي في الفلم السينمائي عند التوجه في اختيار الموضوع ، سواء كان ذلك الاختيار واقع على موضوع يتضمنه نص مكتوب أو كان موضوعا مرشح للكتابة ، لأن اختيار الموضوع يعبر عن منهج المخرج في الإفصاح عن أفكاره ، وبما ان السينما من من الفنون الجماعية ، لذا فأن الإبداع الفيلمي يستمد قيمته من محصلة الجهود الإبداعية لمجموع التخصصات الفنية في الفلم، وليس هذه المحصلة جمعاً كمياً لتلك الجهود، بل هي محصلة كيفية تنتج عن سلسلة من التفاعلات الإيجابية لتلك الجهود في إطار من التآلف والتناسق ولتشكل الوحدة الإبداعية للفيلم ، ومن الضروري أن يكون للعملية الإبداعية برمتها قائداً يخضع جميع الجهود الإبداعية لرؤية فنية واحدة ويعمل على تجسيدها ضمن ذلك الإطار من التآلف والتناسق وهذا القائد هو المخرج، إذ يتطلب منه أبراز قدرة فائقة على اكتشاف الطاقات الإبداعية لمجموع المشاركين في عملية الإبداع الفيلمي وتوجيهها لخدمة الغرض الإبداعي في الوقت المناسب ، ويأتي في مقدمة تلك الجهود، الجهد الإبداعي للممثل وذلك لسببين مهمين أولهما: أن الممثل يعد العنصر الأهم الذي ينهض بأعباء الفعل الدرامي وتجتمع له صفات البناء الدرامي والبناء الصوري. وثانيهما : هو عدم إمكانية إخضاع جهده الإبداعي للمراجعة المستمرة ، لأنه يرتبط بالوقت المحدد الذي تدور به الكاميرا لتسجله عند تصوير المشهد، على خلاف الجهود الإبداعية الأخرى فأنها خاضعة للمراجعة المستمرة واستحداث تصورات بديلة عن تلك التي سبقتها. لذلك فأن وسائل تجسيد المنحى الأسلوبي للمخرج في اكتشاف القيم الإبداعية عند الممثل تأتي عن طريقين، أولهما: اختيار الممثلين للقيام بأدوار شخصيات الفلم وذلك يعتمد على التوافق بين أبعاد الشخصية حسب تصور المخرج ، وانطباعات وتصورات المخرج عن قدرة الممثل في تجسيد الشخصية، قبل توزيع الأدوار، وثانيهما: قدرة المخرج في معالجة الحالات الآنية عند الممثل للحصول على أدق الانفعالات الحسية في تجسيد الشخصية. ومن الممكن تصنيف الممثلين على أساس علاقتهم بالجهود إلى ثلاثة أصناف:

أ- **النجـوم**: وهم الممثلون الذين عرفوا بأبعاد شخصية واضحة في أذهان الجمهور، وقد اعتمدت السينما المصرية على هذا الصنف من الممثلين لمدة غير قصيرة من الزمن ، فاقترنت شهرة كل منهم بنمط الشخصية التي يقدمها على الشاشة في جميع ادواره ، واشتهر بعضهم باسماء تصف نمط الشخصيات التي يمثلونها ، وعلى سبيل المثال ، فقد اشتهرت الممثلة شادية ب (الدلوعة) والممثل شكري سرحان ب (فتى الشاشة) والممثل محمود المليجي ب(مجرم الشاشة) والممثل فريد شوقي ب (وحش الشاشة) .... وهكذا .

ب- **الممثلون المحترفون**: وهم الممثلون الذين يمتلكون خبرة واسعة لأداء مختلف الأدوار، وقد احتوت الافلام المصرية على هذا الصنف من الممثلين ، وعلى الرغم من قدراتهم الابداعية الكبيرة ، فقد انحسرت اغلب ادوارهم في حدود الادوار المساعدة ومن ابرز هؤلاء الممثلين الممثلة امينة رزق والممثل حسين رياض.

جـ- **الممثلون الهواة**: وهم الممثلون الذين يفتقرون الخبرة أو قد يمتلكون خبرة بسيطة جداً. و يعمد بعض المخرجين إلى اختيار الممثل النجم على ضوء تطابق شخصيته مع الصفات الشخصية للدور الذي اختير له، لكن السينما المصرية خلت من هذا الصنف من الممثلين ، ماعدا افلام (يوسف شاهين) الاخيرة التي قدمت للسينما المصرية ممثلون عدة اصبحوا في مصاف النجوم الكبار فيما بعد . وتزخر أفلام هوليود بأصحـــــاب هذا الأســـــــلوب من المخرجين ، وأن بعض المخرجين الكبـــــار من أمثـــال (هتشكوك) يستثمرون صفة نجـــــومية الممثل على نحـــــو مغاير، إذ يقوم عادة (باستغلال نظام النجوم وذلك عن طريق خلق نظام التوتر بين الخصال

غير جذابة للشخصيات المكتوبة والمميزات الجذابة التي يمتلكها النجم ذاتيا)[1] بينما يفضل بعض المخرجين من أمثال (روسوليني) و (دسيكا)(استخدام ممثلين غير محترفين لأنهم لم يشاهدوا في ادوار مألوفة معادة ، إن مثل هؤلاء الممثلين يظهرون على الحياد بنظر الجمهور ويستطيع صانع الفلم إن يستغل فقط جوانب شخصيتهم التي لها علاقة بالشخصية كما تظهر في الفلم)[2]. أما الكيفية التي تظهر فيها قدرة المخرج على قيادة الممثل للحصول على التعبير المطلوب فأن بعض المخرجين من أمثال (فان ديوك) يفضل التعامل بحدية وجفاف أكثر في توجيه الممثلين ، بينما البعض الأخر منهم من أمثال (سيدني فرانكلين) يذهب إلى ابعد حد من الهدوء والصبر في توجيه الممثل ، وهو يتكلم بصوت منخفض وهادئ على نحو غير مألوف ، فيجد الممثلون أنفسهم يصغون إليه ويركزون على ما يقول بشكل غير اعتيادي[3] . يلجأ بعض المخرجين إلى معالجات عديدة تتوقف نتائجها على الصفـــــات القيادية التي يمتلكونها (فبعضهم يصفع الممثل والبعض الأخـــــر يحـــــــرص على أن يســـــــمع الممثل قطعا موسيقية)[4] ويروي (باريت كيسلنك) في كتابه (السينما الناطقة) قصة تصف الطريقة التي اتبعها المخرج السينمائي (سيسيل دي ميل) مع إحدى الممثلات للحصـــــــــــول على التعبير الذي يتطلبه الدور. فقد اختار (سيسيل دي ميل) ذات مرة فتاة جميلة غير معروفة لتؤدي دورا رئيسا في احد أفلامه المهمة ، ولم تكن للفتاة تجربة مهمة في التمثيل ،لكنها كانت تملك وجه جميل وهادئ ومشرق ولها ابتسامة محببة، وعند بدء التصوير اعتقدت الفتاة إن النجاح أصبح في متناول يدها مادامت تجيد الابتسامة، ولكن الفلم يتطلب منها تجسيد الموقف التراجيدي لشخصيتها، فكان (دي ميل) يشرح لها ويوضح المطلوب ولكن الفتاة لا تظهر غير الابتسامة، فكانت النتيجة مشاهد غير مقنعة ، لعدم استطاعتها كســـــر الحاجز النفسي الذي يقيد أحاسيسها الكامنة ، لذلك لجأ (دي ميل) إلى استخدام طريقة خشنة لتحرير أحاسيسها من مكمنها ، إذ دعا الفتاة وأخوها إلى المكتبة ، وقد تقصد في دعوة أخيها ، لأن اغلب الناس يتحرجون من توجيه الانتقاد إليهم بحضور احد أعضاء أسرهم ، وقد اخبر الفتاة- بشكل جاف – انه استبدلها بممثلة أخرى لأنها لا تمتلك الموهبة اللازمة للقيام بالدور ، وفي اللحظة نفسها شعرت الفتاة بأن الأرض تزلزل تحتها وارتجفت ركبتها وأخذت بالبكاء وأخبرته بأنه بهذا سيقضي على مستقبلها الفني ، فبعد إن تأكد (دي ميل) من تحرر أحاسيسها من قيود الحاجز النفسي ، رفع مرآه يدوية كان يضعها على المنضدة ، فناولها للفتاة وقال: الآن أنظري إلى نفسك وشاهدي تعبيرات وجهك ، انك تستطيعين أن تطلقي انفعالاتك الكامنة لتظهر على وجهك . ثم أعطاها صورة فوتوغرافية صورت لها في أحد المشاهد التي صورتها قائلا: انظري إلى نفسك ثانية وقارني مع هذه الصورة . فنهضت الممثلة وقالت: عرفت ماذا تعني ، وسأعمل ذلك الآن ، فكانت محاولاتها اللاحقة رائعة في التعبير عن انفعالاتها الكامنة وكانت تلك المشاهد قد رفعتها إلى مرتبة النجومية[5]. تكرر مثل هذه المعالجات في كثير من الأفلام ولكل حالة معالجة خاصة بها، ولكل مخرج وسائله في المعالجات وعبر تلك الوسائل يتجسد المنحى الأسلوبي للمخرج في اكتشاف القيم الإبداعية،

---

[1] المصدر نفسه . ص388

[2] المصدر نفسه . ص389

21- Barret C.Kiesling . Talking Picture . Johnson Publishing Company, New York, P. 156 ميشيل وين . المصدر السابق . ص302

1- Barret, Op. P. 157.

لذلك فأن اختيار الممثلين وطريقة معالجة الممثل تعد من وسائل تجسيد الأسلوب ، بل وتعتبر من الوسائل البالغة الأهمية لمدى تأثيرها البالغ في محصلة القيم الإبداعية للفلم، على الرغم من ضعف الدلائل المفصحة عنها مقارنة بالوسائل الأخرى عند مشاهدة الفلم على الشاشة.

ثالثاً: مفردات اللغة السينمائية:- مثلما يتجسد المنحى الأسلوبي عبر المعالجة الدرامية واكتشاف القيم الإبداعية في الفلم فأنه يتجسد عبر مفردات اللغة السينمائية إذ (تشترك كل عناصر التعبير في صنع الفلم على أنها عناصر للفعل الدرامي)[1] وتشكل مفردات اللغة السينمائية السطح الحسي للعملية الإبداعية، فهي مفتاح البوابة الخارجية لمداخل الإدراك للعملية الإبداعية في الفلم السينمائي لأنها على تماس مباشر بأحاسيس المتلقي، وتتضح مستويات التجسيد الأسلوبي الأخرى عبر مفرداتها وصيغها، وتحمل على متنها العمل الإبداعي ، وتتوزع مفردات اللغة السينمائية إلى وسائل التعبير الآتي :

أ- **وسائل التعبير الصوري :-** تعد الصورة من أهم وسائل التعبير الفيلم لأنها أولا هي الصفة الأساسية للسينما، وثانيا لإمكانية تضمينها زخم هائل من المعلومات عبر حاسة البصر التي تشكل ما يقارب 83% من قدرة الانسان الكلية في التعليم ، لهذا فأن اغلب الدراسات السينمائية توجهت إلى العناية بالصورة على اساس أن السينما هي فن الصورة ، وبهذا الصدد يقول (الكسندرا ارنو) في معرض حديثه عن اللغة السينمائية (السينما لغة الصورة ، لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها)[2]. ويؤكد (مارسيل مارتن) حقيقة (إن المادة الفيلمية الأولية ، الصورة، هي أداة تصويرية بدرجة فائقة لأنها تفرض على أعيننا وعلى آذاننا قطعة من الحقيقة)[3] وهذا لا يعني إلغاء وسائل التعبير الأخرى بقدر ما يعني تأكيد أهمية الصورة في سلم أوليات وسائل التعبير الفيلمي ، إذ يتجسد الفعل الإبداعي عبر استخدام مفردات اللغة السينمائية على اساس أنها اهم وسائل تجسيد الأسلوب ، وتلك المفردات هي ما تعنى بتكوين الصورة ، ومنظورها ، وحركة الكاميرا ، وتتابع اللقطات ، و يعمد بعض المخرجين إلى استنفاذ كل إمكانية الصورة لتعطيل بعض وسائل التعبير الأخرى ، مثلما فعل (دسيكا) في فلمه (العالم الجديد) إذ عالجه (بلغة سينمائية جديدة ، فهو يبين الفلم باللقطات السينمائية دون حبكة قصصية أدبية ويجعل اللقطات ذاتها ذات وسيلة للسرد والحكاية)[4] ويرى (ايزنشتاين) غير هذا الرأي ، إذ يعتقد انه (يجب إن يكون الكل أو الكيان التعبيري لأي عمل من أعمال الفن السينمائي، على أساس، لا من كبت عناصر معينة (وتحييدها) لصالح غيرها من العناصر، ولكن على أساس من التوظيف الحكيم لتلك الوسائل التعبيرية التي تستطيع في الوقت المحدد ، أن تتيح أكمل لذلك العنصر القادر في ظروف محددة، للكشف عن مضمون الفيلم ومعناه وموضوعه وفكرته بأكبر قدر من الوضوح)[5] فإذا تمكن المخرج من امتلاك ناصية الصورة وتحكم بمفرداتها فأنه سيتمكن من توظيفها لتخدم قوة التعبير الفيلمي وإيصال المعنى إلى المتلقي بشكل يحقق اكبر قدر من التأثير، مثل هذا التمكن نجده في فلم

[1] سيرجي ايزنشتاين . مذكرات مخرج سينمائي . ترجمة أنور المشري . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . 1963 . ص202.

[2] مارسيل مارتن، . اللغة السينمائية . ترجمة سعد مكاوي . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . 1964. ص5.

[3] المصدر نفسه . ص8

[4] سمير فريد . المصدر السابق . ص208

[5] سيرجي ايزنشتاين . المصدر السابق . ص200

(ظلال الأجداد المنسيين) للمخرج (باراد جانوف) إذ تم (توظيف مفردات اللغة السينمائية التي يختارها في كل عضوي متجانس)[1] ولما كانت وسائل التعبير الصوري تشكل أحد ركني مفردات اللغة السينمائية فأن الصورة الواحدة تعد اصغر وحدة تكوينية في نظام التعبير الصوري في الفلم، وإذا سلمنا بان المعنى ناتج عن منظومة العلاقات القائمة بين عناصر الصورة فأن عنصرين أساسين هما اللذان يتحكمان في قوة تعبير الصورة ، أولهما : توزيع الأشياء ضمن إطار الصورة وهذا ما اصطلح على تسميته تشكيليا ب(التكوين) وسينمائيا (الميزانسين) ويشتمل على الإطار، والخط، والكتلة، والوزن، والإضاءة، والحركة ضمن الإطار، وثانيهما: هو موضع الكاميرا بالنسبة إلى تلك الأشياء وهذا ما أصطلح على تسميته تشكيليا بـ (المنظور) ويشتمل سينمائيا على (زاوية اللقطة)، و(حجم اللقطة) و (عمق المجال).

أما أوجه الاختلاف بين (الصورة السينمائية) و(الصورة الفوتوغرافية) فأن الأولى (متحركة) على خلاف الثانية، وهذا ما جعل (مارسيل مارتن) يعرف السينما على أنها (فن الصورة المتحركة)[2] وتصنف الحركة في السينما إلى صنفين: أولهما :- تغير موقع الكاميرا بالنسبة إلى الأشياء أو تغير الأشياء نسبة إلى موقع الكاميرا وما يتبعه من تغير في العلاقات بين عناصر تكوين الصورة عبر حركة الكاميرا (الانتقالية) أو (الموضعية) التي تستمد قوتها التعبيرية من التغيير التدريجي لعناصر التكوين في الصورة الواحدة ، وزخم الإحساس الذي يولده ترتيب هذه العناصر والعلاقات المستجدة بينها. وثانيهما:- استحداث تكوينات جديدة عبر استثمار إمكانات المونتاج للانتقال من تكوين إلى أخر ويستمد هذا الانتقال قوته التعبيرية من العلاقة التي يولدها تجاور التكوينات المتتابعة ونوعية تتابعها. وعلى ضوء ما تقدم نخلص إلى أن عناصر التعبير الصوري تشتمل على أربعة عناصر موزعة على عنصرين أساسين هما عنصر الصورة وعنصر الحركة وكما ياتي:-

1- **عناصر الصورة:** ويشتمل على العنصريين الآتيين:-

أ-التكوين :- يشتمل التكوين على العناصر المرئية المكونة للصورة السينمائية داخل إطارها المنظور وقد اصطلح على تسميته في السينما ب(الميزانسين)، ويقتضي التنويه على التباس الأمر في بعض الدراسات السينمائية في استخدام مفردتي (التكوين) و (الميزانسين) عدهما شيئين مختلفين . وعندما ندقق في المفهوم الذي تعنيه المفردتان نجده مفهوم واحد ، كذلك فقد استبعدت بعض الدراسات السينمائية (الحركة داخل الإطار) من العناصر التكوينية للصورة السينمائية ، ولو أخذنا هذا الاستبعاد موضع الاعتبار لجردنا الصورة السينمائية من إحدى أهم صفاتها وهي (الحركة) . ويهتم التكوين بتوظيف دلالات الكتل ، والألوان ، والإضاءة ، والخطوط ، واتجاهات الحركة ، وتوزيعها ضمن إطار محدد للتعبير عن المعنى المطلوب ، ولكل مخرج طريقة في توظيف هذه العناصر، يتفرد بها عن الآخرين وربما يرتقي ذلك التفرد إلى حد التميز لتتضح رسوم المنحى الأسلوبي لذلك المخرج، فـ (جون فورد يفضل استخدام التكوينات المتناظرة والمتوازنة، بينما يستخدم (جان لوك كوادر) و(انطونيوني) غالبا التكوينات غير المتناظرة التي تستثمر نوع من الفراغ السالب

[1] سمير فريد . أضواء على السينما المعاصرة . بغداد : دار الرشيد للنشر . 1979 . ص168.

[2] مارسيل مارتن . المصدر السابق . ص13

والمساحات الواسعة المتروكة)[1] ويظهر (كيروساوا) قدرته الفائقة على التعبير عبر عناصر التكوين ، ففي فيلم (إن تحيا) يجعل (الديكور مع الإضاءة الكابية في التكوين المعبر للأب وهو يتردد في الصعود اعلى السلم المؤدي للطابق العلوي الذي يسكن فيه ابنه حيث صورته الكاميرا من أعلى كما لو كان راكعا على السلم)[2] نستدل من هذا على إن تجسيد المنحى الأسلوبي في الفيلم السينمائي عبر عناصر التكوين تحدده الطريقة التي يتم فيها توزيع تلك العناصر داخل الإطار وتوظيفها لخدمة المعنى.

ب-المنظور:- يسهم منظور الصورة السينمائية في إظهار قوة التعبير وتعميق المعنى عبر توظيف الدلالات التي تحملها العناصر المكونة لمنظور الصورة ، وتلك العناصر:-

1- **زوايا الكاميرا:** التي تنتج عن اختيار موقع الكاميرا نسبة إلى الأشياء المصورة.
2- **أحجام اللقطات:** التي تنتج عن تحديد المسافة بين الكاميرا والأشياء المصورة.
3- **عمق المجال:** الذي ينتج عن تحديد الأبعاد البؤرية لعدسات التصوير.

يولد اختلاف زوايا الكاميرا تأثيرا دراميا بالغاً لذلك فأن دلالة الصورة تختلف باختلاف زاويتها، فإذا (كانت الزاوية بسيطة يمكن أن تقوم بفعل نوع من التلوين العاطفي الدقيق وإذا كانت الزاوية متطرفة يمكن لها أن تمثل المعنى الرئيس للصورة ... إن صورة رجل تم تصويره من زاوية مرتفعة توحي في الواقع عكس المعنى الذي توحي به صورة نفس الرجل وقد أخذت من زاوية منخفضة)[3] ففي فيلم (معركة الجزائر) استخدم مخرجه (بونتيكورفو) زاوية الكاميرا استخداما بارعاً عندما أختار (زاوية من أعلى عند نسف أول منزل في القصبة ، ثم المنزل نفسه [نفس المنزل] من أسفل والإحياء يستخرجون الأموات من الأنقاض)[4] وكذلك تختلف دلالة الصورة باختلاف حجم اللقطة ، لأن اختلاف حجم اللقطة يضفي أهمية على الأشياء التي داخل الاطار أو يقلل من اهميتها ، ويسهم بتغيير العلاقات بين العناصر التكوينية للقطة ، فكلما كبر حجم اللقطة زادت اهمية الأشياء الموجودة فيها وزاد تركيز الاهتمام بها مع تماسك العلاقات بينها وعلى عكس ذلك في اللقطة البعيدة . أما اختلاف عمق المجال فأنه يعطي إيحاءات مختلفة ، وعبر تغيير العدسة يمكن عزل الشيء عن الموضوع أو تأكيد العلاقة بينهما أو تشويه صورتهما ، ولكل حالة إيحاءاتها التي تسهم في تدعيم المعنى المطلوب ، ويتحدد منظور الصورة السينمائية عبر زاوية الكاميرا وأحجام اللقطات وعمق المجال ليحمل دلالة تلك الصورة ، وعلى ضوء استخدام العناصر المكونة للمنظور يسهم في تجسيد المنحى الأسلوبي في الفلم السينمائي.

---

[1] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص 88
[2] سمير فريد . اضواء على السينما المعاصرة . المصدر السابق . ص 151
[3] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص 30
[4] سمير فريد . العالم في عين الكاميرا . مصدر سابق . ص 215

2 - **عنصر الحركة:** ويشتمل على عنصريين هما:-

أ - حركة الكاميرا :- تعد حركة الكاميرا من أكثر الوسائل التصاقا في السينما لأنها تختص بها دون باقي الفنون من جهة، ومن الجهة الأخرى فأنها أكبر العناصر تأثيراً في تعميق القيم الدرامية ، وقد كتب (الكسندر ستروك) معلقاً على أهميتها (أن تأريخ الفن السينمائي يمكن اعتباره في مجموعة تأريخ تحرير آلة التصوير)[1] ، ويختلف التأثير الدرامي لحركة الكاميرا باختلاف نوع الحركة وسرعتها، ويمكن استخدام حركة الكاميرا في التعبير عن وجهة النظر الذاتية كما يمكن استخدامها في التعبير عن وجهة الموضوعية وغالباً ما يستخدم المخرجون (الكاميرا المحمولة باليد في لقطـــــــــــات وجهة النظر، في فلم (مايك نيكولز) الموسوم ب(الخريج) استخدمت الكاميرا المحمولة باليد للتعبير عن محاولات البطل لاختراق غرفة مزدحمة بالناس)[2] وعلى خلاف ذلك نجد فيسكونتي في فلمه (الموت في فينيسيا). فأن استخدام (حركة الكاميرا في اللقطات الطويلة كانت أيضاً الوسيلة الأساسية لفيسكونتي ليؤكد أنه يعبر عن وجهة نظره وليس وجهة نظر بطله)[3] وهكذا تختلف دلالة اللقطة بأختلاف حركة الكاميرا وتتأثر تلك الدلالة بنوعية الحركة وسرعتها وعلى هذين العنصرين تتوقف طريقة أستخدام حركة الكاميرا في تجسيد المنحى الأسلوبي في الفلم السينمائي.

ب– المونتاج:- يعد المونتاج واحد من أهم وسائل التعبير ألفلمي لإمكانيته الفائقة في أظهار قوة التعبير عبر الإمكانيات المتاحة له في أحداث تراكم هائل من العلاقات بين الأشياء المنظورة، وعبر تعدد أنواعه وخاصية كل نوع منها في مضاعفة أوجه العلاقات بين الأشياء وما تحملها من الدلالات المؤثرة في أظهار قوة التعبير، وعبر إمكانيته في حجب أو أظهار أغلب وسائل التعبير الفيلمي (فأن عملية المونتاج تمثل حجر زاوية رئيس في فن الفيلم ... أنه (البناء اللغوي) للسينما)[4] ويمكن استخدام المونتاج في تغيير المعنى أو تكثيفه لإظهار قوة التعبير، وهناك أفلام تعتمد اعتمادا جوهرياً على المونتاج في بنائها السينمائي ، كما هو الحال في فلم (رجل وامرأة) للمخرج الفرنسي ليلوش. ويرى إيزنشتاين أن للمونتاج السينمائي أهمية خاصة في زيادة قوة الفلم كوسيلة تعبير إلى ما وراء مجرد سرد القصة ، ويقول إيزنشتاين (بينما يكتفي الفلم العادي بتوجيه العواطف نجد أن (المونتاج الفكري) يعطينا أيضاً الفرصة لتوجيه (عملية التفكير) كلها)[5] ويتغير التأثير المونتاجي عبر تنوع طريقة تركيب اللقطات التي تتحدد على وفق أنواع المونتاج ، وعبر إيقاعه يتحدد على وفق أطوال اللقطات وتناسقها ، ولأن أغلب وسائل التعبير الفلمي يتوقف إظهارها على عنصر المونتاج فأنه يعد من أكبر الوسائل تأثيراً في تجسيد المنحى الأسلوبي.

---

[1] مارسيل مارتن . المصدر السابق . ص 27

[2] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص168

[3] سمير فريد . اضواء على السينما المعاصرة . مصدر سابق . ص19

[4] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص186

[5] كارل رايس. فن المونتاج السينمائي . ترجمة أحمد الحضري . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . 1965 . ص50.

ب – وسائل التعبير الصوتي:- على الرغم من أهمية وسائل التعبير الصوتي في السينما فأنها تأتي في المرحلة الثانية بعد وسائل التعبير الصوري ، لكن استثمار أمكانية العناصر الصوتية بطريقة فعالة يمكن أن يضاعف من القدرات التعبيرية لعناصر الصورة إذ (أن الصوت يكون جزء من الوسائل النوعية للسينما ، وأنه بعيداً عن أن يكون تابعاً ، عليه أن يكون (لازماً) للسينما)[1] وتظهر قوة التعبير الصوتي عبر طريقة توليف عناصر الصوت المختلفة ومزجها وتركيز الأهمية عبر خفض ورفع القيمة الصوتية ، وباقتران الصورة مع الصوت يمكن أحداث بعداً ثالثاً للمعنى أعمق من المعنيين الذين يعطيهما كل من الصورة والصوت على انفراد . وقد اظهر اورسون ويلز مثل هذا البعد في فلمه (المواطن كين) عندما أراد إظهار تغرب كين التدريجي عن زوجته الأولى فقد قام (سلسلة من مشاهد تناول الفطور في حين أن المجرى الصوتي يسمعنا سلسلة من المشادات بين كين وزوجته ابتداء بكلام شهر العسل الحلو وانتهاء بشجارها العاصف)[2]. إن توظيف الصوت على هذا النحو يضفي إليه قيمة درامية تختلف في زخمها ونوعها عن قيمته الاعتيادية ويضاعف من قدرة الفلم التعبيرية وتشمل وسائل التعبير الصوتي على العناصر الآتية:-

1- **اللغة المنطوقة:-** إن المعنى الذي تحمله مفردات اللغة المنطوقة يحمل أوجه عدة من معنى مفردات اللغة المكتوبة نفسها ، وذلك لأن للأداء التمثيلي إبعادا مضافة ومعان متعددة عن تلك المعاني التي تحملها مفردات اللغة المكتوبة، وتختلف استخدامات اللغة المنطوقة في الفلم السينمائي فقد تمثل اللغة تعبيرا سلوكيا للشخصية الناطقة بها كما هو الحال في الأداء التمثيلي أو قد تمثل وجهة نظر المخرج كما هو الحال في التعليق ، ومهما كان الأمر فأن طريقة الأداء ووظيفة الاستخدام يهمان في تجسيد المنحى الأسلوبي في الفلم السينمائي.

2-

3- **الموسيقى:-** إن أهمية الموسيقى في الفلم السينمائي تأتي من تعدد استخداماتها فأنها تستخدم بشكل عام لتعميق الأثر الدرامي والتعليق على الإحداث ، وتصاعد البناء الدرامي وربط المشاهد والمساهمة في خلق الجو النفسي العام ، في فيلم (الشارع) ل(فليني) (تتجسد بساطة البطلة النقية و الحزينة (جولييتا ماسينا) عبر لحن حزين تفرقه على آلة الترومبت . هذا اللحن يتنوع ويتعقد... موحيا بأنها حتى بعد موتها بوقت طويل لا يزال تأثيرها الروحي سائدا)[3] وقد تؤدي الموسيقى أكثر من وظيفة في الفيلم . في فيلم (المواطن كين) لأرسون ويلز (كانت الموسيقى التي وضعها برنارد هيرمان ... موسيقى تؤدي [تلعب] دورا في الفلم ، فتبرز النواحي الدرامية المهمة وتربط بين المشاهد وتساعد النقلات وليس مجرد موسيقى زخرفيه)[4] وعبر تدرج النغمات الموسيقية وشدتها وصيغها الإيقاعية وعبر تعدد وظائف استخداماتها في الفلم السينمائي يمكن لها ان تسهم في تجسيد المنحى الأسلوبي في الفلم السينمائي.

---

[1] مارسيل مارتن . المصدر السابق . ص110

[2] المصدر نفسه . ص26

[3] المصدر نفسه . ص278

[4] أرثر نايت . قصة السينما في العالم . ترجمة سعدالدين توفيق . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . 1967 . ص 143.

4- **المؤثرات الصوتية:-** إن أهمية المؤثرات الصوتية في تجسيد المعنى في الفيلم السينمائي تتوقف على طريقة استخدامها، إذ إن السواد الأعظم من المخرجين يقتصرون استخدامها على تعبيرها عن المظاهر الطبيعية للقطة، بينما القليل منهم يوجه عنايته إلى توظيف إمكانية المؤثر الصوتي لأحداث التأثير الدرامي وتعميق المعنى، فقد أجهد انطونيوني نفسه (من أجل إعادة خلق نحيب الريح الوحيدة وهي تجتاح بركانا خامدا ، في هذا الفيلم نفسه توحي موجات البحر بضرباتها الرتيبة الملحة بالتآكل الروحي التدريجي للبطلة)[1] ويمكن استخدام المؤثرات الصوتية لإثارة الرعب (طالما إننا نميل إلى الخـــــــــــوف مما لا نستطيع رؤيته. فأن مخرجين من أمثال (هتشكوك) و(فونيزلانك) يستخدمان في بعض الأحيان مؤثرات صوتية غير متزامنة ليضربا على نغمة القلق)[2]. إن توظيف المؤثرات الصوتية لأحداث التأثير الدرامي يعتمد على حدة المؤثرات وشدتها وإيقاعها وان طريقة استخدامها لأحداث ذلك التأثير يسهم في تجسيد المنحى الأسلوبي في الفلم السينمائي .

[1] لوي دي جانيتي . المصدر السابق . ص264

[2] المصدر نفسه . ص266

المصادر :

1- أرسطو . فن الشعر . ترجمة : ابراهيم حمادة . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية . ب. ت.

2- ايزنشتاين ، سيرجي . مذكرات مخرج سينمائي . ترجمة أنور المشري . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . 1963 .

3- جانيتي ، لوي دي. فهم السينما ، ترجمة: جعفر علي . بغداد: دار الرشيد للنشر.

4- رايس ، كارل. فن المونتاج السينمائي . ترجمة أحمد الحضري . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . 1965 .

5- فريد ، سمير . أضواء على السينما المعاصرة . بغداد : دار الرشيد للنشر . 1979 .

6- فريد ، سمير . العالم من عين الكاميرا . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ب. ت .

7- فولتون ، البرت . السينما آلة وفن . ترجمة صلاح عزالدين وفؤاد كامل . القاهرة : المركز العربي للثقافة والعلوم ب . ت

8- مارتن ، مارسيل ، . اللغة السينمائية . ترجمة سعد مكاوي . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . 1964.

9- ميليت ، فرد . ب . وجيرالدين س بنتلي . فن المسرحية . ترجمة : صدقي حطاب . دار الثقافة . بيروت . 1966

10- نايت ، أرثر . قصة السينما في العالم . ترجمة سعدالدين توفيق . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . 1967 .

11- وين ، ميشيل . حرفيات السينما . ترجمة حليم طوسون . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . 1970 .