وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

عنوان البحث

"جماليات التكوين الفني في الفيلم السينمائي"

بحث مقدم الى قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية كلية الفنون الجميلة
وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية والتلفزيونية

تقدم به الطالب
محمـــد علـــي سعيـــد

إشراف
د. آمال طاهر حسن

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

۞وَيَرَى الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ الَّذِي أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ هُوَ الْحَقَّ وَيَهْدِي إِلَىٰ صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ۞

صدق الله العظيم

سورة سبأ / الآية ٦

إهداء

اهدي هذا العمل المتواضع الى :

والدي الكريمين حفظهما الله

والى كل افراد اسرتي

الى كل الاصدقاء ومن كانوا برفقتي

والى كل من لم يدخر جهدا في مساعدتي

والى كل من ساهم بتلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية

شكر وعرفان

في البداية نحمد الله تعالى على أن وفقنا لإنجاز هذا البحث، له الحمد والشكر.

ثم أود أن أشكر مشرفتي الدكتورة (**آمال طاهر حسن**) التي كانت خبرتها لا تقدر بثمن في صياغة أهم مواضيع البحث ومنهجيته. فقد دفعتني ملاحظاتها الثاقبة إلى صقل تفكيري ورفع عملي إلى مستوى أعلى.

ثم أود أن أعرب عن تقديري لزملائي لتعاونهم الرائع معي ومساندتهم لي.

أود أن أشكر والديّ على مشورتهما الحكيمة ودعمها الودي. كنتم دائما الدعم الأول بالنسبة لي.

وأخيرًا، لم يكن بإمكاني إكمال هذه الرسالة بدون دعم أصدقائي الذين قدموا لي مشورات محفزة ودعم بالإضافة إلى إيجاد عوامل وفرص لجعلي سعيدًا وواثقًا من نفسي لإراحة ذهني وفكري خلال إنجاز المشروع.

المحتويات

المقدمة

الفصل الاول: الاطار المنهجي

١. مشكلة البحث ٨
٢. اهمية البحث ٨
٣. اهداف البحث ٩
٤. حدود البحث ٩
٥. تحديد المصطلحات ٩

الفصل الثاني: الاطار النظري

١. المبحث الاول جمالية التكوين الفني ١٣
٢. التكوين الفني..... ١٧
٣. علاقات التكوين الفني ١٨
٤. عناصر التكوين الفني ١٩
٥. قواعد التكوين في الصورة السينمائية ٢٠
٦. المبحث الثالث مفهوم ونشأة السينما ٢٣

الفصل الثالث: الاطار التطبيقي اجراءات البحث

١. منهج البحث وطرائقه ٣١
٢. ادوات البحث ٣١
٣. عينات البحث ٣١
٤. تحليل العينات ٣٢
٥. العينة الاولى: الفيلم التاريخي القلب الشجاع ٣٢
٦. العينة الثانية: فيلم الميل الاخضر ٣٧

الفصل الرابع : النتائج والمقترحات

١. النتائج ٤٥
٢. الاستنتاجات والتوصيات ٤٦
الخـــاتمـــة ٤٧
المصادر والمراجع ٤٨

المقدمة

لقد عرفت الانسانية ظهور العديد من الوسائل الاتصالية، الشيء الذي زاد من تطورها وتنوعها آخذة مبدأ متطلبات الفرد كمنطلق رئيسي لتقدمها مراعية في ذلك واقعو المعاش، ولعل من بني اهم هذه الوسائل ما يصطلح عليو بالفن السابع أو السينما واليت تعد من بني اهم الوسائل التعبيرية البصرية القادرة على مخاطبة العقول والانفس والتأثير فيهما وذلك من خلال استخدام انماط جديدة من التعبير الثقافي والجمالي والفني .

ولقد أخذت السينما مكانا مرموقا في المجتمع المعاصر وأصبحت بمثابة المرآة العاكسة لطبيعة الحياة البشرية واختزلت العامل في شاشة يفتح الملايين من البشر أعينهم عليها، وذلك لترجمتها للوقائع والاحداث في قوالب فنية وتقنية وبلمسة مجالية مما أضفى عليها نكهة خاصة عجزت كل الفنون الاخرى على الانفراد، فهي القناة الاولى التي تناقش من خلالها القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

تسيطر الصورة التلفزيونية على الدوافع المعرفية والفنية ، فهي صائغة للأفكار والرؤى الى جانب قدرتها التوثيقية. وهي تشكل العنصر الاساس في العمل التلفزيوني كونها قصة تروى بالصور وعليه فإن الاهتمام ببناء الصورة يشكل نقطة ثقل رئيسية في بنية العمل ، تتوقف مقومات العمل على الصورة فهي العنصر الحامل لكل القيم الجمالية والتعبيرية من إخبار وإعلام مباشر الى الايحاءات والتلميحات التي تعمل على تحفيز واثارة مخيلة المتلقي لاستحضار صور ذهنية مضافة الى الصور المرئية لتعمق من دلالاتها ومعانيها .إن كل الفنون المرئية حاملة لعناصر ومكونات تترتب في نسق معين لتعطي معاني خاصة ودلالات محددة ، غير ان الانسان اكثر استجابة للمرئيات الناتجة عن تناسق معين بسطح الأشياء وشكلها وكتلها، لان ذلك التناسق يعمل على خلق الاحساس بالمتعة بينما يؤدي الافتقار الى مثل هذا التناسق الى "خلق شعور بعدم الارتياح واللامبالاة أو حتى عدم الرضا والنفور"[1] على حد تعبير **هربرت ريد** . وعليه فان التناسق والانسجام في ترتيب وتنظيم عناصر الصورة التلفزيونية يؤدي الى خلق حالة الارتباط والتوحد فيها، ومن ثم تقبل العمل التلفزيوني وحدة واحدة.

([1]) هربرت ريد, معنى الفن, تر: سامي خشبة, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ب ت, ص١٨٣.

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

ثانيا: أهمية البحث

ثالثا: أهداف البحث

رابعا: حدود البحث

خامسا: تحديد المصطلحات

اولا: مشكلة البحث

ان التطورات التكنولوجية التي شهدها العالم في مختلف المجالات اضافت نقلة نوعية للحياة البشرية، وفي ظل هذه التطورات ظهر ما يعرف بالاعلام السمعي البصري، مما زاد من اهمية الاعلام مقارنة بالميادين والتخصصات الاخرى. والسينما هي احد اهم الوسائل السمعية البصرية نشاطا ومتابعة من طرف الجمهور لقدرتها الكبيرة في تشكيل الرأي العام العالمي والاقليمي وحتى المحلي، لتشغل بذلك السينما بعدها حيزا كبيرا وسط البحوث والدراسات خصوصا في ضوء تطور السينما حيث اصبحت السينما او ما تعرف بالفن السابع من اهم المعالجات الصورية واكثرها قربا للمشاهد والاكثر شهرة وانتشارا في العالم لهيمنتها على اغلب وسائل الاعلام والاتصال السمعية البصرية عموما، وفي قاعات السينما خصوصا، حيث ان هذه الاخيرة اصبخت جزء لايتجزأ من ثقافة اي بلد فهي تظهر كأداة ثقافية واجتماعية ةمن خلال التعريف بالموروث الثقافي والحضاري الذي يتم فيه تقديم العمل السينمائي.

ولا يمكن ان نتصور اي عمل فني سينمائي كان دراميا او مسرحيا دون ان يحتويه مكان محدد مسبقا ومتميزا ومتفق عليه بتضاريسه الطبيعية وديكوراته .

فالسينما هي فن التكوين فالتكوين في بنائه يشكل الجو العام والجوهري في السينما لكونها فن يمتلك خصوصيته ومبني على اللغة المرئية البصرية في الاساس .

فالفن السينمائي أوجد لنفسه السيطرة على التكوين الفني من خلال ادخال ابعادها في الصورة فمن خلال حركات الكاميرا تصبح الصورة المعروضة ذات جمالية، هذه الجمالية من اهم القيم الجمالية التي تحتويها السينما. لهذا فدراسة التكوين الفني في السينما هو حاجة ملحة عن الطريقة المتميزة في اظهاره من قبل المخرج ليعكس واقع حقيقي وعلى هذا الاساس نطرح التساؤل الآتي: **ماهي جماليات التكوين الفني في الفيلم السينمائي ؟**

ثانيا: اهمية البحث

تكمن اهمية دراسة هذا الموضوع في معرفة جماليات التكوين الفني في الفيلم السينمائي .

ثالثا: اهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى :

١. التعرف على جماليات التكوين الفني في الفيلم السينمائي .
٢. ابراز الاشكال الفنية والجمالية المستخدمة في الفيلم السنمائي .
٣. زيادة الاهتمام بجماليات التكوين الفني في الفيلم السينمائي في البحوث العلمية، واستخدامها كدعامة ومرجع في الاعمال السينمائية .

رابعا: حدود البحث

١. الحدود الموضوعية: يقتصر البحث الحالي على دراسة جماليات التكوين الفني في الفيلم السينمائي .
٢. الحدود الزمانية: تتضمن الحدود الزمانية لافلام سينمائية للفترة من ١٩٩٥-١٩٩٩
٣. الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية / هوليوود .

خامسا: تحديد المصطلحات

أ/ الجمال:

لغة: ورد في معجم لسان العرب لابن منظور " ان الجمال مصدر الجميل والفعل جُمل وهو الحسن في الفعل والخلق والجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث الشريف ان الله جميل يحب الجمال اي حسن الافعال كامل الاوصاف"[١] .

وقوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" النحل:٦، أي البهاء والحسن والجمال" [٢].

وشاكر عبد الحميد تحدث عن الجمال وقال: "انه مشتق من الكلمة الاغريقية Aisthamesthai والتي تشير الى فعل الادراك، وايضا كلمة Aistheta والتي تعني الاشياء القابلة للادراك وذلك في مقابل الاشياء الغير المادية او المعنوية"[١] .

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، ج١، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٣٨ .
(٢) بشير خلف، الجمال فينا ومن حولنا، دار الريحانة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٧، ص١٣.

أصطلاحا: تطرق ابن سينا لتعريف الجمال بقوله "الجمال السامي المطلق هو انعكاس للحق والحق من اسماء الله الحسنى، فالله هو الجمال السامي المطلق واعتبر الجمال نوعين:

- الاول: الجمال الدنيوي وهو الادنى.
- الثاني: الجمال الالهي وهو الاسمى " .[٢]

في حين مجموعة من العلماء الغربيين تناولوا الجمال وقدموا تعريفات له منهم هربرت ريد الذي يعرف الجمال ويقول "انه وحدة للعلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا، وقد اكد ان الاحساس بالجمال يتسم بالتقلب عبر الزمان والمكان، فما هو جميل في زمن قد يرى قبيحا في زمان اخر"[٣] .

يرى الدكتور سمير لعرج "ان لكل فن من الفنون جماليته، جماليات الشعر تهتم بالايقاع الموسيقي وصور الشعر وجزالة اللفظ وتناسبه مع المعنى، وجماليات الرسم تهتم بالتناسق ومدى استخدام الالوان وتركيبها تبعا لكل مؤسسة فنية، وجماليات السينما تهتم بدراسة الجوانب الجمالية للشخصيات من حيث اللباس والتزيين وطبيعة العلاقات الجمالية التلفزيونية كالضوء واللون والصوت ومدى تحقق درجة الانسجام بين هذه العناصر وغيرها"[٤] .

التعريف الاجرائي للجمال:

هو بهاء الشيء وكماله على وجه يليق به فكل شيء جماله وخاصيته وجلاله اللائق به، فان كانت جمع خصوصياته وكمالياته الممكنة كائنة فيه فهو في غاية الجمال .

ب/ التكوين الفني

يعرفه **مالنز فردريك** بأنه "عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية"[٥].

---

(١) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق والفن، سلسلة عالم المعارف والفن، الكويت، ٢٠٠١، ص١٨.

(٢) ياسمين نزيهة ابو شيخة ومحمد عبد الهادي عدلي، دراسات في علم الجمال، ط١، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠٠٩، ص٦٣.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٢.

(٤) سمير لعرج، دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري، اطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، ٢٠٠٧، ص٧

(٥) مالنز فريدريك ، الرسم كيف تتذوقه- عناصرالتكوين، تر: هادي الطائي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٩٣، ص٢٢٦ .

والتكوين عند **رسكن** يعني "وضع عدة أشياء معاً بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا وأن كل من عناصره يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي بحيث يكون كل شيء في موضع محدد يؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمكونات الأخرى"[١] .

والتكوين في الفن "هو الأسلوب الخاص بربط الأجزاء في عمل فني ينتج منه كل متناسق" [٢].

أما **أ. ف. فايفيلد** فيعرفه "هو ربط ، مزاوجة ، مقارنة ، ترتيب مختلف عناصر العمل الفني" . ويشير كذلك "أن التكوين في الفن التشكيلي يتعامل بكل عناصره وقواعده الجمالية مع صورة واحدة ذات طول وعرض ومساحة "[٣] .

التعريف الاجرائي لجمالية التكوين الفني :

هي البحث في الخصائص الجمالية المكونة لبنية اللوحة، وفقاً لاتجاهين :

بنائي : يهتم بدراسة العلاقات القائمة بين العناصر والأسس التنظيمية في العمل .

مفاهيمي : يحمل المفاهيم والأفكار وقيم التعبير.

الفيلم

تلفظ[(al)film(u)] وجمعها أفلام أو الفيلم "هو فن أو مصنوعة ثقافية معمولة بواسطة ثقافات معينة والأفلام تعكس هذه الثقافات، وأيضا تؤثر فيها. وفي عصرنا هذا أصبح إنتاج الأفلام سوق ضخم يلقى رواجاً كبيراً في المجتمعات المختلفة وتعتبر هوليود الرائدة في مجال الإنتاج السينمائي للأفلام على مستوى العالم أما على صعيد العالم العربي فتعتبر السينما المصرية هي الأقوى في الإنتاج السينمائي"[٤].

---

(١) ستوللينز جيروم، النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤، ص٣٢١-٣٢٢.

(٢) مانيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص٢٣ .

(٣)أ. ف. فايفيلد، التكوين في السينما، ب ت، ص٥ .

(٤) منير البعلبكي، موسوعة المورد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص٢٤٥

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول: جمالية التكوين الفني

المبحث الثاني: مفهوم ونشأة السينما

الفصل الثاني

المبحث الاول: جمالية التكوين الفني

الجمالية: مدخل تأريخي

لقد احتل موضوع الجمال أهمية متميزة في تاريخ الفكر الإنساني منذ القدم وكان لذلك العديد من النظريات الجمالية والفلسفية حتى وقتنا الحاضر إذ أسهم الفلاسفة والمفكرون في توضيح ماهية الجمال والجميل وتعدى ذلك في تفسيرهم لطبيعة الجمال فخلص بعضهم الى " أن يرى الجمال موجود في الطبيعة الحية وغير الحية (الجامدة) والبعض الأخر أكد على أن الجمال مرتبط بالإنسان بوصفه صفة ذاتية كامنة في طبيعة الإنسان نفسه عندما يتفاعل مع الطبيعة أو يتعامل مع العمل الفني مما يؤدي إلى استثارة النزعة الجمالية الكامنة في نفسه.. إلى جانب ذلك ذهب فريق ثالث إلى أَنّ الجمال يحصل نتيجة العلاقة بين الإنسان نفسه وما يحيط به من عوامل بيئية" [١].

لقد ظل الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر فهي هبة الله (عز وجل) إلى الإنسان كونه الكائن الوحيد الذي يمتلك القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه كونه القيمة المطلقة العليا وينشأ في نفوسنا في كل لحظة وذلك من خلال رؤيتنا لأشياء كثيرة في واقع الحياة وأنشطة الإنسان اليومية كتأمل الطبيعة ونرى إنّ الإحساس بالجمال وتذوقه لا يتوقف عند حدود عالم المادة بل يتعداه إلى عالم الفكر والفن وهو صدد دراستنا هذه ومن هنا كان الجمال وعملية تذوقه والحكم عليه خاضعاً إلى آراء مختلفة. مما حدا بالجماليين أَنْ يختلفوا في إعطاء مفهوم محدد للجمال فمنهم من وجده في عالم الفن ومنهم من وجده في الطبيعة وآخرون وجدوه مجسداً في عالم المثل وهذا الاختلاف والتباين حيال موضوع الجمال على إرجاعه إلى أمرين مختلفين، الأول عدم وجود معيار ثابت ودقيق علمي للجمال يستطيع هذا المعيار أنْ يربط جميع الأذواق معاً.

أما الأمر الثاني "اختلاف المدركات العقلية والخيال لدى الأفراد فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً كاملاً يقصر عنه متذوق آخر حيال موضوع واحد"[٢] . وأكد **هيغل** ان كل شخص يميل إلى تذوق الجميل الذي يتناسب مع معتقداته ومدركاته باستعماله معياراً للجمال وذلك لاختلاف الأذواق إلى ما لا نهاية"[٣] .

"ظهر عدد من المفكرين دعوا بالحكماء مابين القرنين العاشر والسابع (ق.م) تركوا لنا مجموعة من الأفكار (النزعة اللاعقلية، الرؤيا المباشرة التي تهتم بالتأمل) تدور في نطاق فلسفة الجمال"[٤] .

كان **سقراط** "حداً فاصلاً بين مرحلتين من التطور في الفكر الفلسفي الجمالي إذ انه جعل المعرفة مستندة على العقل بعيداً عن الميول الفردية والأهواء كما ميز بين موضوعات العقل والحس .. فالعقل

---

(١) سلام حميد، جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري، مجلة جامعة بابل، العدد١، ٢٠١٦، ص٣٢٢.
(٢) عبد الرؤوف برجاوي، فصول في عالم الجمال، دار الافاق الجديدة، بيروت، ب ت، ص٤٢
(٣)هيغل، مدخل الى عالم الجمال، تر: جورج طرابيش، ط٢، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ١٩٨٠، ص١٩.
(٤)حيدر عبد نجم، علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، مكتبة الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١، ص٣٣.

يبحث عن الماهيات إذ انه يرى إنّ لكل شر طبيعة أو ماهية يكشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة ويعبر عنها بالحد" [١].

لقد ربط هذا الفيلسوف فلسفته الجمالية بالنفع والخير والأخلاق الحميدة وذكر " إن الفن الجميل هو الفن الذي يحقق نفعاً خلقياً للإنسان أي ربط الجمال بالغاية أو العلة التي وجد من اجلها كما أكد إنّ الجميل يحمل قدراً من الغائية الأخلاقية خصوصاً عندما يرتقي إلى عالم الصور وهو عالم لا يفنى ولا يتغير وهو أزلي وخالد ويدرك بالعقل بعيداً عن الحواس التي تكون قابلة للتغير والفناء لارتباطها بالمادة. ولهذا كان شديد الرفض لاتجاهات الفلاسفة الذين سبقوه **السفسطائيين** والذين ربطوا الجمال بالنشوة واللذة الحسية المؤقتة كما أكد الجمال الحقيقي هو جمال الروح الجوهر وليس الجمال الظاهري أي الجمال الذي يتم إدراكه عن طريق الحواس بل عن طريق العقل"[٢] .

غير إنّ ذلك انعكس لدى **أفلاطون**، حين وضع لماهية الجميل نموذجاً مثالياً مصدره غير المطلق فالجميل لا ينفصل عن الخير وتراه قد وضع ثلاث مراتب للأشياء الأولى أسماها عالم المثل وهو عالم سامٍ خالد أزلي يتصف بكل صفات المطلق خارج إطار الزمان والمكان. أما الثانية فهي عالم الحس ويمثل ظل العالم الأول أو هو صادر عن العالم الأول . ويشكل عالم الفن المرتبة الثالثة لدى " أفلاطون" فهو ظل الظل وبعيداً عن الحقيقة السامية بمقدار مرتين وذلك كونه ناتج عن غرائز وعواطف دنيوية والتي لا تقوى الارتقاء إلى عالم المثل . أي أنَّ الفن لدى أفلاطون محض خيال يحاكي عالم الحس الذي هو الآخر بدوره محاكياً لعالم المثل . من هنا نجد إنّ أفلاطون اسقط الحواس وقدرتها على أدراك الحقائق الغائبة باعتبارها جزئية والجزئي لا يدرك الكل . لذا أكد على أَنَّ الجمال الحسي هو جمال متراجع مصيره يسير نحو الزوال"[٣] .

وفي هذا المجال يرى **ارسطو** " إن الجمال لا يخرج من نطاق الإنسان فهو نموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس كما إنّ الجمال ذاته موجود في الإنسان"[٤] .

لقد اعتمد **أرسطو** منهج الفحص والاستقراء والنظر المباشر الوصفي ورفض التصورات الوهمية المتخيلة للعالم الطبيعي والإنساني ذلك إنّ الطبيعة ليست صورة باهتة لعالم وهمي، وفي هذا المقام يؤكد **ارسطو** على البداية في فحص الأشياء عند إصدار الحكم الجمالي وعلى هذا الأساس فقد ركز على الشكل الظاهري الموجود في عالم المعقولات والتي تتضمن هذه الأشكال تطهير النفسيات من الانفعالات وتأمين العقل من الخطأ وان الخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال"[٥] .

ونرى إنّ **الفارابي** (٢٥٩-٣٣٩هـ) يشدد على "استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصور الكلية. على الرغم من أنّ هذا الانتقال لا يتم بجعل الإنسان نفسه مرهون بفعل العقل

---

(١) سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص٤١ .
(٢) اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٣ .
(٣) راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجمالية، الاسكندرية، ١٩٨٧، ص٦٠ .
(٤)فليحة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الادب، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص١٤.
(٥) جونثان ري، الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: كامل فؤاد وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢٨.

الفعال والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني ونرى أَنّ الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ومن حال المتفرق متفرقاً ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ومن حال الموجود الجميل جميلاً وكذلك سائرها"[١] .

أما **الغزالي** (٤٥٠ – ٥٠٥ هـ) فقد " فرق بين نوعين من الجمال وهما جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس – وجمال الصور الباطنية المدركة بين القلب ونور البصيرة . وأكد على إنّ جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة بعين الرأس كما ذكر إنّ جمال الصورة الباطنية مدرك من قبل أرباب القلوب والفارق بين الجمالين كبير بل لا يمكن مقارنته ومقايسته"[٢] .

ولابد من الإشارة إلى إنّ موقف **الغزالي** من الجمال يتلخص "بربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء أكانت عقلية ام حسية تشترك في الجمال الإلهي وترتبط به كونها أثرا من آثاره .وفي هذا الصدد يقرر الغزالي بقوله إنّ لأخير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا حسنة من حسنات الله واثر من آثار كرمه. وغرفة من بحر جوده سواء، أُدرك هذا الجمال بالعقول أم بالحواس"[٣] .

ونلخص القول إنّ **الغزالي** ينشد التكامل مع الأشكال التي توصف بالجمال فإذا كانت جميع كمالاتها الممكنة حاضرة فهي في غاية الجمال فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به.

إلى جانب ذلك نرى إنّ الجمال عند **هيغل** "هو حضور وتوفيق المطلق في الحسي والظاهر والروح المطلق هو تركيب ناتج عن تناقص عنصرين هما الروح الذاتي والروح الموضوعي. وان الروح المطلق لون من ألوان الوعي البشري وغاية الروح إدراك المطلق والتعبير عن تجلياته فإدراك المطلق لا يتم إلا بوحدة الروح الذاتي والموضوعي"[٤] .

ويعتقد **هيغل** "إنّ كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية هي في النهاية مظهر من مظاهر الروح المطلق وقانون هذه الظواهر هو الجدل، ووسيلة في الوعي أي مظهر ينجلي الفكرة في الوعي المحسوس وان النظرة إلى الفكر في ذاتها يكون الحق، إذن فالجمال هو المظهر الحسي للفكرة. أما بالنسبة إلى الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الرومانسية" [٥].

والجمال عند **هيغل** " جمال نسبي وان الفن تنتصر فيه الفكرة على المادة وان **هيغل** لا يشترط المحاكاة في الفن ويقول إنّ الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثارا فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة. ذلك إنّ الفن محاولة لكشف المضمون الروحاني الباطني. وترتب على ذلك انه كلما عبرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحي كلما ارتفعت إلى سلم الكمال ونضجت في الشكل ما دامت الروح أسمى من الطبيعة فان

---

(١) ابو نصر الفارابي، الجمع بين رأي الحكيمين،المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ٢٠٠٨، ص١٩٩.
(٢) علي شلق، الفن والجمال، الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص٤٢.
(٣) محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار القومية للطباعة والنشر، ب ت ، ص٥٤.
(٤) أميره حلمي مطر، المصدر نفسه، ص١٥٥.
(٥)المصدر السابق نفسه، ص١٥٥.

هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية وبذلك يؤكد "هيغل" أَنّ الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح" [١].

إنّ الفكرة عند **هيغل** "هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون وهذا الارتباط يقدم ثلاث مراحل أساسية للفن. الأولى تسمى بالمرحلة الرمزية وهي سيطرة المادة على الفكره وفيها ينتصر الشكل على المضمون أما الثانية فتسمى بالمرحلة الكلاسيكية وفيها يتعادل المضمون والشكل وهي مرحلة الكمال الفني. أما الثالثة فهي المرحلة الرمانتيكية وفيها تغلبت الفكرة على الصورة أو على الشكل والمضمون. وبذلك فان الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة" [٢].

وللمفكر **برجسون** (١٨٥٩-١٩٤١هـ) رأي آخر هذا المفكر قد عول كثيراً على طاقة الحدس كمقدرة على فهم الحقيقة الجمالية في الفن بصورة مباشرة ودون استدلال منطقي أو تمهيدي بقوله "نفهم أنّ الحدس شكل خالص أو سامي من المعرفة وهو الطريق بحيازة المعرفة بمعناها الكلي وبإطار تصور الديمومة ، إنّ هذه الديمومة سيال دائم متجدد يحوي كل ما هو موجود ومعقول وما المادة والزمان والحركة إلا شكلاً من أشكال الديمومة وهي الحياة والوجود، وعليه فالمعرفة هي التي لا تدرك أمراً بالحدس "[٣] .

(لذا كانت المعرفة بواسطة الحدس تمثل نوعاً من القدرة الذهنية الخارقة التي يتوصل لها الإنسان إلى الحقائق الكلية المجردة دون الاستعانة بالفكر أو آليات التفكير ودون الاستعانة بالادراكات الحسية وتحقيق المعرفة وهي المعرفة بواسطة الحدس الأكثر ديمومة وتبلور واستقرار وبخلاف المعرفة المستمدة من التفكير واليه العقل إنّ **برجسون** هو من أصحاب النظرة الصوفية التي أكدت عجز العقل عن إدراك الجمال . وانما يجب أَنْ نتجاوز العقل ويتم ادراك الجمال عن طريق الوجود أو الجذب وقد استبدل **برجسون** الجذب بالحدس وان إدراك الجمال لا- يتم إلا عن طريقة الحدس والحدس في حقيقته ليس سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أي ادراك الديمومة الخلاقة إدراكاً مباشراً، فكأننا بالحدس نحيا الجمال ونشعر بدخوله في نفوسنا)[٤].

إن لكل شيء جماله الخالص غير أَن هناك تدرج يقودنا من الماده إلى الحياة ومن الكائنات الحية إلى الإنسان، فالجمال البشري يمكن التوضيح الأكمل على مستوى أسمى درجة يتيسر له بلوغها.

إنّ "نظام الفنون الجميلة يكمن في حمل فئة معينة من المثل إلى كل فن والفن المعماري وضع الفنون بحاله له جدوى مادية وحتى فن الرسم للوحات التاريخية والتماثيل ورسم السمات الإنسانية تنقل جمال الجسد البشري، ثم الشعر الذي يحتل مكانه فوق جميع الفنون التصويرية لان مضمونه الخاص هو فكرة الإنسان"[٥] .

---

(١) هيغل، المصدر نفسه، ص٢٥٠ .
(٢) عبد الفتاح إمام، المنهد الجدلي عند هيغل، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١، ص٢٣٨.
(٣) محمد علي أبو ريان، المصدر نفسه، ص١١٨.
(٤) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١١٨-١١٩ .
(٥) دنيس هوبسمان، علم الجمال،ط٤، تر: عادل سعيد النحاس ،المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص٧٧ -٧٩.

ونرى إنّ **سانتيانا** (١٨٦٣-١٩٥٢) قد عول على " خضوع الجمال للتحولات الذاتية والموضوعية حيث عد الجمال قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء الذي يخلع الجمال عليه وجوداً موضوعياً أو هو لذة تعتبرها صفة في الشيء ذاته ونرى إنّ للجمال عنده له أربع مميزات يجب أَنْ تتوفر في أدراك الشيء إدراكا جمالياً .

١. الجمال إحساس إيجابي ينصب على الشيء الحسن الماثل أمام المتلقي .
٢. الجمال قيمة وليس أدراك لواقع معين أو علاقة بذاتها قائمة بين عدة وقائع .. بل هو انعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء معين .
٣. الجمال لإيراد به أَنْ يكون وسيلة لمنفعة آجلة .
٤. الجمال هو إخراج للنشوة الذاتية إخراجا يراد بها في عناصر الشيء وكأنه جزء من طبيعته"[١].

<u>التكوين الفني</u>

التكوين الفني "ثمرة جهود فنية يبذلها الفنان ليُنتج شكلاً فنياً مُحدداً ينبع من مُخيّلته ورؤيته الذاتية ليعكس صورة ذات مضمون وشكل يُحددها بوضوح . وكذلك يدخل الخيال ليُساهم في عملية الصقل والبناء وفي التعديل الفني بأفكاره وطُرُقه كما تكون الموهبة عنصراً مُكمّلاً للعمل الفني . والفنان يُنتج تحت تأثيرات نفسية موجودة بداخله تؤثّر في إنتاجه "[٢] .

والتكوين هو الوحدة والتكامُل بين العناصر المختلفة للعمل الفني، وكما يقول رسكن " أن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معاً ، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً . وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يُساهم مُساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي الناتج . وفي التكوين لا بُد أن يكون كل شيء في موضع مُحدد يؤدي الدور المطلوب والنَشط من خلال علاقته بالمُكوّنات الأخرى " [٣].

أما التكوين لدى **ماتيس** فهو " فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون مُتاحة للفنان للتعبير عن مشاعره، أن قيمة العمل الفني كامنة في تنظيم العناصر التصويرية من كُتلة وسطح ولون فيكون العمل واضحاً كلما كان الترابط والتماسك بين مُكوناته ومختلف أجزاءه وبما يحمله من قيم جمالية وتعبير جميل"[٤] .

---

(١) جورج سانتينا، الاحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، موسوعة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ص٢١.
(٢) كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، دار المعارف للطباعة، القاهرة، ب ت، ص ١٦٩.
(٣) شاكر عبد الحميد ،المصدر نفسه، ص ١٤٦.
(٤) المصدر السابق نفسه، ص١٤٧.

علاقات التكوين الفني

أولا: التباين :إذا أمعنا النظر في مفهوم التباين في مجال الفنون السينمائية " لوجدنا انه بدون التباين لا نستطيع أن ندرك بصرياً الفروق بين الأشكال والدرجات والألوان، فالتباين يعني تلك الفروق الواضحة بين الأشياء، والتباين عكس التوافق: فالتوافق يعني الحالة التي يرتبط فيها شيئان أو أشياء متباينة بطريقة متدرجة، فإذا كان التوافق والانتقال مثلاً بين الأبيض والأسود، فان التباين يعني استخدام التناقضات بشكل متجاور، فكلما زادت سرعة الانتقال من الأبيض إلى حالة الأسود كان ذلك اقرب إلى حالة التباين"[١] .

ثانياً: التضاد (Contrast): "التضاد قيمة يمكن أن نكشف وجودها في الطبيعة من خلال بعض المظاهر مثل الليل والنهارالطويل والقصيرةالخير والشر، وما بين هذه المظاهر نحصل على التوافق"[٢] .

ثالثا: التوازن :"هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة وهو أيضاً ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية، والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات التكوين إذ يحقق الإحساس بالراحة النفسية للمتلقي .والمصمم يتجه نحو تحقيق التوازن في تنظيم عناصر تصميمية، لا لأنه أساساً فنياً فحسب ولكن لأنه من أسس الحياة"[٣] .

رابعا: الوحدة : "إن تحقيق الوحدة من المتطلبات الرئيسية لأي عمل ، بل وتعد من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجمالية ويعني مبدأ الوحدة في التصميم أن ترتبط أجزاءه فيما بينها لتكون كلاً واحداً فمنها بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها، فالعمل لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين الأجزاء بعضها بالبعض الآخر ربطاً عضوياً وتجعله متماسكاً"[٤] .

خامسا: السيادة: "هو مبدأ من المبادئ التصميمية التي يجعل فيها شكل ما أو عنصراً ما متسيدا على باقي العناصر، مثلاً بالاتجاه – باللون – بالحجم"[٥] .

سادسا: التطابق: "نوع من أنواع العلاقات، ويقصد بها التماثل التام بين شيئين على الأقل مثلاً اللون والشكل والحجم والاتجاه وهو يعني التكرار وعندما يكون بين أكثر من اثنين يكون تأكيدا على التكرار"[٦].

---

(١) شوقي إسماعيل، الفن والتصميم، مطبعة العمرانية، كلية التربية جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢١٠.
(٢) روبرت جيلام، اسس التصميم،تر: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ب ت ،ص٤١.
(٣)المصدر السابق نفسه، ص٦٤.
(٤) المصر السابق نفسه، ص٦٤ .
(٥) المصدر السابق نفسه، ص٦٥.
(٦) بهية داوودعبدالرضا، محاضرات تصميم طباعي متقدم، فنون تشكيلية (تصميم)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، بابل، ٢٠٠٣ ص٣.

عناصر التكوين الفني

إن أي بناء تصميمي لا بد أن يتكون من عناصر ومن اجتماعها تنتج علاقات يعتمد عليها نجاح ذلك البناء أو فشله، وهذه العناصر هي :

أولاً: الشكل (Shape) : "ينشأ الشكل عن تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط، إذ يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة، فان كل شكل من تلك المساحات له كيان متكامل يتكون من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل . وتتخذ الأشكال في الفن عدداً من التصنيفات (أشكال هندسية – أشكال عضوية – أشكال طبيعية – أشكال مجردة – أشكال تمثيلية – أشكال غير تمثيلية – أشكال موضوعية – أشكال غير موضوعية)"[١] .

ثانياً: الخط (Line) : "يعد الخط عنصراً مهما من عناصر التصميم ويعرف على انه (الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار، فقد يرى انه تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة . يمتد الخط طولاً وليس له عرض ولا سمك ولا عمق، ولكن يمكن القول بان له مكان واتجاه وهو يحدد حافة السطح كما يحدد مكان تلاقي مستويين أو سطحين أو مكان تقاطعهما . يعد الخط عنصر من عناصر التصميم ذات الدور الهام والرئيسي في بناء العمل الفني المصمم، إذ لا يكاد أي عمل تصميمي يخلو من عنصر الخط وان كان ذلك بدرجات متفاوتة .يحيط الخط بمساحة معينة أو شكلاً ما، فيكون أداة تحديد، ويحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها" [٢].

ثالثاً: اللون (Color) : "يعد اللون مكون بنائي أساسي تتجلى عن طريقه صفات مظهرية ذات فعاليات مؤثرة في البناء التصميمي، متمثلة في أصله وقيمته الضوئية وكثافته أو شفافيته، وهي صفات شديدة التلازم مع كل ما يمكن أن يراه راءٍ بغض النظر عما إذا كان ما يراه يمكن إن يهدي إلى معنى أم غير ذلك . وعلى الرغم من أن الفنان ينتقي ألوانه لأسباب أو مبررات عاطفية أو انفعالية، وغالباً ما تكون غامضة، إلا انه يقوم بمعالجتها لأسباب وهي بنائية بصورة واضحة تماماً، لذا فان الاستجابة للألوان في أي عمل فني يجب أن تكشف عن أسباب انتقاء هذه الألوان وكذلك عن الغاية التي يجري بها تنظيم العلاقات المتبادلة بينها" [٣].

---

(١) شوقي اسماعيل، الفن والتصميم، كلية التربية جامعة حلوان، مطبعة العمرانية، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٦٤.
(٢) المصدر نفسه، ص١٤٤.
(٣) مصطفى أبو بكر عثمان، العلاقات البنائية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٢ص٧٧-٧٨.

رابعاً: الفضاء (Space) : "مما لا شك فيه إن (الخطوط – المسطحات – الكتل) حين تتجمع كلها أو بعضها تخلف فضاءا، والفضاء يمثل عنصراً هاما في الفنون المعمارية، نظراً لوجود فضاء نشأ عن تجميع كتل أو مسطحات" [١] .

خامسا: الملمس (Texture): "تعبير يدل الملمس على الخصائص السطحية للمواد، وهذه الخاصية نتعرف عليها من خلال الجهاز البصري، ونتحقق منها عن طريق حاسة اللمس، وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل . وان كثرة الأضواء المنعكسة على سطح المواد وكيفيات انعكاسها تعكس الصفات الجسمية الخاصة مثل الصلابة والليونة والخفة والثقل وغيرها، وهو حسب رأي الباحثان ما يضيف لها سمة هي سمة الجمال فالملمس يعطي إيحاءات جمالية كثيراً ما استفاد منها المصممون والفنانون" [٢].

سادسا: المساحة : "هي بيان حركة الخط في اتجاه مخالف للاتجاه الذاتي ويشكل مساحة – والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق، وهي محاطة بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم، فالمساحة تعني عنصر مسطح أولي أكثر تركيباً من النقطة والخط [٣].

سابعا: الكتلة: "هو بيان حركة المستوى السطح في اتجاه مخالف لاتجاهه الذاتي ، و يشكل حجم التكوين ، وله طول و عرض و عمق ، و ليس له وزن ، و يحدد مقدار الحيز الذي يشغلة الحجم من الفراغ ، و يمكن انتاج هيئات فراغية اوليه منه ، كالمربع من تكرار الملث المتساوي الاضلاع اربع مرات ، كما يمكن الوصول الى اشكال ثنائية نتيجة لدمج مسطحات تشكلية ، كالمربع و المثلث لانشاء المخروط" [٤].

<u>قواعد التكوين في الصورة السينمائية</u>

١. **الاطار السينمائي والحركة:** الاطار السينمائي يمثل " النموذج الاسمى للصورة النابضة بالحياة، فالحركة هي الوهم الملفت للانتباه. اذا حركة الصورة منبعها التتابع الذي يقدر بأربع وعشرين صورة في الثانية محولا الصورة الثابتة الى صورة متحركة مما يوحي بحقيقتها وواقعيتها، وان عملية مزج الصوت البشري بالصورة في الفيلم هي عملية ربط التصوير الفني بالواقع. فالصوت الذي يصدره الشريط الحقيقي المتجسد من خلال الممثل يغدو لغة حقيقية، غير ان الصورة المتحركة في المجال السينمائي تحمل دلالات دقيقة اذا مزجت بحالات من الصمت في مواقف معينة مساعدة على اثارة التشويق، وهذا ما نظلق عليه بلاغة الصمت"[٥] .

---

(١) شوقي اسماعيل، المصدر نفسه، ص٢٠٢.
(٢) المصدر نفسه، ص١٧٤-١٧٧.
(٣) المصدر نفسه، ص١٦٤-١٦٦
(٤) http://selkattan.blogspot.com/١٢/٢٠١٣/blog-post_١٨.html
(٥) احمد بليلة، الترجمة بين سيميائية الرواية – الفيلم، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، المغرب، ٢٠٠٨، ص٢٨.

٢. **وضع الصورة:** يقصد بوضع الصورة (تعيين المكان المناسب لمادة الموضوع داخل الصورة او بمعنى اخر ترتيب الصورة، وهناك الكثير من المناظر التي تتضمن حركة ممثل او حركة كاميرا مما يتطلب لاحدهما او كليهما معا عملية تكوين مستمرة على طول استمرار الحدث وفي حالة وجود شخصية متحركة يراعى ان تكون المسافة الممتدة امامها اكبر قليلا من المسافة الممتدة خلفها، وبالنسبة لاوضاع التصوير الثابت تكون المسافة في اتجاه نظر الشخصية في الاكبر قليلا)[١].

٣. **حجم الصورة:** "ان تصوير شخص بجانب عمود كهرباء يجعل المشاهد يتعرف على الطول الواقعي لهذا الشخص مقارنة بعمود الكهرباء الذي يعرف المشاهد طوله، ولكن ماذا لو اردنا ان نظهر الشخص اكبر من حجمه الحقيقي، وهل نلجأ اليه في كل الافلام الروائية وغير الروائية؟ ان اظهار ممثل اطول من حقيقته يتم فقط في الافلام الروائية، ويتم ذلك بمهارة وعلى الاخص في اللقطات المتوسطة والقريبة بوقوف الممثل فوق كتله ما او بوصفه امام الاخرين مع امالة زاوية الكاميرا حتى يبدو اطول منهم ويمكن لمهندس المناظر في الافلام الروائية ان يصمم المناظر بحيث تتلاقى في العمق مما يخلق منظورا خاصا يسمح بظهور الممثل ذي الحجم الطبيعي في المقدمة والممثل ذي الحجم الضئيل او حتى القزم في المؤخرة دون ان يظهر الفارق بينهما" [٢].

٤. **التكوين في العمق:** للعمق دوره الكبير في اضفاء جمالية وجاذبية على الصورة السينمائية اضافة الى دوره في اعطاء بعض التاثيرات، "فمن الافضل استخدام العمق في التكوين بدلا من وضع الممثلين او الاشياء ببساطة على مسافة متساوية من الكاميرا. هناك وسائل مختلفة لتجسيد العمق في الصورة السينمائية ومنها: تصوير زاوية اخرى، توزيع الممثلين في الديكوربحيث يتداخلون معا، تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا الى الامام والى الخلف في اتجاه المتفرج او بعيدا عنه، اختيار زوايا الكاميرا والعدسات التي تخلق خطوطا متلاقيى حتى نحصل على منظور جذاب، تحقيق مستويات مختلفة من الاضاءة تكون فيها اضاءة الاجسام الامامية اقل من اضاءة الاجسام في الخلف حتى ينتج عنها تاثيرات ظلية (سلويت) او نصف ظلية"[٣] .

---

(١) ينظر: جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣،ص٩٣.

(٢) المصدر السابق نفس، ص٩٣-٩٤.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٦.

٥. **البساطة:** "لكل شيء في الصورة السينمائية مبرراته فلا يظهر اي جسم او شيء في الصورة السينمائية بصورة عبثية وبدون مبرر، لان ذلك يشتت انتباه الجمهور حيث يجعل الصورة معقدة، والتكوين المعقد والمزدحم حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين الجيد لن يكون له من التاثير الفعال ما للتكوين البسيط، فلا وجود لاشياء في التكوين بدون مبرر وبدون وظيفة انه اشبه بخلية النحل حيث يؤدي كل شيء وظيفته المكلف بها والمقياس الصحيح للتكوين الجيد هو استحالة رفع اي شيء في الصورة دون القضاء على فاعليتها، فالمشاهد لا يمتلك الوقت الكافي في الصورة السينمائية ليبحث عن المضطربة او الغامضة، التي تستفز المشاهد وربما ادت به الى فقدان الاهتمام"[١] .

---

(١) المصدر السابق نفسه، ص٩٧.

الفصل الثاني

المبحث الثاني مفهوم ونشأة السينما

مفهوم السينما:

إن لفظ السينما أكبر من أن نعطيه تعريفا محددا، حيث تظهر إشكالية التعريف من خلال نوع المنتوج السينمائي أو الغرض منه وأنماطه، هناك اختلاف في وجهات النظر تصل أحياناً إلى حد التناقض.

تعريف السينما : اختصار لكلمة " cinématographe" أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في القطاعات تدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية[١].

البعض ينظر لها بأنها " فن أو مجموعة من الفنون الجميلة ، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض آخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها أدوات وآلات وظفت وفقاً لقوانين وتقنيات معينة. فصارت صالحة لأن تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه، وهنالك من يراها مزيجاً بين الاثنين، أو بشكل أوسع يراها وسيلة إعلامية نفاذة ومؤثرة تستعين بمعظم إنجازات الإنسان وترحب بآخر وما تصل إليه قدراته، مجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير، ومجموعة أخرى تعتبرها شيئاً لا يمكن تعريفه لأنها ه.لامية وتختلف باختلاف معايير متغيرة دائماً، وفئة تبتعد عن هذا كله وتجرد السينما قدر الإمكان لتقول أنها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع توهم بالحركة ، مزودة بالأصوات، فئة أخرى تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية ،آخرون يعتبرونها علماً متكاملاً له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد، آخرون يعتبرونها تجارة في المقام الأول" [٢].

وكذلك تعتبر أيضا بأنها مصطلح يشار به إلى "التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون"[٣].

---

(١) ماري ـ تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة: ميشيل ماري، لا.ط، ، جامعة باريس السوريون الجديدة، لا.تا، ص ١٦-١٨.

(٢) فولتن البرت، السينما آلة وفن، تر:صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة،ب.تا، ص٣٣ .لوتمان يوري، مدخل الى سينمائية الفيلم، تر: نبيل الدبس،النادي السينمائي بدمشق،دمشق، ١٩٨٩م، ص٤٣.

(٣) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، تر: عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٩٧م،ص٢٣٧

إذن فالسينما إلى كونها فنًا من الفنون الأخرى، عندما تم التنبه من قبل صانعي الأفلام إلى قدراتها وإمكانيتها في تسجيل أجزاء من الحياة ومن الواقع الإنساني المعاش وإمكانية عرضه مرة أخرى، فضلا عن استيعابهم لتأثير قوة الصورة السينمائية على المتفرجين في كونها تسجل عالما متحركا، بهذا فإن فكرة " أن السينما هي الحركة " ولدت مع اختراع السينما ذاتها، ويمكننا أن نقول أن كل تطور تكنيكي للفن السابع[١] إنما هو نتيجة مباشرة إلى التعبير عن الحركة بصورة أفضل، فالحركة كانت هي أيضا المفجر الأول والمحور الأساسي لتحول السينما من كونها مجرد اختراع علمي لتسجيل المرئيات إلى كونها" فنا"، وذلك عندما حدث الوعي بأهمية ومركزية هذه الحركة المرئية، وبهذا تحولت الحركة إلى بؤرة الاهتمام وأصبحت تلازم كل تطور وتغير في أسلوب السينما من أجل التعبير عن هذه الحركة، بل وتقديمها بشكل أفضل وأكثر فاعلية [٢] .

نشأة وتطور السينما:

ترجع بدايات السينما الى ثلاث أقسام من النشأة والتطور:

- **القسم الاول:** من حيث الاختراعات

يرجع البعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه المهندس والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي" فقد لاحظ أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الحجرة، نتيجة شعاع من ضوء ينفذ من الثقب الصغير[٣].

فمن خلال هذا تم التوصل إلى أن وضع صندوق ثم تثبيت العدسة في أحد جوانبه وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق وفي وضع صحيح غير مقلوب وقد أطلق على هذا الصندوق الغرفة المظلمة [٤].

---

(١) يقصد بالفن السابع أن السينما هي سابع فن بعد الفنون الست: العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرقص، مرسي أحمد كامل، وهبة مجدي، معجم الفن السينمائي،وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرة العامة للكتاب، ١٩٧٣م،ص٣١٣.

(٢) علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص،لا.ط، لا.م، لا.ن، د.ت، ص ٥١.

(٣) مرسي احمد كامل، وهبة مجدي المصدر نفسه، ١٩٦-١٩٧.

(٤) سادول جورج ، تاريخ السينما في العالم،.ترجمة إبراهيم كلاني،فائز كم، ط١،منشورات عويدات، بيروت، لبنان،١٩٦٨م، ص١٢٢.

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي عام ١٨٩٥م، نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات سابقة: اللعبة البصرية، الفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الأخوان أوجست ولويس لوميير اختراعهما لأول جهاز يمكِّن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في ١٣ فبراير ١٨٩٥ في فرنسا، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في ٢٨ ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في " قبو الجراند كافيه"، الواقع في شارع الكابوسين بمدينة باريس وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة في نهاية عام ١٨٩٥ ،ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي، وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوربية[١] .

- **القسم الثاني**: من حيث كيفية العرض:

"وهذا بدوره ينقسم الى ثلاث أنواع وهي كالآتي:

أولا: السينما الصامتة: تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام

فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من الزمان ١٩٠٢–١٩٢٧ فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد لها ، بل أنها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان"[٢] .

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد عن اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد، مثل قصة قصيرة محكمة في بنائها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالما متكاملا دون الحاجة الى المد والتطويل بالكلام الكثير [٣].

ويؤكد جوفري نوريل " و كذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس على الصورة في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الانصهار مع قصة الفيلم، وميزته أنه موجه لشريحة اوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أن كل الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم"[٤] .

---

(١) ينظر: عكاشة ثروت، موسوعة تاريخ الفن، لا ط، دار المعارف، مصر،القاهرة ،١٩٧٦م،ج١ ،ص٦٤.
(٢) جورج صادول، المصدر نفسه، ص١٢٥.
(٣) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٢٦.
(٤) جوفري نويل، موسوعة تاريخ السينما، تر: أحمد يوسف، م: هاشم النحاس، مج٢، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ب ت، ص٢٢٤ .

والسينما الصامتة في مفهومها العام هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطرح والتمثيل حتى وإن كان يتخللها قليل من الحوار بشرط أن لا يكون ركيزة أساسية بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، وتتميز أيضا في كيفية تركيبها وتفردها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميزة عن غيرها[١].

ثانيا: السينما الناطقة : دامت السينما الصامتة حتى عام ١٩٢٧م حين ظهر أول فيلم ناطق في هوليود هو أساس العمل السينمائي، إذن شهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها تكنولوجيا جديدة كل شيء، ففي عام ١٩٢٧م، كان أول فيلم سينمائي ناطق ـ بداية عصر السينما الناطقة ـ وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية، مما غير كيفية الكتابة والتصوير وعرض الأفلام السينمائية[٢] .

ثالثا: السينما الرقمية :

بدأ العصر الرقمي للافلام السينمائية في عقد الثمانينيات

حيث ان ستيفن آشر يقول " كان مصطلح السينما الرقمية يثير الكثير من الجدل ليس فقط في كونه يمثل النقلة النوعية الأولى التي ستحصل في تاريخ السينما بشأن كاميرات التصوير فحسب، بل في كونه يهدد هيمنة هوليوود ويعلن أن السينما ستكون ملكاً وحقاً للجميع .إلا أنه اكتسب زخما كبيرا حوالي عام ١٩٩٠م، ومنذ البداية استخدمت التكنولوجيا الرقمية لابتكار أنواع جديدة من الصورة، فقد أصبح بإمكاننا استخدام برامج مثل: الصور الرقمية، على سبيل المثال إزالة شخص أو إضافة بناية... مما غير إدراكنا الأساسي للواقع المصور، وساعدت أنظمة المونتاج الرقمي في تكوين أساليب وتقنية سينمائية جديدة، كاستخدام لقطات قريبة جداً، وصور وأشكال تطير حول الشاشة، وأشكال تتغير وتتحول إلى أشكال أخرى أمام أعين المشاهدين" [٣] .

فلقد تعرضت كاميرات التصوير السينمائية خلال مسيرة السينما للكثير من التطورات، لكنها لم تكن تغييرات جذرية، ومن المثير للغرابة أن هذه الثورة الرقمية الهائلة التي توغلت في كل منزل، لا يبدو أنها أثرت في كاميرات التصوير السينمائية، فالعمل ما زال يجري على الطريقة القديمة المكلفة جداً... نحن في

---

(١) ينظر: جوفري نوريل، المصدر نفسه، ص٢٢٥ .
(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢٣٨.
(٣) ستيفن آشر، صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية ، المجلة الإلكترونية :يو أس أيه، ع٦، يونيو٢٠٠٧م ، ص٣٩-٤٠

حياتنا اليومية نشاهد مئات المحطات على التلفاز التي تأتي بواسطة أجهزة رقمية، وأصبحنا نشاهد الأفلام رقمياً بواسطة الأقراص المدمجة العادية (VCD) او الرقمية (DVD) ونتناقل الصور والأفلام بين أجهزة الجوال رقمياً.

فالسينما الرقمية ببساطة هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد (البت والبايت)، أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية (رقمية) بدلاً من طبعها وتحميضها كيميائياً على ورق حساس.. تماماً كما نلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال، إذ لا يوجد شريط، بل لا توجد صورة ملموسة أصلاً، ولكننا نراها ونتناقلها.. هذا ما يحدث مع السينما الرقمية، فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات في ذاكرة إلكترونية موجودة بداخلها يمكن للمصور سحب المعلومات ونقلها إلى جهاز كمبيوتر عادي ثم العبث بها وتحريرها كما يشاء.. دون وجود أي شريط في كامل العملية الإنتاجية... وهنا تظهر نقطة قد لا ينتبه لها الكثيرون: تطبيق السينما الرقمية سوف يعيد تعريف السينما من الأصل في القواميس، وسيغير تعريف الكثير من المصطلحات المتعلقة بالكاميرا أو بعمليات صنع الفيلم [1].

- **القسم الثالث:** من منظور التأثر بنمو السوق إلى العصور التالية :

أ. عصر الريادة (١٨٩٥م-١٩١٠م):

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم" الكاميرا الأولى، الممثل الأول، المخرج الأول " بتقنية جديدة تماماً، فلم تكن هناك أصوات على الإطلاق، ومعظم الأفلام كانت وثائقية، خبرية، وتسجيلات لبعض المسرحيات، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق، فأصبحت مألوفة حوالي عام ١٩٠٥م، وكانت ما تزال أداة اتصال جديدة، فلا يجب أن ي نظر إليها على أنها تافهة، ربما تكون حقاً بدائية، ولكن يجب إدراك أن الطاقة والعمل الذي بذل لإنتاج هذه الأفلام كان مبهراً، وأن أخذ المنتجين على عاتقهم مهمة إنتاج هذه الأفلام كان أمراً متميزاً[2].

ب. عصر الأفلام الصامتة (١٩١١م - ١٩٢٦):

يتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجريب في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة، بينما لم يكن هناك حوار على

---

(١) ينظر: فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيون، مجلة الاكاديمي، العدد ٤٧، ٢٠٠٧، ص١٤٥_١٤٦.

(٢) هبة فتوح، نشأة وتطور وسائل الاعلام، ص٣-١٤.

الإطلاق حتى المرحلة التالية، فاختلف الشكل، واختفت التسجيلات المسرحية لتحل محلها الدراما الروائية، ويعد هذا أيضاً بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية ذات الطابع التاريخي، وتكلَّفت أفلام هذه المرحلة أموالاً أكثر، وبدأت مسألة نوعية وجودة الفيلم تثير جدلاً، كما صنعت أنواع مختلفة من الأفلام في هذه المرحلة.

ت. عصر ماقبل الحرب العالمية الثانية (١٩٢٧م-١٩٤٠م)

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، ، ويبدأ هذه العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام ١٩٢٧م، بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات استخداماً أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة، وظهرت أيضا العروض النهارية للأفلام، وبدأت تتنامى في المسارح مع موجة الكوميديا .وفي هذه المرحلة أيضاً بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما. فمن هنا أصبح ينظر للفيلم في هذه المرحلة كمراهق بدأ ينضج، ويمكن التمييز بين الأفلام التي كلّفت أموالاً كثيرة عن الأفلام التي لم تكلِّف كثيراً، وبالرغم من أن التقنية المستخدمة في صناعة الفيلم كانت ما تزال بدائية، لكنها بهرت العديد من رواد السينما [١].

ث. العصر الذهبي للفيلم: (١٩٤١م - ١٩٥٤م):

ازدهرت فيه الكوميديا بشكل ملحوظ، والأفلام الموسيقية، كما انتشرت أفلام الرعب، وكذلك ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام الاستخبارات، والأفلام الاستغلالية أما الأفلام الخيال العلمي فقد ظهرت حوالي ١٩٥٠م.

ج. العصر الانتقالي للفيلم(١٩٥٥م - ١٩٩٩م):

ظهرت في هذا العصر التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم، من موسيقى، وديكور، وغيرها. فبدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود السينمائية، وبدأت الأفلام الجماهيرية تستبدل بأفلام رخيصة، كما بدأت الاستوديوهات الكبيرة تفقد الكثير من قوتها في مجال التوزيع .كما ظهر لصناعة الفيلم عدو جديد يسمى التليفزيون، مما أبرز المنافسة حول نوعية المنتج وجودته. بدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجاً، وانتشرت الأفلام الملونة لتصبح الأغلبية بجوار الأبيض والأسود، وبدأت الحرب الباردة لتغير وجه

---

(١) هبة فتوح، المصدر نفسه، ص٦.

هوليـــوود، وظهـــرت المـــؤثرات الخاصـــة، وبـــرزت الفنـــون الأخـــرى المصـــاحبة كالـــديكور والاستعراضات.

ح. العصر الفضي للفيلم (١٩٦٧م - ١٩٧٩م):

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها، ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي الخريج و بوني وكلايد عام ١٩٦٧م، وظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة، وكان من جراء انتشار نوعية من الأفلام الناضجة الخارجة عن الأخلاق العامة. فانخفضت نسبة أفلام الأبيض والأسود إلى ٣ %من الأفلام المنتجة في هذه الفترة، فأصبحت هوليوود تعرف حقاً كيف تصنع أفلاماً.

خ. العصر الحديث للفيلم: (١٩٨٠م -١٩٩٥م):

بدأ هذا العصر عام ١٩٧٧ عندما أنتج فيلم "حروب النجوم " الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن يبدأ هذا العصر عام ١٩٨٠م لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية، ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، والتليفزيون السلكي[١] .

"اعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على الميزانية الضخمة بدلاً من النص والتمثيل، ولكنها احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة " [٢].

---

(١)هبة فتوح، المصدر نفسه، ص٧-١٤.

(٢) عبد الحميد سليمان، نشأة السينما وتطورها في العالم، مجلة الحوار، العدد٥٦ ،٢٠٠٧م، ص١١-١٦.

الفصل الثالث

الاطار التطبيقي

اجراءات البحث

اولا: منهج البحث وطرائقه

ثانيا: ادوات البحث

ثالثا: عينات البحث

رابعا: تحليل العينات

الفصل الثالث

الاطار التطبيقي

اولا: منهج البحث وطرائقه

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات المختارة بصورة قصدية ، و وفقا للادوات التي استخلصت من الاطار النظري .

ثانيا: ادوات البحث

استخلصت من الاطار النظري عدة نقات ستعتمد كادوات في تحليل عينات البحث :

١. الية عمل الخصائص الفنية المتمثلة بالتصوير والرؤية الاخراجية في الفيلم السينمائي .
٢. دلالة الحركة البطيئة في الفيلم وآلية اشتغالها .
٣. دور عناصر التكوين واطالة الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي .
٤. دور عناصر التكوين في رمزية التأطير في الفيلم السينمائي .

ثالثا: عينات البحث

قام الباحث باختيارعينتان للبحث وبصورة قصدية، وذلك لتنوع الاسلوب المتبع لصياغة عناصر التكوين في اللقطة والمشهد، اضافة لما تحتويه من صياغة فنية تتوافق مع مؤشرات البحث في التحليل، وهما:

١. فيلم القلب الشجاع Brave Heart
٢. فيلم الميل الاخضر The Green Mile

رابعا: تحليل العينات

العينة الاولى: الفيلم التاريخى الحربى القلب الشجاع

ملخص الفيلم

يصور فيلم القلب الشجاع ملحمة ويليام والاس الصبي اليافع الذي فقد ابوه واخوه في معركة سابقة مع البريطانيين، بعدما احتل ملك بريطانيا ادوارد الاول اسكتلندا عام ١٢٨م، ويكبر الطفل ويليام في رعاية عمه الذي يربيه ويعلمه ليعود الى بلدته الاصلية بعدها بحوالي خمسة عشر عاما ليزرع ارضه ويتزوج ويكون عائلة، حيث يلتقي ويليام الشاب بصديقة الطفولة، فيحبها ويعرض عليها الزواج ومن هنا تبدأ الاحداث بالتصاعد وخصوصا بعد مقتلها على يد الانجليز، فيقرر ان ياخذ بثارها، ويتحول هذا الانتقام الفردي الى انتقام جماعي، ثم تبدأ من هنا قصة ويليام والاس الذي قاد المقاومة ضد الانجليز المحتلين ابان حروب استقلال اسكتلندا .

البطاقة الفنية للفيلم:

عنوان الفيلم: Brave Heart

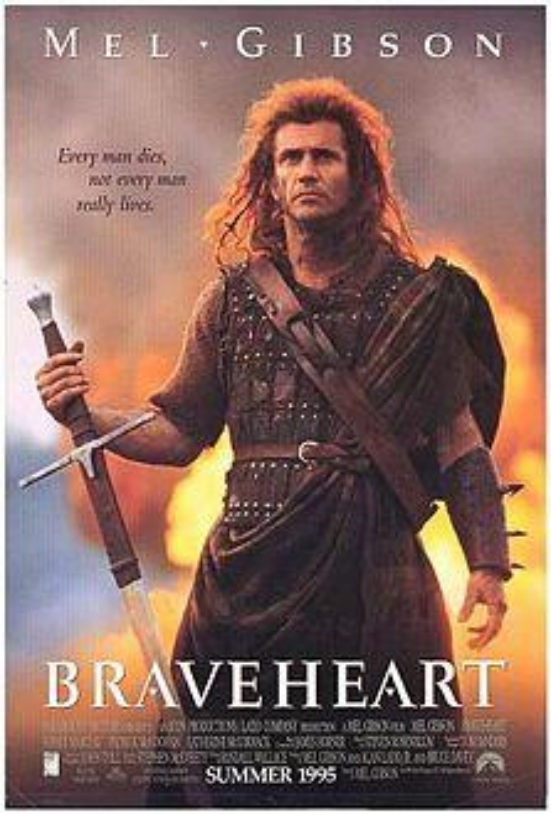
اسم المخرج: ميل جيبسون

سنة الاخراج: ١٩٩٥

البطولة: ميل جيبسون، صوفي مارسو، كاثرين ماكومارك، باتريك ماكجوهان، انجس ماكفادين، بريندن جليسون.

الموسيقى التصويرية: جيمس هورنر

تصوير: جون تول



اولا/ آلية عمل الخصائص الفنية المتمثلة بالتصوير والرؤية الاخراجية في الفيلم السينمائي

اهم ما يميز هذا العمل هو مشاهد المعارك التي تميزت بمعالجات اخراجية مميزة دراميا وجماليا، وذلك لما لهذه المعارك دور مهم في سير احدث الفيلم لان بعض هذه المعارك كانت تمثل انعطافه مهمة في مسيرة حياة القائد الاسكتلندي ويليام والاس، ومركز اهتمام المتلقي الذي يتطلع الى معرفة قوة وشجاعة هذا القائد الذي حرر اسكتلندا من الاحتلال الانجليزي وكيف يخطط ويقاتل فاصبح المخرج/ الممثل امام موضوع مهم وهو اقناع المتلقي بقوة وذكاء هذا البطل.

ثانيا/ دلالة الحركة البطيئة في الفيلم السينمائي وآلية اشتغالها

لجأ المخرج في احيان كثير من مشاهد المعارك الى الاعتماد اعلى اللقطات او المشاهد المصورة بالحركة البطيئة Slow-motion، وذلك لمبررات اخراجية منها ما هو جمالي او درامي او حتى انتاجي، فالحركة البطيئة اعطت الفرصة للمشاهد كي يلم ويدرك كافة التفاصيل الموجودة في المشهد، وكذلك فهي تزيد من زمن الادراك وزمن الحدث الدرامي فتغني عن غيرها من اللقطات، وكذلك فان الحركة البطيئة في حد ذاتها ابعادا جمالية في التصوير وخصوصا عندما استخدمها المخرج في الموضع المناسب (مشاهد المعارك)، حيث التوقيت المناسب وهي قد منحت المتلقي فرصة زمنية لادراك الفعل الدرامي الدائر، ووسعت من نطاق الفضاء الذهبي الذي تدور فيه الاحداث نتيجة للتاويل الذي تحدثه وتسبغه على الحدث مما وسع من دائرة مساحة المعنى المنبثق من المشهد الصوري، اذ يستخدم المخرج الحركة البطيئة الـ(سلوموشن) في مشاهد المعارك لانها " تميل الى اسباغ الكرامة والكبرياء على الحركة الشخصية ولذلك هي قرينة للحدث التراجيدي"[1] .

ثالثا/ دور عناصر التكوين الفني واطالة الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي

عمد المخرج الى استخدام الضباب او الدخان في المعارك وذلك للتغطية على نقص اعداد الجيوش المتقابلة احيانا، واحيانا اخرى للتركيز على حدث واحد يدور في مقدمة الكادر، ويعزله عن بقية المرئيات الموجودة في مؤخرة الكادر، وهذه معالجة اخراجية على قدر كبير من الاهمية وذلك لان ازدحام وتشابك المرئيات والاحداث داخل اللقطة الواحدة من شأنه ان يقلل من تركيز المتلقي ويعثر اهتمامه بالحدث الدائر امامه، وعليه فان فصل الحدث الاهم عن باقي الاحداث بواسطة الدخان او الضباب من شانه ان يزيد من تعبيرية الحدث ويعمق تاثيره في المتلقي وكذلك فان هذه المعالجة الاخراجية تبدو وكانها نابعة بصورة طبيعية

([1]) لو دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: علي جعفر، دار الرشيد، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨١، ص١٧٩.

وتلقائية من صميم الحدث او الفعل الدرامي المتمثل في المعركة، كأن يكون هنالك ضباب في الجو او عاصفة ثلجية او انها نتيجة حتمية لتطاير الغبار والاتربة من ساحة المعركة نتيجة حركة الفرسان او العربات او الخيول، او نتيجة تصاعد ألسنة النار والدخان من احدى ادوات المعركة كالمنجنيق، او نتيجة استخدام نار في احدى الخيم او من احتراق شيء ما، حتى يكون مقنع لدى المتلقي كما ان اللجوء الى استخدام الادخنة والضباب قد يجعل من الصعوبة بمكان رؤية احداث المعركة بصورة دقيقة وكذلك يبقى مصير المعركة او احداثها او انتصار احد الطرفين غامضا حتى نهاية المعركة وهذه من العوامل التي ساعدت على شد انتباه المتلقي وخلق حالة من التواصل بينه وبين الفيلم وكذلك خلق حالة من الترقب والتشويق لدى المتلقي [١].

وفي مشاهد معركة ستيرلينغ، نلاحظ لجوء المخرج الى استخدام المكثف للالوان والازياء نتيجة مشاركة اعداد كبيرة من المقاتلين والدروع في هذه المعركة ولاجل فرز التداخل بين الجيشين كما ان لاستخدام الالوان في المعركة دلالات فكرية وسيكولوجية كبيرة ومهمة، اذ يعمل اللون مع بعض العناصر المجاورة على اضفاء قيم رمزية اذ يلعب دورا اساسيا في بعض الحالات التي يصبح فيها رمزا وعلامات ذات دلالة خاصة، فهي قد تعبر عن الحالة النفسية للجيشين او تعبر عن الاتجاه الفلسفي او الديني او الذوقي لدى افراد كل جيش، كما انها توضح موقف الطرفين اثناء احتدام المعركة فضلا عن جماليتها الكبيرة ضمن فضاء الصورة وتعالق مرئياتها، كما يمكن للالوان المتضادة اذا ما سمحت برؤية اخراجية متميزة تحاكي الصراع الحدثي الدائر وتعبر وبصورة دقيقة عن حالة الصراع الموجود في المتن الحكائي للقصة المروية حيث ان الصراع اللوني حل محل الصراع الحدثي، وتلك معالجة اخراجية متميزة تعبر عن سعة افق المخرج وما يمتلكه من حلول اخراجية متنوعة تضفي التشويق والمتعة والتجدد على خطابه المرئي.

ونلاحظ في هذا المشهد معالجة اخراجية جديدة اقدم عليها المخرج تمثلت في ميله لاستخدام الازياء كأحد الحلول الاخراجية لان الزي يحدد هوية لابسه، وقد اعطى مدلولات ذهنية كبيرة وعميقة في ذهن المتلقي فالازياء تعطي مدلولات عن ماهية الجيش ودرجة استعداده وجاهزيته ومدى استقرار حالته النفسية، فقد تبين مدى وحشية الجيش الانكليزي وذلك من خلال ما يرتدونه من ازياء عسكرية، فكانت تشير الى ما يتمتع به هذا الجيش من صفات ما يلبسه وقد مهد هذا الموضوع الى ما سيلي من احداث ومنها الاطاحة برأس والاس، كما انها لا بد ان توحي بمدى الانضباط الذي يتمتع به ذلك الجيش وايضا بالقوة والشدة

---

(١) ينظر: علي صباح سليمان، المعالجة الاخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو نموذجا، مجلة كلية التربية، العدد٢، العراق، ٢٠٠٩، ص١٠٨٣.

والبأس الذي يكون عليه الجيش النظامي من خلال الازياء والاكسسوار، كما انها قد توضح الفرق في درجة الاستعداد بين جيشي الطرفين وتوضح ايضا حالة الجيشين اثناء المعركة وثد نرى سيطرة زي على اخر ضمن فضاء الصورة الواحدة، وهذا دلالة على انتصار جيش على اخر دون الحاجة الى نقل ذلك الخبر او الواقعة عن طريق الحوار .

وفي هذه المعركة نى بان المخرج قد عمد الى الاستخدام المكثف للعناصر الصورية لتحقيق رؤيته الاخراجية وتحقيق الاسلوبية الخاصة به، وذلك لما لهذه العناصر النوعية قدرة كبيرة وطاقة متميزة في التعبير عن الافكار والايحاء بالافعال وكذلك قد تكون عملية الاعتماد على هذه العناصر نوعا في المعالجات الاخراجية للخروج من دائرة التقليدية الكلاسيكية في الحلول الاخراجية ولعدم الاستمرار في معالجة واحدة لجميع مشاهد المعارك في هذا الفيلم لكي لا تبدو صور المعارك ولقطاتها ذات افكار واحدة وطبيعة تقليدية ومرئيات متشابهة ومعالجات مكررة وتوضح للمشاهد وكأن المخرج لا يملك غير هذه المعالجات والتي غالبا ما تعتمد التقنية والتكنولوجية التي يقدمها الحاسوب او جهاز المؤثرات البصرية .

يعطي المشهد الاخير، عند اعدام ويليام والاس ضرب رقبته بالفأس، مدلولا واضحا عن اطالة الاحداث قصدية، ليلقي المخرج بذلك جانبا قدسيا على هذه العملية كون البطل يمثل رمزا للتحرر من الاستبداد والعبودية والاحتلال وكذلك بذل حياته من اجل قضية وطن، لو لاحظنا ان عملية الضربة استغرقت على الشاشة من عمر العرض الفيلمي كفعل واقع (دقيقة وعشر ثوان) في حين من المفترض ان لا تستغرق الضربة الا (ثلاث ثوان) كفعل واقع على شاشة العرض، اي ان هناك اختلافا شاسعا بين الموت السينمائي والموت الحقيقي، اذ ان التصوير البانورامي الفوقي هو من اختصاص السينما دون غيرها، الغايات التعبيرية هي التي استدعت هذه الاطالة من حيث آلية العرض البطيء لمشهد الضربة مع بقاء اللقطات الاخرى التي تمثل (وجهة نظر والاس ولقطات مختلفة لمناوئيه ولقطة الاميرة عشيقته والملك المحتضر ولقطات بعض الفرسان ولقطات وهو يحلم بعشيقته المقتولة تشق الجموع المحتشدة نحوه). فهذه اللقطات تخللت عملية الاعدام والتي كانت بمثابة لقطات دخيلة على اللقطة الاساسية، وهي عملية الاعدام والتي اتسمت بمجملها بايقاع بسيط حتى تعزز من قيمة مشهد الاعدام، وتخلق عليه نوعا من القدسية والتبجيل تماشيا مع الموقف.

رابعا/ دور عناصر التكوين في رمزية التأطير في الفيلم السينمائي

في مشهد معركة فالكيرك نرى معالجات جديدة ومختلفة عن بقية الاخراجات السابقة اذ عمد المخرج الى ايجاد بدائل صورية ضمن نسيج المرئيات الموجودة في اللقطة، بدلا من نقل الحدث الرئيسي عن طريق التشخيص والتمثيل وذلك محاولة لكسر الرتابة والتقليدية في مشاهد المعارك من حيث تقابل اليوش والاليات والمعدات ولحظات المبارزة ومناظر الدماء والقتل، حيث يلجأ المخرج الى توظيف المعادلات الصورية كمعالجات اخراجية بدلا من المعالجات التقليدية لسببين اولهما جمالي كونها توسع من مساحة التأويل الذي يضفيه المتلقي على الصورة المرئية، وثانيهما درامي لان المخرج لا يريد ان يفجع المتلقي بمصرع بطل او بانكسار جيش او هزيمة الطرف الذي يؤيده، فالمخرج مثلا بدلا من ان يصور قائد الجيش الانكليزي وهو يقتل اثناء المبارزة مع والاس، فانه يقطع سلسلة لقطات المبارزة الى لقطة تصور سيف والاس وهو يقطر دما نقيا، وبدلا من ان يصور ضخامة الجيش فانه يصور عدد الرايات المرفوعة للدلالة على عدد الجيش وعدته .

العينة الثانية: فيلم الميل الاخضر

ملخص الفيلم

تدور قصة الفيلم في فترة الثلاثينات، حيت يئن الناس من ألام الركود الاقتصادي والحرب العالمية الثانية، وفي الأزمات تقع المعضلة فإما ان يتشبث البشر بإيمانهم ويتقربون من الله وإما ينفر الناس من الديانات والغيبيات فينقسم العالم لصنفين صنف يزيد هياما وتشبتا بالله وصنف آخر يشعر بأن الله تخلى عنه فيبدي هو الآخر امتعاضه فيبتعد عن التدين.

بدأ بول هيتشكوب يبكي أثناء مشاهدته فيلم توب هات في دار مسنين في لويزيانا عام ١٩٩٩م ، مما اثار قلق رفيقته إلين فأخبرها بول ان الفيلم ذكره بالأحداث التي وقعت له عام ١٩٣٥م عندما كان ضابط سجن مسؤولا عن صف الإعدام ، والذي كان يسمى الميل الأخضر.

في عام ١٩٣٥م كان بول هو المشرف على الضابط بروتوس هويل ودين ستانتون وهاري تيروليجر وبيرسي ويتمور ، في سجن كولد ماونتن ، وكان بول في تلك الفترة يعاني من حصى في المسالك البولية ، واستقبل نزيلًا جديدًا في السجن يدعى جون كوفي ، وهو رجل أسود ضخم جسديًا لكنه متأخر عقليا حكم على جون بالإعدام بعد أن تمت إدانته باغتصاب وقتل فتاتين بيضاوين ، وعند وصوله كان هناك نزيلين آخرين أحدهما يدعى إدوارد ديلاكروي والآخر يعدى آرلين ، وهو أول من نفذ فيه حكم الإعدام عن ارتكابه جريمة قتل.

وكان للضابط بيرسي نزعة سادية للغاية ، ولكن لا أحد يقدر على توجيه اللوم إليه لكون عمته زوجة العمدة وكان يمارس ساديته بالأخص على إدوراد ديلاكروي ، فكان ينعته بالحقير المعتوه ، وذات مرة كسر أصابع ديلاكروي بعصاه ، ثم داس بحذائه فوق فأر ديلاكروي الذي كان يدعوه السيد جينجل مما فطر قلب ديلاكروي ، وفي النهاية أفسد إعدام ديلاكروي ، كان الإعدام وقتها يتم عن طريق الكرسي الكهربائي ووضع إسفنجه مبللة فوق رأس المتهم لتصل الكهرباء مباشرة لمخه وتصبح الميتة أقل إيلامًا ، لكن بيرسي وضع الإسفنجه جافة فوق رأس ديلاكروي مما جعله يموت صارخًا من الألم وجعل جسده يشتعل.

وبدأ جون كوفي يكشف عن امتلاكه هِبة خارقة للطبيعة ، فأمسك يد الضابط بول وشفاه من المرض البولي الي كان يؤرقه ، ثم أعاد الحياة إلى السيد جينجل الفأر بعد أن دهسه الضابط بيرسي بقدمه ، ثم شفَى زوجة رئيس السجن التي تدعى ميلندا من سرطان المخ.

البطاقة الفنية للفيلم:

عنوان الفيلم : الميل الاخضر

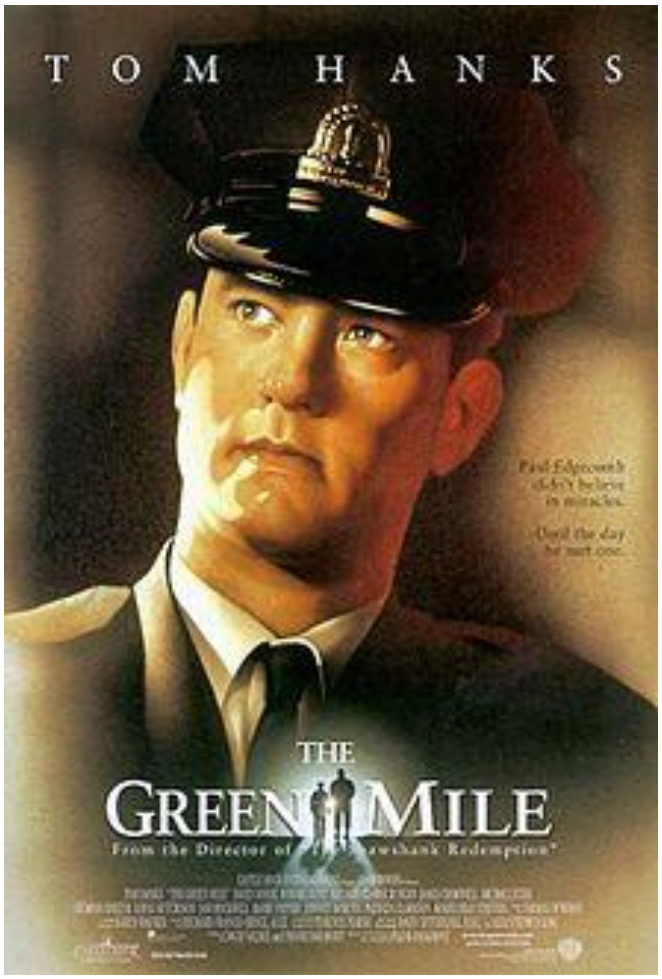
سيناريو وحوار وإخراج : فرانك داريونت

تمثيل : توم هانكس ، ديفيد مورس ، بوني هونت

مونتاج : فرانك دببي

الموسيقى : توماس نيومان

تصوير : كرايان ونكر



أطلق العاملون في السجن اسم الميل الاخضر على المسافة التي تفصل بين المحكوم بالإعدام و الكرسي الكهربائي وتمنح هذه التسمية شعوراً بالسلام والطمأنينة الظاهرة في هذا المكان حيث العزلة البشرية (بوصفها تكثيف للوحدة) تعبر عن اضطراب الاتساق الإنساني وكسر ما هو مألوف وطبيعي، ويتساوى الجميع بسبب تلاشي الحدود بين ما هو خير وما هو شر. فدلالات كلمة اخضر تعني استمرار للحياة في أبهى صورها ،غير أنه زائف هنا، فهو أشبه بنبتة لا تعمر طويلاً إذ سرعان ما يذبل لونها مثلما تذوب الضحية- بوصفها ضحية- وتفقد أي أمل في النجاة، قصداً أم عفواً، لذلك يستسلم جون كوفي لمصيره

المحتوم، الموت. غير أن خضوعه للقوى المحيطة به كان بمحض إرادته واختياره بفضل ما يتمتع به من قدرات رغم أن قرار موته كما يعلم هو كان قد صدر من الجميع بغية التخلص من وضعٍ محير و شديد الإرباك. وتكمن الأزمة في أن قرار التخلص منه هو نتاج أزمة ، فموت جون كوفي يمثل من ضمن ما يمثله موت هذا التنافر لعالم نريده أكثر وضوحاً و انسجاماً عالم الإيمان لا يقبل أن يمنح الرب مكرمة لقاتل ومغتصب.

اولا/ آلية عمل الخصائص الفنية المتمثلة بالتصوير والرؤية الاخراجية في الفيلم السينمائي

عالج الفيلم احداثه باتجاه انطباعي على مستوى التشكيل وكان للكاميرا دورا في اظهار دلالات تعبيرية في احداث الفيلم واعتمد الوظيفة الايضاحية في نقل الصورة كما افترضتها انطباعات المخرج للسياق السردي للعمل، ولم ياتي هذا الاتجاه متناسبا مع محور احداث فحسب قد استخدام الخطوط المعززة للقواعد التكوينية، ان الفضاء لا يتجسد بهيئة معينة او تحديد خاص فهو عنصر غير ملموس ماديا ولا يتجسد الا بفعل عناصر التشكيل المادية التي تساعد في خلقه، التكوين جاء مليئا بالدلالات والرموز وكان له اكثر من ترتيب الموجودات داخل اطار الصورة بشكل جمالي وكان له دور كبير في اضفاء المعاني والدلالات التي من شأنها تقوية الحدث وشد المتلقي للعمل .

ثانيا/ دلالة الحركة البطيئة في الفيلم وآلية اشتغالها

لقد تمكن المخرج من تحميل اللغة الصورية وظيفة دلالية من شانها ان تقدم خدمة لسير الحدث، لم يغيب الايجاز عن الفيلم ولم يغيب التكوين الدلالي حيث استخدم التكوين بشكله البنائي، وكان له قدرة تعبيرية عن مضامين المشهد الواحد ولم يغفل عن استغلال اللون او الخط او الكتلة او الاضاءة الا في مشهد واحد بول وهو يستذكر ايامه كمأمور السجن حيث انقسام الظل والوضوء على وجهه ومشهد الاسترجاع (Flash Back) في مشهد استذكاربول لجون كوفي ايام قضاء محكوميته في السجن قبل اعدامه .

لم يغلب الايقاع البطيء على الفيلم حتى يصل الى الملل لدى المتلقي بالعكس، فبقى الايقاع رهينا بدراية المخرج الغريزية او العملية التي فرضت عليه تنظيم العناصر الايقاعية في مجال الرؤية المتمثلة في مشاهد العمل بتتابع زمني فقد اخذت طابعا ايقاعيا متعددا منذ المشهد الاول الى المشهد الاخير، وجاءت بمجملها خاضعة لايقاع متعدد وقد تهيأ للذهن منذ البداية لتقبل تتابع نمط العمل وجاءت كل المشاهد متناغمة الايقاع، وقد اسهم اداء الممثلين الحركي والصوتي في خلق ذلك الايقاع بمباركة الموسيقى التي زادت من تكرار التقاسيم والجمل الموسيقية ذات الطابع الحزين .

ثالثا/ دور عناصر التكوين الفني واطالة الحدث الدرامي في الفيلم

استخدم المخرج بعض الدلالات للخطوط في المشهد الاول للسجن حيث استخدم الممر ذا الخطوط الضيقة لتشكل حدودا وسياجا للمساجين، ليعطي انطباعا على الضغط النفسي الذي يعانون منه، وكذلك في مشهد احضار جون كوفي الى السجن، وقد صور المخرج الشرطي بيرسي من خلف القضبان الذي حمله معنى دلاليا على انه في السجن كما هو الحال من السجين جون كوفي، اما بقية المشاهد جاءت مليئة بالدلالات التي استخدمها المخرج بشكل كامل واسهمت في خلق التنبؤ والمتابعة والسعي لاستحضار المرئيات الموعودة بالرؤية .

لقد وزع المخرج الكتلة بطريقة متوازنة داخل الاطار تماشيا مع بناء تكوين متوازن للصورة، فكان لجانب السيادة في الصورة في اغلب المشاهد دورا بارزا في اظهار امكاناته الدلالية كما يمثل الفيلم في بعض النواحي، تجسيدا عصريا لحياة المسيح، فجون كوفي والسيد المسيح يتشاركان في حب الناس والبراءة من الذنب والقدرة على الشفاء، واستطاع المخرج ان يعيد تجسيد قصة المسيح الذي يعاقب بسبب خطايا الاخرين، كما يظهر الفيلم أيضا الطبيعة الحقيقية لعقوبة الاعدام ومدى قساوتها، خاصة في حال إثبات براءة الفرد، يحاول المخرج عبر شخصية جون كوفي أن يعيد رسم قصة حياة المسيح طبقا للرواية المسيحية، فجون كوفي لم يكن يريد الدفاع عن نفسه ولم يستغل اتاحة الفرصة له لكي يهرب، فقد كان يرى في الموت خلاصه الوحيد من عالم الشر عندما خاطب بول قائلا: "أنا متعب يا زعيم من كل هذا القبح الذي يحمله البشر للأخرين"، لذلك قرر الاستسلام والرحيل، كالمسيح الذي جاء في زمن انتشر فيه الفساد في الأرض وقرر أن يعيش فقط من أجل تطهير العالم من ذنبه.

ان اهمية اللون تاتي بعد اشتغال الكاميرا ليكون عنصرا خلاقا للرمز والايجاز، وفي هذا الفيلم استثمر المخرج اللون في مخاطبة ارق الاحاسيس الانسانية واكثرها حدة خاصة في مشاهد استخدام جون كوفي قدرته على شفاء الناس، اذ لعب اللون دوره الكبير في تعميق هذا المعنى، وهذا يعني ان المخرج استخدم اللون لابراز قيمة رمزية وايحائية واستغل قدرة الالوان الحارة والباردة في ترتيب مواضع الكتل ضمن التشكيل، ان استخدام اللون في الفيلم بتأثيراته ترك مجالا للمتلقي للسعي لاستحضار المعاني ليبقى بذلك متلقيا ايجابيا، وحمل اللون اكثر من معناه واقترب من الاسلوب التناغمي الذي يعتمد على علاقات التجاور المثالية، أي لايكون اللون طاغيا على العناصر او طاغية هي عليه.

ان الفضاء هو الذي يتحمل الوزر الاكبر في اظهار حركة وعلاقات عناصر التشكيل ضمن اطار الصورة، على الرغم من ان الفضاء لايمتلك ولا يتجسد هيئة معينة او تحديدا خاصا، لكنه عنصر غير ملموس وغير ظاهر للعيان ولايتجسد الا بفعل عناصر التشكيل المادية التي تساعد في خلقه، فقد استثمر المخرج الفضاء بشكل مدروس، اظهرت الفضاءات الواسعة في الفيلم وانحسرت الفضاءات الضيقة في المشاهد الداخلية مما ادى الى ابراز الكتل الثانوية وغير المهمة والذي زاد من الجانب التعبيري والجمالي للكادر، ان تأكيد التركيز على جمالية وفاعلية الكادر في كتل واكسسوارات مليئة بالدلالات الجمالية ادى الى التركيز والشد، لقد برز الفضاء الحركي أي حركة المرئيات وما تحدثه من تغييرات للفضاء الكلي نتيجة الحركة، فالشخصيات في المشاهد الداخلية لم تكن الحركة محدودة مقارنة بحركة الشخصيات الواضحة والسريعة والمتسمة بالنشاط في المشاهد الخارجية كما في مشهد التذكر (Flash Back) مشهد احتضان جون كوفي للفتاتين المذبوحتين حيث نلاحظ ان الكادر مصمم لتحجيم الفضاء الخاص بذلك المشهد بحيث لا يتسنى للمشاهد ان يتبين طبيعة ذلك المكان وهو يشكل ايضا دعوة للاندماج مع الحال المعروض الى اقصى مدى ممكن، وبناء تفاعل سيكولوجي مع الصورة المعروضة .

لم تقتصر عمل الكاميرا على النقل الفوتوغرافي فقط لما مكتوب في النص بل استطاعت ان ترتقي الى الدلالة والايجاز فحركة الكاميرا او ثباتها ترسم علاقة ذات خصوصية في مجال الرؤية فهي تعمل على التركيز على المرئيات بشكل كلي او جزئي، في الفيلم ادت حركة الكاميرا وظيفة الوصف الصوري للاحداث وكانت هناك استخدامات دلالية ورمزية لها لغلبة اللغة المنطوقة في الفيلم الى الحد الذي اتاح للكاميرا ان تؤدي دورا في ذلك، لقد استخدم المخرج اللقطات بشكل يكاد ان يكون واحدا حيث استخدم اللقطات المتوسطة واللقطات الطويلة التي توضح جغرافية المكان واسست لفضاءات من شأنها الاسهام في تغيير الايقاع العام للفيلم .

"أنا متعب يا زعيم، متعب من كل هذا القبح الذي يحمله البشر للأخرين"

تلك المقولة التي ظل يرددها جون كوفي كثيرا دون سبب واضح لمن حوله، هو فقط كان يرى بأن البشر يسيئون إلى بعضهم البعض وبدلا من أن يعيش هو في سلام قرر أن يستسلم لمشاعر المعاناة والبؤس في قبح العالم من وجهة نظره، ففي مشهد النهاية عند اعدام جون كوفي بالكرسي الكهربائي، يعطينا دلالات واضحة عن اطالة الحدث بصورة قصدية، ليركز المخرج على قدسية هذه العملية كون جون كوفي يمثل رمزية السيد المسيح، في القصة المسيحية يسوع كان يمتلك القدرة على علاج المرضى عن طريق اللمس،

وهذا ما تكرر كثيرا من جون كوفي بداية من الاطفال القتلى حينما كان يحاول مساعدتهم بعدما اقدم شخص على قتلهم، مرورا باستخدام قوته السحرية في الشفاء، ووصولا الى باقي المساجين الذين تعرضوا لاصابات عدة، وكتتويج لكل تلك العلامات التي تعطي انطباعا قويا حول حبكة سرية لتشبيه حون كوفي بالمسيح المخلص من الالام، جاء مشهد الاعدام نسخة متطورة من عملية صلب المسيح بداية من الطوق الذي حاوط رأس جون وهو مايشبه كثيرا ذلك الطوق الشوكي الذي حاوط رأس المسيح، ووصولا الى شخصية الشرطي اللئيمة والذي ظل يراقب العملية عن كثب مثلما فعل يهوذا في قصة اعدام المسيح ، لو لاحظنا ان عملية الاعدام بالكرسي الكهربائي استغرقت على الشاشة من عمر العرض الفيلمي (ستة دقائق وتسعة عشر ثانية) في حين من المفترض ان لا تستغرق الا (دقيقتين) كفعل واقع على شاشة العرض، اذ ان التصوير البانورامي الفوقي هو من اختصاص السينما دون غيرها، الغايات التعبيرية هي التي استدعت هذه الاطالة من حيث آلية العرض البطيء لمشاهد وجوه كادر الشرطة المشرفين على اعدام جون كوفي والدموع تذرف من عيونهم وعدم مقدرة الرئيس بول على اعطاء امر الاعدام، و اتسمت عملية الاعدام بمجملها بايقاع بسيط عززت من قيمة المشهد ، وخلقت عليه نوعا من القدسية والتراجيديا تماشيا مع الموقف.

رابعا/ دور عناصر التكوين في رمزية التأطير في الفيلم السينمائي

اذا ما عدنا الى مشاهد تسويق جون كوفي الى كرسي الاعدام نرى بان المخرج قد اعتمد بشكل كبير على اللقطات القريبة ولقطات الفعل وردود الفعل، كونها ذات تعبيرية عالية كما انها تنبئ عن المخفي والمتوقع حدوثه وفضلا عن ذلك فهي تركز على التفاصيل والاحداث المهمة او التفاصيل والعناصر التي تمتلك تأثيرا في احداث الاعدام كقطعة سلاح او نظرات بول او دموع جون كوفي غيرها من التفاصيل المهمة والكثيرة والتي لايمكن تغطيتها صوريا او السيطرة عليها ضمن لقطة عامة او بعيدة وحتى لو تمت تغطيتها صوريا بلقطة بعيدة فهي لا تعطي نفس المدلول او الايحاء الفكري والذهني الذي تحدثه متى ما عدت حلا اخراجيا اوليا او رئيسيا، وجرى التركز عليها وعندها سوف تصبح هي المعلومة الرئيسة والمهمة التي ترسل باتجاه المشاهد والذي يصبح في هذه الحالة منتبها لها بشكل كامل تقريبا، لانها هي ما يبحث عنه وسوف تثير لديه ما تثير، وذلك اعتمادا على ما تضمنته من معلومات حديثة او صورية وكذلك اعتمادا على السياق الفكري- الصوري والمعلوماتي الذي جاءت فيه، واعتمدت عليه سواء على ماسبقتها من لقطات او ما يتبعها من لقطات، وكذلك فان اللقطة القريبة بقدر ما فيها من تفاصيل مهمة وواضحة المعالم فانها تبدو ذو ألفة وحميمية من قبل المتلقي وقد يحبها المتلقي في كثير من الاحيان لانها قد تبدو قريبه منه واليه، خصوصا اذا ما كانت صورة بصرية لطيفة تحمل وجها انثويا جميلا او بطلا عسكريا

محببا، فاللقطات القريبة تشعره بالدخول الى الصورة والمشاركة مع الشخصيات او تقمص ادوارها، بينما تدفعه اللقطات العامة خارج الموضوع او قد تدفعه الى الحياد، فعندما تكون اللقطة كبيرة فاننا نحس بحميمية المشاهد مع موضوع اللقطة، وقد يتقمص التشخصية اذا كانت طيبة او يشمئز منها عندما تكون شريرة لانها تغزو فراغه وفضائه الخاص، وعموما كلما ابتعد الكاميرا عن الموضوع واتسع حجم اللقطة كلما ابتعد المشاهد عن تعاطفه مع الموضوع او اصبح محايدا والعكس يمكن ان يكون صحيحا، والباحث هاهنا لا يقصد التعاطف او التأييد بل التواصل والتأثير بينهما، فمثلا طفل يبكي في لقطة عامة بعيدة هي بالتأكيد اقل تأثيرا من منظر سقوط دمعته في لقطة قريبة، او رأس يقطع او سيف يدخل في جسد ما، ويقول شابلن" ان اللقطة البعيدة للكوميديا واللقطة القريبة للتراجيديا"[١] .

والمخرج باعتماده على هذه العناصر الصورية يكون قد اوجد معالجات صورية للعديد من المشاهد تتوافق ولب اختصاصه، وكانت معالجاته الاخراجية متوافقة تماما ومادته البصرية، وذلك لانه يستخدم هذه العناصر ضمنيا في كل لقطاته ومشاهده المصورة ولكن بصورة تقليدية، ولكنه والحالة هذه اي لجوئه الى جعلها حلولا اخراجية فانه استخدم ما لديه من ادوات وهذه من مميزات المخرج الناجح والمميز كونه قد لا يستطيع دائما ايجاد منتج قادر على توفير كل الوسائل التكنولوجية ومنها الحاسوب وغيرها من التقنيات الصورية كما ان هذه الاخيرة قد تبدو وكأنها مفروضة قسرا على المعالجة الاخراجية للمخرج، او ان بعض المشاهدين المختصين او الحرفيين في مجال الحاسوب قد يكتشفون ذلك فينفرون من الفيلم، كما ان اللجوء الى هذه المعالة الاخراجية قد تسيء الى امكانيات المخرج وسمعته كونه تقلل من موهبته وتسقط من يده بعض الحلول ولا تعينه على التفكير في ايجاد بدائل اخراجية او معالجات صورية وذلك لما للحاسوب من قدرة على الايفاء بمعظم متطلبات الاخراج السينمائي من خدع وتغيير وتوسيع وايهام وغيرها من الامكانيات البصرية [٢].

---

(١) لوي دي جانيتي، المصدر نفسه، ص١١٧.

(٢) ينظر: علي صباح سليمان، المصدر نفسه، ص١٠٨٥

الفصل الرابع

اولا: النتائج

ثانيا: الاستنتاجات والتوصيات

اولا: النتائج:

١. اعتمد المخرج في معالجة مشاهد المعارك المختارة في العينة الاولى ومشهد الاعدام في العينة الثانية الى استخدام الحركة البطيئة (سلو موشن) لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الادراك.
٢. استخدام الحاسوب في العينة الاولى في معالجة بعض مشاهد المعارك وذلك لتضخيم عدد الجيوش او لاضفاء واقعية على بعض اللقطات مثل قطع الرأس او يد، كما الحال في العينة الثانية عند استخدام جون كوفي قدرته على شفاء المرضى.
٣. اعتماد المخرجين في العينتين اللقطات القريبة لتوضح الافعال و ردود الافعال .
٤. استخدام المخرجين بعض المؤثرات البصرية، ففي العينة الاولى استخدم الضباب (الدخان) في مشاهد المعارك وذلك للتغطية على نقص اعداد الجيوش، وفي العينة الثانية للتركيز على حدث يدور في مقدمة الكادر، واعطائه اولوية في السرد الصوري.
٥. ايجاد المعادل الرمزي لبعض الاحداث في العينتين وبمساندة المونتاج مثل مشاهد العنف ولاسباب جمالية او اجتماعية او درامية.
٦. استخدام المونتاج في العينة الاولى لزيادة ايقاع احداث المعركة كونه حدث غير اعتيادي ولزيادة الشد لدى المتلقي.
٧. توظيف عمق المجال في العينة الاولى وخصوصا في مشاهد المعارك ولذلك لتغطية اكبر مساحة ممكنة من المعركة فضلا عن جماليتها .
٨. استخدام الاطار المغلق وعدم ترك فضاء حول الشخصيات في العينات وذلك لتعميق الاحساس بالضغط النفسي الموجود لدى كل من المتلقي والشخصيات.
٩. استخدام المخرج في العينة الاولى زاوية الكاميرا المنخفضة بشكل كبير وخاصة في مشاهد انتصار والاس.
١٠. تبين استخدام حركة الكاميرا بشكل واسع وذلك كي لا يفقد المتلقي التواصل مع الحدث .
١١. ان الصورة السينمائية تسعى الى استثمار وتوظيف عناصر الفن التشكيلي من اجل بناء كوادر قادرة على الافصاح عن المعاني والدلالات.
١٢. تسهم عناصر التكوين الفني من خلال توظيفها في الصورة السينمائية في الافصاح عن البنى العميقة للصورة فتعمل على خلق معاني مضافة الى الشكل الظاهري للصورة.

ثانيا: الاستنتاجات

١. ان الفيلم السينمائي يعتمد التكوين الفني المرتكز في تحقيق المضامين وتجسيدها.
٢. ان التكوين الفني قادر على الافصاح عن المعاني السطحية والعميقة في آن واحد.
٣. ان الاستخدام العلمي والمبني على تراكم الخبرة لعناصر التكوين يؤدي الى تكثيف لغة القول في الفيلم .
٤. لعناصر التكوين دور خلاق في بناء وتجسيد الاجواء والمعطيات النفسية .
٥. ان عنصر الازياء له القدرة على اظهار المضامين وتوصيلها ضمن سياق الفيلم السينمائي
٦. الاستخدام الامثل للتكوين الفني ووسائل تنظيمها على خلق حالة من التشويق والرغبة في التواصل.

التوصيات:

١. ضرورة توجيه الباحثين الى موضوعات جديدة دائما في السينما وكذلك الحالات والاتجاهات الخاصة بالدراسة والتحليل للتطلع على ما هو جديد وما هو خاص في الفن السينمائي بصفة عامة.
٢. ضرورة الاهتمام بجماليات التكوين الفني والتركيز على اهم مقومات الاستعراض والتي ينفرد بها عن غيره من الانواع مثل الخيال والابهار.
٣. مزاوة المنهج الدراسي بخبرات فنية تشكيلية بغية الحصول على تفهم اكبر لدور التشكيل في الصورة السينمائية.
٤. تخصيص دراسة عن توظيف المؤثرات الرقمية الصورية والصوتية وناتجها الجمالي في السينما.

الخاتمة

ان اللغة السينمائية هي الاداة والوسيلة التي يمرر بها المخرج خطابه الابداعي والفني بعد حشوها بالدلالات والفضاءات والتعابير التي نلمسها في صميمها، والتي تنبع مباشرة من خيال المخرج من اجل تمرير فكرته ورسالة خطابه السينمائي للمتلقي بأسلوب فني، صاغته اللغة السينمائية وما تحمله من ابعاد فنية وجمالية، شكلها الفعل السرد من خلال تتابع الاحداث والوقائع داخل الافلام السينمائية.

إن أي فيلم، ومهما تميز على مستوى الأداء والتعبير فإن مدى نجاحه يكون دائما مرتبطا بمدى اهتمامه بالجانب الجمالي الذي يفترض بصانع الفيلم أن يعي إدراك المشاهد المسبق له، لأن مقولة (الجميل قائمة في جوهر العقل البشري الذي تنطوي طبيعته على مبدأ جمالي) لذلك فإن الأفلام التي لا تعتني بالفعل الجمالي لا يمكن لها أن تحظى بالاهتمام المطلوب من قبل المشاهد، وستفتقد العامل المؤثرفي العملية الإبداعية الفيلمية كلها، فالجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وان النفس تفطن إلى الجمال وتحسه وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرح وسرور.

كما أن التطوارت التقنية الهائلة في أدوات الصناعة السينمائية، وكذلك التحولات التي شملت أساليب الخلق والإبداع الفني، قد أسهمت كثيرا في تطور السمات الجمالية للسينما، كذلك القيم الجمالية القائمة على محاكاة أوضاع الطبيعة وأشكالها والقيم الجمالية المبتكرة من شأنها أن تؤدي دورا في ذلك.

قائمة المراجع والمصادر

- القرآن الكريم

اولا: المعاجم والقواميس

١. ابن منظور: لسان العرب، ج١، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣.
٢. البعلبكي، منير: موسوعة المورد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤،
٣. ري، جونثان: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: كامل فؤاد وآخرون، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٣،
٤. جورنو، ماري تيريز: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة: ميشيل ماري، ، جامعة باريس السوريون الجديدة، ب ت .
٥. كامل، مرسي أحمد ، وهبة مجدي: معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٣.
٦. ثروت، عكاشة: موسوعة تاريخ الفن، لا ط، ج، ١دار المعارف، مصر، ١٩٧٦.
٧. نويل، جوفري: موسوعة تاريخ السينما، ترجمة: أحمد يوسف، م: هاشم النحاس، مج٢، المركز القومي للترجمة، مصر، ب ت.

ثانيا: الكتب

١. خلف، بشير: الجمال فينا ومن حولنا، دار الريحانة للنشروالتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٧.
٢. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق والفن، سلسلة عالم المعارف والفن، الكويت، ٢٠٠١ .
٣. نزيهة، ياسمين ومحمد عبد الهادي عدلي: دراسات في علم الجمال، ط١، مكتبة المجمع العربي للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠٠٩.
٤. فريدريك، مالنز: الرسم كيف تتذوقه- عناصرالتكوين، ترجمة: هادي الطائي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ١٩٩٣.
٥. جيروم، ستوللينز: النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، مصر، ١٩٧٤.
٦. جوزيف، مانيللي: التكوين في الصورة السينمائية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٣.
٧. برجاوي، عبد الرؤوف: فصول في عالم الجمال، دار الافاق الجديدة، لبنان، ب ت.
٨. هيغل: مدخل الى عالم الجمال، ترجمة: جورج طرابيش، ط٢، دار الطليعة للطباعة، لبنان، ١٩٨٠.

٩. عبد نجم، حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، مكتبة الفنون الجميلة، العراق، ٢٠٠١.
١٠. نوفا، سمير: موجز تاريخ النظريات الجمالية، دار الفارابي للنشر، لبنان، ١٩٧٩.
١١. مطر، اميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مصر، ١٩٨٢.
١٢. عبد المنعم، راوية: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية للنشر، مصر، ١٩٨٧.
١٣. الفارابي، ابو نصر: الجمع بين رأي الحكيمين، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ٢٠٠٨.
١٤. شلق، علي: الفن والجمال، الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٢.
١٥. عبد المنعم، فليحة : مقدمة في نظرية الادب، ط٢، دار العودة للدراسات والنشر، لبنان، ١٩٧٩.
١٦. أبو ريان، محمد علي: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار القومية للطباعة والنشر، مصر، ب ت.
١٧. إمام، عبد الفتاح: المنهد الجدلي عند هيغل، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، ١٩٨١.
١٨. هوبسمان، دنيس: علم الجمال،ط٤، ترجمة: عادل سعيد النحاس ،المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٥.
١٩. سانتينا، جورج، الاحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، موسوعة فرانكلين للطباعة والنشر، مصر، ١٩٩٦.
٢٠. عيد، كمال: فلسفة الأدب والفن، دار المعارف للطباعة، القاهرة، ب ت.
٢١. إسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، مطبعة العمرانية، كلية التربية جامعة حلوان، مصر، ١٩٩٩.
٢٢. جيلام، روبرت: اسس التصميم، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، ب ت .
٢٣. اسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، كلية التربية جامعة حلوان، مطبعة العمرانية، مصر، ١٩٩٩.
٢٤. بليلة، احمد: الترجمة بين سيميائية الرواية – الفيلم، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، المغرب، ٢٠٠٨.
٢٥. ماشيللي، جوزيف: التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٣.
٢٦. توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،١٩٩٧.
٢٧. جورج، سادول: تاريخ السينما في العالم،.ترجمة إبراهيم كلاني،فائز ، ط١،منشورات عويدات، بيروت، لبنان،١٩٦٨.
٢٨. جانيتي، لو دي: فهم السينما، ترجمة: علي جعفر، دار الرشيد، وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٨١.

رابعا: المجلات والصحف

١. حميد، سلام: جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري، مجلة جامعة بابل، العدد١، العراق، ٢٠١٦.
٢. آشر، ستيفن: صناعة السينما اليوم، الثورة الرقمية ، المجلة الإلكترونية :يو أس أيه، ع٦، يونيو٢٠٠٧م
٣. القيسي، فارس مهدي: التكنولوجيا الرقمية في الانتاج السينمائي والتلفزيون، مجلة الاكاديمي، العدد ٤٧، ٢٠٠٧،
٤. سليمان، علي صباح: المعالجة الاخراجية لمشاهد المعارك في الدراما التاريخية مسلسل هولاكو نموذجا، مجلة كلية التربية، العدد٢، العراق، ٢٠٠٩،

ثالثا: الرسائل والاطاريح

١. لعرج، سمير: دور التلفزيون في تشكيل القيم الجمالية لدى الشباب الجامعي الجزائري، اطروحة دكتوراه في علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، ٢٠٠٧.
٢. عثمان، مصطفى أبو بكر: العلاقات البنائية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٢
٣. عبدالرضا، بهية داوود: محاضرات تصميم طباعي متقدم، فنون تشكيلية (تصميم)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، ٢٠٠٣

رابعا: الانترنت

١. http://selkattan.blogspot.com/٢٠١٣/١٢/blog-post_١٨.html