المعالجات الاخراجية في فيلم سواق الاتوبيس

بحث مقدم الى قسم الفنون السينمائية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

اعداد الطالب:

ليث خالد

مشرفين البحث:

م . م . محمد سمير

٢٠٢٢/٢٠٢١

سورة طه /١١٤

الاهداء

إلى من وضع المولى – سبحانه وتعالى – الجنة تحت قدميها،
ووقَّرها في كتابه العزيز...

(أمي الحبيبة).

الى ابي وسندي في مسيرتي وداعمي الاول

والذي لم يتهاون يوم في توفير سبيل الخير والسعادة لي..

(أبي المُوقَّر).

إلى من أعتمد عليه في كل كبيرة وصغيرة..

(أخي المُحترم).

إلى أصدقائي ومعارفي الذين أُجلُّهم وأحترمهم..

إلى أساتذتي في كلية الفنون الجميلة

أُهدي لكم بحثي في المعالجات الاخراجية في فيلم سواق الاتوبيس

UNIVERSITY OF DIYALA

الشكر والتقدير

أهدي هذا العمل لأرواح علماء أمتنا الكرام الذين جعلوا حياتهم كلها في خدمة هذا الدين وأنوا دنياهم في خدمة العلوم الشرعية، وأهديه، وكل أموات المسلمين والشهداء على منهج أهل السنة والجماعة في مشارق الأرض ومغاربها، كما أهديه لكل أساتذتي الكرام وأمي حفظها الله ولوالدي الذي ربائي على حب الله ورسوله صلى الله عليه وسلم وأرشدني إلى طريق العلم الشرعي الذي غرس في نفسي حب القراءة وطلب العلم وإلى إخوتي جميعاً حفظهم الله ورعاهم.

أول مشكور هو الله عز وجل، ثم والداي على كل مجهوداتهم منذ ولادتي إلى هذه اللحظات، أنتم كل شيء أحبكم في الله أشد الحب.

يسرني أن أوجه شكري لكل من نصحني أو أرشدني أو وجهني أو ساهم معي في إعداد هذا البحث بإيصالي للمراجع والمصادر المطلوبة في أي مرحلة من مراحله، وأشكر على وجه الخصوص أستاذي الفاضل الدكتور (م. م. محمد سمير)

على مساندتي وإرشادي بالنصح والتصحيح وعلى اختيار العنوان والموضوع، كما أن شكري موجه لإدارة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى.

UNIVERSITY OF DIYALA

الفهرس

الاية ٢

الاهداء ٣

الشكر والتقدير ٤

الفهرس ٥

المقدمة ٦

الفصل الأول ٧

الفصل الثاني ١٩

الفصل الثالث ٣٧

الفصل الرابع ٤٧

الخاتمة ٥٠

المصادر ٥١

UNIVERSITY OF DIYALA

المقدمة

لقد عرفت الانسانية ظهور العديد من الوسائل الاتصالية، الشيء الذي زاد من تطورها وتنوعها أخذة مبدا متطلبات الفرد كمنطلق رئيسي لتقدمها مراعية في ذلك واقعو المعاش، ولعل من بني أهم هذه الوسائل ما يصطلح عليو بالفن السابع أو السينما واليت تعد من بني أهم الوسائل التعبيرية البصرية القادرة على مخاطبة العقول والأنفس والتأثير فيهما وذلك من خلال استخدام العاط جديدة من التعبير الثقافي والجمالي والفني . ولقد أخذت السينما مكانا مرموقا في المجتمع المعاصر وأصبحت بمثابة المرأة العاكسة لطبيعة الحياة البشرية واختزلت العامل في شاشة يفتح الملايين من البشر أعينهم عليها، وذلك لترجمتها للوقائع والأحداث في قوالب فنية وتقنية وبلمسة مجالية مما أضفى عليها نكهة خاصة عجزت كل القلون الأخرى على الانفراد، فهي القناة الأولى 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 الأساس في العمل التلفزيوني كونها قصة تروى بالصور وعليه فإن الاهتمام ببناء الصورة بشكل نقطة تقل رئيسية في بنية العمل ، تتوقف مقومات العمل على الصورة فهي العصر الحامل لكل القيم الجمالية والتعبيرية من أخبار وإعلام مباشر الى الايحاءات والتلميحات التي تعمل على تحفيز واثارة مخيلة المتلقي لاستحضار صور ذهنية مضافة إلى الصور المرئية لتعمق من دلالانها ومعانيها إن كل الفنون المرتبة حاملة لعناصر ومكونات تترتب في نسق معين لتعطي معاني خاصة ودلالات محددة ، غير ان الانسان أكثر استجابة للمرئيات الناتجة عن تناسق معين بسطح الأشياء وشكلها ركتها، لان ذلك التناسق يعمل على خلق الاحساس بالمتعة بينما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق الى خلق شعور بعدم الارتياح واللامبالاة أو حتى عدم الرضا والنفور (١) على حد تعبير هربرت ريد . وعليه فان التناسق والانسجام في ترتيب وتنظيم عناصر الصورة التلفزيونية يؤدي إلى خلق حالة الارتباط والتوحد ابها، ومن ثم تقبل العمل التلفزيوني وحدة واحدة

UNIVERSITY OF DIYALA

الفصل الأول

الاطار المنـهجي للبـحث

أولا:مشكلة البـحث:

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 الأخرى. 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 ؟

١- https://www.aljazeera.net/amp/midan/art/cinema/٢٠٢٠/٩/٢١/%D٩٪٨١٪D٩٪٨A%D٪٨٤٪D٩٪٨٥-%D٨٪B٣٪D٩٪٨٨٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٢-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪A٣٪D٨٪AA%D٩٪٨٨٪D٨٪A٨٪D٩٪٨A%D٨٪B٣-%D٨٪B٩٪D٩٪٨٦-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪AD%D٩٪٨٤٪D٩٪٨٥-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٥٪D٨٪B٣٪D٨٪B١٪D٩٪٨٨٪D٩٪٨٢?fbclid=IwAR٣zvVIL٥sBz٩MqSdG_VDSV-y٧٧mbVyaIL٩٨٧flDBR١١Dyl٠PXX-TGo٥g٦w

ثانياً: أهمية البحث:

تكمن اهمّة دراسة هذا الموضوع فً معرفة جمالّات التكوّن الفنً فً الفّلم السّنماب.

غالبا ما تعترض الرؤية الاخراجية عقبات، تحول دون تنفيذ ما يريده مرئيا، وتجاوز هذه العقبات هي الحافز الاساس، في بناء الحل الاخراجي، فيتم الاعتماد على الصوت، او المؤثر الصوري، او البناء التشكيلي للقطة، وتوظيف التضاد والتوازن او عدم التوازن، من خلال توزيع الكتل في فضاء اللقطة، فضلا عن تقنيات الة التصوير، كل هذه العناصر تتداخل في مخيلة المخرج وهو يحاول تجاوز تلك العقبات، ففي فلم (الجدار)، اخراج (الن باركر)، وبعد ان عجزت قدرات الصورة الواقعية من تجسيد ما يحاول التعبير عنه مرئيا، لاسيما في المشهد الذي تتحول فيه الحمامة البيضاء الى غراب أسود ثم نسر ثم طائرة مقاتلة تقصف المدن، هذا البناء الفكري للصورة المراد تجسيدها لابد ان تنهض على حل اخراجي لا يقل عنها عمق وتأثير، وهو ما دفع المخرج (الن باركر)، الى توظيف الرسوم المتحركة، في التعبير عن هذه الصور الغرائبية، المنزاحة عن العالم الواقعي، فكانت الرسوم المتحركة، حل اخراجي متميز للكثير من الافكار والمشاهد التي ارادها باركر للكشف عن رؤيته الاخراجية للفلم ككل.

اهم وظائف الحل الاخراجي في الفلم السينمائي:

١_أبراز العمق الفلسفي للرؤية الاخراجية لصانع العمل.

٢. تركيز أنتباه المشاهد على الثيمة الداخلية للعمل الفيلمي، من خلال الايقنة او الترميز، في التعامل مع مفردات عناصر اللغة السينمائية، مكان زمن، حدث.

٣. تقديم الحلول المرئية التي تضمن جلب الصور الذهنية، على مستوى المكان او الحدث او الشخصية، وهو ما يعني تنشيط مستوى التلقي لتحقيق المشاركة الفعلية في رسم فضاء الفلم ككل.

طرح الافكار مرئيا عبر وسائل فكرية مبتكرة، سينماتوغرافيا، داخل بنية النص نفسه.

٥. الهروب من الرتابة، اي البحث عن اشكال جديدة للمعالجات الاخراجية بالنسبة للصانع ضمن فضاء الرؤية الاخراجية المهيمنة .

٦. التناول غير التقليدي للاحداث، لان طبيعة المعالجة السينمائية تعني فيما تعنيه ايجاد معادل صوري لافكار او افعال لابد ان تحيل المتلقي لمستويات جديدة من انتاج المعنى.

١-الحل الإخراجي واستراتيجية الحداثة الفلمية/ جامعة بغداد ٢٠١٩ م.

ثالثاً : اهداف البحث:

يتحدث البعض أو الأغلبية عن الصورة السينمائية بلغة تغيب فيها القراءة والتحليل، ويحضر فيها الكثير من الانبهار والدهشة، إلى درجة يبدو أن صانعي هذه الصورة كائنات ميتافزقية، أي أنهم يتحدثون عنها بدون أدنى وعي بلغتها وبصناعتها، وغالبا ما يتم الخلط منهجيا بين الصورة السينمائية التي لها وجود مادي ونِتاج لمجموعة من العمليات الفنية والتقنية، ولعمل جماعي، وبين الصورة الأدبية التي لها وجود ذهني، وذات وظيفة بلاغية مجازية.

سينمائيا، نعني بالصورة محتوى الإطار(Le cadre) من مساحات وإضاءة، وظلال، وألوان إلى غير ذلك، وهي العملية التي يكون المسؤول عنها مدير التصوير، انطلاقا من تَصور المخرج، وأخذا بعين الاعتبار أولا طبيعة السيناريو ثم الديكور، الملابس، والماكياج. لأن هذه العناصر، كمكونات الصورة، هي التي ستستقبل الإضاءة، وتعكسها لتكون هناك صورة لها طابع خاص، ولون مهيمن وتكوين ما(composition) أي الصورة كهوية بصرية للفيلم وليس فتوغرامات.

يبدأ تَصور الصورة السينمائية، الذي يوجد أولا كنص تقديم المخرج للمشروع، أو ما يصطلح عليه بسيرة النوايا، منذ كتابة السيناريو والأجواء العامة التي يوحي بها، حيث يتبلور من خلال بنية الحكاية، والخلفية التاريخية للأحداث، ومسارات الشخصيات

ومن الأسلوب الشخصي للمخرج السابق عن وجود مشروع الفيلم...إلخ

في المرحلة الثانية يتم البحث عن مرجعيات لهذه الصورة في أفلام أخرى سابقة، وأعمال فوتوغرافية أو تشكيلية إلى غير ذلك مما يقربنا من نسيج ما لصورة texture، ومن تخيل سياق بصري كحل لمعادلة متطلبات السيناريو، والتصور الإخراجي، والواقع أي المكان كمعطى جغرافي أو معماري. إنها مرحلة وضع تصور عام، لا يدخل بعد في التفاصيل التقنية.[1]

UNIVERSITY OF DIYALA

١-عين على السينما / محمد الشريف الطريبق/ فبراير ٦، ٢٠١٧

رابعاً : حدود البحث:

الحدود الموضوعُة: .الفيلم حول «حسن» الذي يعمل سائقا لحافلة (أتوبيس) نقل عام نهارا وسائقا لسيارة أجرة (تاكسي) ليلا. وهو الأخ الوحيد لخمس بنات،

الحدود الزمانُة: تتضمن الحدود الزمانُة لفلم سواق الأوتوبيس ١٩٧٣

الحدود المكانُة:مصر.

UNIVERSITY OF DIYALA

خامساً: تحديد مصطلحات البحث

"-:المعالجة لغةً من العلاج، المراس والدفاع وعالج الشيء معالجةً وعلاجاً أي زاوله وعاناه وكل شيء زاولته ومارسته فقد عالجته.[١]

أما المعالجة اصطلاحا وفق تعريف سامي عبد الحميد: هي ممارسة للعمل وتقويمه ، أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من اجل إيصال الموضوع[٢]

ساقة وسواق: ١-فهوالذي يقود السيارة أو القطار أو العربة أو نحوها

أوتوبيسات: أتوبيس، حافلة أو سيّارة كبيرة ذات مقاعد لنقل الرُّكَّاب "أوتوبيس رحلات".

خامساً : دراسة سابقة حول فلم سواق الأوتوبيس:

يتناول فيلم (سواق الأتوبيس - ١٩٨٢) ذلك التفكك الأسري والتفسخ الأخلاقي إزاء التغير المفاجئ في العلاقات الاجتماعية في عصر الانفتاح. والفيلم لا يعتبر من أهم أفلام الانفتاح فحسب، وإنما يعد علامة بارزة في تاريخ السينما المصرية. ويكفي أنه اختير من بين أهم عشرة أفلام قدمتها السينما المصرية على مدى تاريخها الطويل. هذا إضافة إلى حصوله على عدة جوائز، أهمها جائزة التمثيل الذهبية لنور الشريف في مهرجان نيودلهي السينمائي الدولي.[١]

يبدأ الفيلم بمشهد استهلالي، يظهر فيه سواق الأتوبيس حسن (نور الشريف)، وهو يتنبه لحادثة سرقة في الأتوبيس، فيهم بمطاردة اللص ، ولكنه يتوقف لحظة ويتابع السير بلا مبالاة، تماماً مثل الآخرين. ونهاية الفيلم - أيضاً - تكون بمشهد مشابه لحادثة مشابهة، إنما موقف حسن يتغير هنا، ويصبح أكثر جرأة وضراوة، إذ يقفز من مقعده ليطارد اللص حتى يقبض عليه. وبكل الألم والمرارة والغيظ الذي يعتمل في داخله، ينهال على اللص باللكمات وهو يلعنه ويلعن الآخرين، في صيحة غضب مدوية. ترى ماذا حدث لحسن من تغيرات ما بين الحادثتين؟ ففعل السرقة واحد.. هذا ما ستجيب عليه أحداث الفيلم ما بين الحادثتين.

في فيلم (سواق الأتوبيس) نحن أمام شخصية ندر تناولها في السينما المصرية من قبل. فحسن شاب أنضجته أربع حروب خاضها بالتوالي، حرب اليمن وحرب[٢]

---

١ -حسن حداد/أفلام/ما كتبه حسن حداد/
http://www.cinematechhaddad.com/Derasat/AAltayeb/Altayeb_٢.HTM
٢-فكرة الإخراج السينمائي/ بات كوبر وكين دانسايجر /ص٣٠٤

٦٧ ثم حرب الاستنزاف وحرب ٧٣. وبالتالي فهو شاب عاش أجمل سنوات عمره بين البارود والنار يواجه الخطر في كل لحظة. وبعد عودته إلى أهله، كان عليه أن يخوض حباً أخرى حياتية. [١]

إنه الآن متزوج من الفتاة التي أحبها وأحبته (ميرفت أمين)، بالرغم من معارضة والدتها. وكانا قد تعاونا لتوفير حياة سعيدة مع ابنهما. لكن.. هل انتهت المعارك بالنسبة لحسن؟ لا.. فهناك أشرس معركة قدر لحسن أن يخوضها.. إنها معركة أسرية تدور بينه وبين أخواته البنات وأزواجهن. فورشة الأخشاب الخاصة بوالده الحاج سلطان (عماد حمدي) على وشك البيع في المزاد العلني، فالكل يريد الاصطياد في الماء العكر، حتى زوجة حسن. صحيح بأنه ينجح في تدبير المبلغ المطلوب لمنع البيع، بعد كفاح مرير مع الجميع وبمساعدة رفاقه في الحرب، إلا أن ذلك لا يتم إلا بعد فوات الأوان.. أي بعد وفاة الوالد. [٢]

هذا ما حدث بين حادثتي السرقة، صراع شخصي للمحافظة على القيم الأخلاقية والتقاليد الاجتماعية الأصيلة، ومحاربة ما أفرزته مرحلة الانفتاح من قيم استهلاكية.

١-حسن حداد/أفلام/ما كتبه حسن حداد/
http://www.cinematechhaddad.com/Derasat/AAltayeb/Altayeb_٢.HTM
٢-فكرة الإخراج السينمائي/ بات كوبر وكين دانسايجر /ص٣٠٤

وهذا ما جعل حسن يتحول الى إنسان إيجابي عندما يرى حادثة السرقة في نهاية الفيلم، حيث يطارد اللص هذه المرة، ويصرخ في المتفرج ليقول بأن التفسخ والفساد الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع هو نتاج سلبيتنا جميعاً. [١]

إن المعركة الاجتماعية التي خاضها حسن قد حققت انتصارا رئيسياً، حيث اكتشف حسن فرسان المعسكر الآخر.. معسكر الشرفاء، أخته المتعلمة وزوجها المثقف، زميل العمل الكمساري المهذب والإنسان، وبقية رفاق الحرب القدامى، والذين تشتتوا كل منهم في مكان يبحث عن رزقه. إنما حين التقوا جمعتهم الذكريات في مشهد بالغ الرقة والشفافية مشهد يتجمع فيه رفاق السلاح في نزهة خلوية عند سفح الهرم في ليلة قمرية وصدى أغنية قديمة لعبد الحليم حافظ تتردد من مذياع السيارة حتى تتلاشى تدريجياً، وليبدأ توزيع جديد لنشيد بلادي في إيقاع حزين.. فهم جيل من الشباب أعطى وضحى وعاش لحظات البطولة والانكسار، وجمعهم المعدن الأصيل، الرجولة والشهامة. [٢]

١-حسن حداد/أفلام/ما كتبه حسن حداد/
http://www.cinematechhaddad.com/Derasat/AAltayeb/Altayeb_٢.HTM
٢-فكرة الإخراج السينمائي/ بات كوبر وكين دانسايجر /ص٣٠٤

كما اكتشف حسن في معسكر الشرفاء فارساً قديماً ومقاتلاً عنيداً آخراً، لم تتح له ظروف الحياة ومتطلباتها منذ زمن أن يختبر معدنه وصلابته.. إنه حسن نفسه، حيث

يتحول من بطل سلبي لا مبال في بداية الفيلم الى بطل إيجابي يحارب السلبية المتفشية في المجتمع في نهاية الفيلم.[١]

إن سر نجاح فيلم (سواق الأتوبيس) هو أنه يحدثنا عن الأشياء العادية التي يتصور البعض بأنها ليست موضوعاً للسينما. ثم أن الفيلم قد تحدث عنها بمرارة وبوعي وصدق وحرارة، دون الوقوع في المباشرة. لذلك فإننا نظل مشدودين في متابعة الأحداث حتى النهاية. وقد لا يختلف اثنان على أننا أمام فيلم ينتقد بقوة ذلك الخراب الذي حل بالإنسان المصري العادي في عصر الانفتاح، لكن أليس بغريب من أن كلمة الانفتاح لم ترد في حوار الفيلم ولو لمرة واحدة. وهذا ـ بالطبع ـ دليل واضح على أن الفيلم قد تحاشى جاهداً تقديم مواعظ وخطب رنانة ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية. [٢]

١-حسن حداد/أفلام/ما كتبه حسن حداد/
http://www.cinematechhaddad.com/Derasat/AAltayeb/Altayeb_٢.HTM

٢-فكرة الإخراج السينمائي/ بات كوبر وكين دانسايجر /ص٣٠٤

وعلى العكس من غالبية الأفلام التي تناولت مرحلة الانفتاح، ففيلم (سواق الأتوبيس) لم يبذل المجهود المعتاد في ابتكار أحداث كبيرة أو أشخاص ذوي شأن، بل صب كل

الاهتمام في تأمل التطورات والتغيرات الدقيقة في الأخلاقيات والمشاعر، وكذلك الروابط العائلية والآثار النفسية المترتبة منها. وكم هو صعب حقاً الإبداع في هذه المنطقة الوعرة.[١]

وفي ختام حديثنا عن (سواق الأتوبيس) لابد من الإشارة الى أنه ـ إضافة الى السيناريو المتميز والطليعي ـ قد توفرت للفيلم كافة الإمكانيات الفنية والتقنية حتى يظهر بهذا المستوى الفني المتميز.[٢]

UNIVERSITY OF DIYALA

١ـحسن حداد/أفلام/ما كتبه حسن حداد/
http://www.cinematechhaddad.com/Derasat/AAltayeb/Altayeb_٢.HTM
٢ـفكرة الإخراج السينمائي/ بات كوبر وكين دانسايجر /ص٣٠٤

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المعالجة الفنية

المعالجة الإخراجية:- القراءة الدقيقة لجزئيات النص ونقل هذه الجزيئات إلى صورة حركية أو حركية حوارية أو سينوغرافية أو الكل مجتمعاً بغية الوصول إلى تحقيق الرؤية الشاملة للنص عبر العرض وإيصال الرسالة التي يحتويها النص إلى المتلقي بصورة مفهومة لالبس فيها.

المعالجة الفنية: يعتبر فن المعالجة حركة فنية ومشاعر إبداعية حيث أن المنتج النهائي هو تحفة فنية (عمل فني\ قطعة مكتشفة) وليس هو التركيز الرئيسي وتشير «العملية» في فن المعالجة إلى عملية الفن التشكيلي: التجميع والفرز والمقارنة والربط والزخرفة وكذلك بدء الأعمال والإجراءات ويُعنى بفن المعالجة مع القيام الفعلي وكيفية تعريف الأعمال على أنها عمل فني حقيقي؛ رؤية الفن كتعبير إنسان نقي وغالبًا ما يتضمن فن المعالجة الدافع الملازم والمنطق والقصد لذلك، يُنظر إلى الفن على أنه رحلة أو عملية إبداعية، وليس كمنتج قابل للتحقيق أو منتج نهائي[١]

تم تخويل حركة فن المعالجة كحركة إبداعية في الولايات المتحدة وأوروبا في منتصف الستينيات ولها أساسيات في فن الأداء وحركة دادا وبشكل تقليدي أكثر، وفي استخدام لوحات جاكسون بولوك بالتقطير محض الصدفة، ويعتبر التغيير وسرعة الزوال موضوعات محددة في حركة معالجة الفن.[٢]

UNIVERSITY OF DIYALA

---

١. http://www.guggenheimcollection.org/site/glossary_Process_art.html (تم الوصول إليه: الخميس ١٥ مارس٢٠٠٧).

٢. http://pitchfork.com/reviews/albums/٥٧٧-the-disintegration-loops-i-iv/ (تم الوصول إليه: السبت ١٦ فبراير ٢٠١٣).

وقد شاركت عملية الفنانين في القضايا المصاحبة للمجلس والأحداث العشوائية والارتجال والخصائص التحريرية للمواد غير التقليدية مثل الشمع واللباد واللاتيكس وباستخدام هذه المواد صنعت أشكال شاذة في استعدادات عشوائية وغير منتظمة تنتجها إجراءات مثل القطع والشنق والإسقاط أو العمليات العضوية مثل النمو والتكثيف والتجمد والتحلل.[١]

وغالبًا ما عرضت وأبرزت الطبيعة الزائلة والمواد غير المهمة كما هو موضح في هذه النشرة لوليام باسنسكي وعمله بعنوان الحلقات التفسيرية لجو تانقاري لمذراة وسائل الإعلام.[٢]

تتدمر ببطء لايلحظ في مخطط اليوم أو الأسبوع أو حتى العام ولكنك تتقدم في العمر وجسدك مهين فعندما تقوم خلاياك بإنتاج البروتين الحقيقي الذي يسمح لك بالعيش فإنها تطلق الجذور الحرة أيضًا والمؤكسدات التي تخترق أنسجتك فتكبر تدريجيًا بقدرة أداء أقل مما كنت عليه في ذروتك، ففي الوقت الذي تصل فيه إلى سن الثمانين ستكون مليئًا بالفجوات وعلى الرغم من أنك لن تلحظ أيًا منها إلا أنك ستشعر حتمًا بأثرها الجماعي، إن الشيخوخة والتدهور قوى الطبيعة وسنة الحياة وقد يكون فهمها مرعبًا بقدر ما يكون مرضيًا.

غالبًا ليس بالأمر الذي بإمكانك قوله ولكن أعتقد أن تفكك حلقات وليام باسنسكي خطوة نحو الفهم، فالموسيقى نفسها ليست مؤلفه بقدر ماهي قوة من قوى الطبيعة، وهذا التدهور المحتوم لكل الأشياء من الذاكرة إلى المادة الفيزيائية يظهر بوضوح في الموسيقى، فقد قرر وليام باسنسكي نقل سلسلة من حلقات الشريط عمرها ٢٠ عامًا كان يمتلكها في المخزن إلى تنسيق ملف رقمي وكان مندهشًا عندما بدأ العمل حفاظًا على إيمانه بالأشرطة التي كان يحتفظ بها، كما لعبوا بمواد رقاقات مغناطيسية فككها رئيس القارئ ومسح أجزاء من الموسيقى وغير شخصية وصوت الحلقات أثناء تقدمهم، وعملية التسجيل بدور شهادة غير مقصودة لتدمير موسيقى باسنسكي القديمة.[٣]

---

١. http://pitchfork.com/reviews/albums/٥٧٧-the-disintegration-loops-i-iv/ (تم الوصول إليه: السبت ١٦ فبراير ٢٠١٣).

٢. http://www.artandculture.com/cgi-bin/WebObjects/ACLive.woa/wa/movement?id=١٠٣٧ (تم الوصول إليه: الخميس ١٥ مارس ٢٠٠٧).

٣. http://www.ackland.org/art/exhibitions/buddhistart/construction.htm (تم الوصول إليه: الإثنين ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٨) واليز، د (١٩٩١)، الفن من منتصف القرن: ١٩٤٥ حتى الوقت الحاضر.

وتلعب عملية التسجيل بشاهد غير مقصود لتدمير موسيقى باسنسكي القديمة.

الخلاصة هي أن باسنسكي يرتجل باستخدام لا شيء مثلما يمر الوقت كوسيلته، والنتيجة قطعة مذهلة من الموسيقى لم اسمعها قط، تشمل عالم الصوت كالسكون كما هو مروع.[١]

ترتبط حركة فن المعالجة وحركة الفن البيئي ارتباطا مباشر:

تجذب طريقة الفنانين أولية الأنظمة العضوية باستخدام مواد قابلة للفساد ودون قيمة ومواد مؤقتة كالأرانب الميتة والبخار والدهون والجليد والحبوب ونشارة الخشب والعشب، وغالبًا ما تترك المواد معرضة لقوى الطبيعة: الجاذبية والوقت ودرجة الحرارة والطقس... إلخ.

في حركة أرتي بوزيرا يتم إشادة الطبيعة نفسها على أنها فن كما في فن المعالجة؛ بترميز وتمثيل الطبيعة وغالبًا ما ترفض.

UNIVERSITY OF DIYALA

١. http://www.ackland.org/art/exhibitions/buddhistart/construction.htm (تم الوصول إليه: الإثنين ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٨) واليز، د (١٩٩١)، الفن من منتصف القرن: ١٩٤٥ حتى الوقت الحاضر.

المبحث الثاني: عناصر المعالجة الاخراجية[1]

يبدو أن المتغيرات السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية والصحية والحضارية بشكل عام، قد حفزت كثيرا هذه الجهات على تفعيل صناعة الفيلم القصير.

وعند ملاحظة الكم المتنوع من هذه الأفلام، نجد أنها على مستويات مختلفة قد يرتقي بعضها وقد لا يستحق البعض الآخر هذا الارتقاء، ومما لا شك فيه، هناك من درس وتعلم أكاديميا واحترافيا، بمؤسسات تعليمية معروفة، كيفية الاشتغال الأفضل للفيلم وفق مناهج معرفية وتطبيقية مستوفية للشرط التعليمي المتقن، وبما يحقق وعيا ومفهوما وجدلا وثيقا بين ما يحمل المخرج من رؤية فكرية إزاء مضمون الفيلم، ومستوى المعالجات الاخراجية الماهرة، فيما بقي البعض الآخرعلى مسافة ليست هي الأقرب من الحرفة والمعرفة، وكذلك غياب الأسس الصحيحة لإنجاز فيلم روائي قصير بمواصفات العناصر المهمة في بناء الفيلم.

فالفيلم الوثائقي مثلا، ليس مهنيا أن نعده تجميعا للقطات من هنا وهناك، فهو مركب من عناصر عدة تتفاعل مع بعضها لتنتج لغة بصرية ناطقة بالمعنى من خلال الصورة والمكان والشخصيات والحدث والوثيقة والأصوات والعلامات وغيرها.
ويعتقد البعض، ان العملية لا تتعدى ذلك أكثر من تركيب بعض اللقطات التي يمكن أخذها من مكتبات الأخبار، ليجمع منها في غرفة المونتاج فيلما قابلا للعرض والمشاركة في المهرجانات.
ولهذا نحن لسنا الأقرب إلى من يستسهل عملية صنعة الفيلم القصير، ذلك الإنجاز الابداعي، الذي يتخذ من لغة الصورة المتحركة وسيطا تعبيريا في تجسيد الحكاية، وبما يتطلب بناءا ذهنيا وتقنيا لبث روح الجمال والفكر فيه، فالفيلم بحاجة إلى نص، وسيناريو مختزل، والى لغة بصرية فائقة الحركة والمحملة بأجناس التعبير والتجسيد والحركات، وهناك بناء وتسلسل وتنامي الأفعال والأحداث، مع أساليب التشويق والربط المحكم والاستجابة والتوقع وكسره وباختزالات وايحاءات تعمل على تحريك منظومة التلقي في الفهم والتفسير ومسك المعنى.

UNIVERSITY OF DIYALA

١- عين على السينما / الفيلم القصير .. بين الرؤية والمعالجة / فبراير ١٦، ٢٠٢٠

والفيلم لن يستغني عن الحكاية واشتراطات بناءها، رغم تأثيرات الاتجاهات المفاهيمية الحديثة التي تخطت التقاليد والطرائق السائدة. فالحكاية هي جسد الفيلم، ولكن علينا أن نفقه في المعالجة، كيف يمكن لنا أن نظهر هذه الحكاية، وكيف تكون المعالجة بمستوى رؤية المخرج وليس دونها، وبأي شكل، وأي تجسيد، وتعبير، وما هو المعيار الحيوي الذي يمنح لهذا الفيلم شرعية هويته الفنية.

وهنا علينا أن نحسن الاشتغال بالطريقة التي نسرد بها الحكاية، ونجيد أيضا فن توزيع الأدوار والشخصيات، وان نختار الأماكن الفاعلة دراميا في الفيلم، مع تحريك الأدوات الملحقة بهذه الأماكن، وعلينا أيضا أن نتحكم بايقاع الفيلم بما يناسب نبض تدفق الأحداث، وان نحسن متى نبطئ ومتى نسرع، وما الذي نضمره، وما الذي نحذفه، ومتى ننتقل، ولماذا نقطع، وكيف نتواصل ونحافظ على استمرارية هذا التدفق، ومن هو الأهم والرئيسي، وما حكم العلاقة بينه وبين الثانوي.

الفيلم القصير روائيا كان أم وثائقيا لن يحتمل الإطالة التي تثقل الايقاع وتجعله مترهلا، ولن يحتمل كثرة الحوارات ولا الخطب ولا الشعارات وقراءة الشعر، فهو الحركة، والتغير الضوئي، والمكاني والزمني، وهو الذي يحمل التأمل والتفكير لما يدعو به من فلسفة ورسالة، وهو الأختزال والتكثيف لعناصر متعدده فيه.

إنه ليس مقطعا من دراما تلفزيونية، ولا برنامجا تلفزيونيا، والفيلم، أن اختلت وتشوشت الرؤية الفكرية له، ستنعكس بتأثير واضح على مستوى المعالجة الاخراجية له، بمعنى أن بعض المعالجات الاخراجية، قد لا ترتقي الى ما يحمله النص من رؤية، أو ما يحمله المخرج أيضا من رؤى وأفكار.

إن الفيلم، لابد أن يحمل رؤية خاصة لفكرة سامية تحمل موضوعا ما يخاطب العقل والضمير والجمال والخيال، وتلعب فيها ايضا الشخصيات عبر أفعالها في الأحداث مجمل إنفعالاتها ومشاعرها واحاسيسها بلقطات مختلفة متنوعة محسوبة بدقة بحسب تفسير المخرج للفعل والحركة والحدث والسياق، وبلغة بصرية نافذة التأثير، تحتمل العلامة والرمز والايقونة والشفرة والأيحاء، وعلى وفق المنهج السيميائية في تشكيل التكوينات البصرية ومعماريتها، فسيطرة المخرج على تحديد رؤيته الفكرية والفلسفية لفيلمه وتمكنه من تجسيدها وتسويقها بأشكال وحركات واستخدام و توظيف عناصر اللغة السينمائية، وبمعالجات ترتقي إلى مستوى الفكر والرؤية التي يتمتع بها.[1]

UNIVERSITY OF DIYALA

١- عين على السينما / الفيلم القصير .. بين الرؤية والمعالجة / فبراير ١٦، ٢٠٢٠

- عناصر اللغة الصورية

وفي التلفزيون تعتبر عناصر اللغة الصورية سبيلا الى تحقيق الحل الاخراجي والتي هي:-

١ -الكاميرا من حيث:-

أ-حجوم اللقطات .

ب- زوايا الكاميرا .

ج- حركة الكاميرا .

فكما هو معروف ان عمل الكاميرا يعتبر الف باء المخرج حيث يجسد من خلال هذه الابجدية لغته الصورية[١]

محملا اياها الكثير من الافكار والدلالات ، فاللقطة القريبة لها معطيات درامية تختلف عن اللقطة العامة وزوايا

الكاميرا هي لغة ودلالات كما هو الامر بالنسبة لحركة الكاميرا والتي تنبض هي الاخرى بالمعاني التي ترسم الخطوط

العامة لافكار المخرج ، فزوايا الكاميرا يمكن تضمينها دلالات تساعد على تاكيد الموضوع واعطاء حلا اخراجيا[٢]

لموضوعة معينة ضمن حيز المشهد الواحد فعلى سبيل المثال اللقطة الراسية تفيد بـ(تصغير الشخص وسحقه معنويا

بخفضه الى مستوى الارض اي جعله شيئامغمورا في حتمية لايمكن تخطيها وكأنه لعبة للاقدار) بينما تعطي

الزاوية المنخفضة احساسا بالتفوق والحماسة والفوز والانتصار اذ تميل الى تكبير الأشخاص وتعظيمهم .[٣]

---

١ -احمدكامل مرسي ،معجم الفن السينمائي ، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣.

٢ -أ.ف. فايسفيلد ، التكوين في السينما ، ترجمة عبد الهادي الراوي ، بغداد (غير منشور) ١٩٨٧

٣ -الكسي بوتوف - التكامل الفني في العرض المسرحي - ترجمة ، شريف شاكر - دمشق وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٧٥

٢ -التكوين :-

وله مكانة مهمة ويمكن تضمينه دلالات تساعد في استخدامها كحل اخراجي لكونه (ترتيب الموجودات داخل

اطار الشاشة وجعلها وحدة مترابطة ضمن سياق ذي ابعاد جمالية وفكرية او فلسفية او الكل مجتمعة . وهذه

الموجودات تقدم صورة مشحونة بالمعاني تخلق استجابة لدى المتفرج ومن اهم ما يحققه التكوين هو توجيه مشاعر

المتلقي والتاثير في رايه وحكمه.[١]

ان التكوين بعناصره ووسائله يمكنه ان يشكل عوامل مساعدة لتحقيق حلولا اخراجية تنبض بالمعاني

والدلالات التي تؤدي بالنتيجة الى المساعدة على تحقيق وحدة الموضوع . ولعل اهم مايميز السينما والتلفزيون عن

سواهما من الفنون انهما يعولان على التكوين لانه يمتلك في تلكم الوسيلتين خصوصية لاتتوافر في بقية الفنون حتى

في اكثر الفنون تجاورا لها الا وهو المسرح ذلك لان التكوين في السينما والتلفزيون هو تكون ديناميكي يتغير تبعا [٢]

UNIVERSITY OF DIYALA

١. -الموسوعة العربية الميسرة- دار الشعب للطباعة والنشر - القاهرة مؤسسة فرانكلين اشراف محمد شفيق غربال ، ١٩٧٢

٢. -ثامر مهدي ، دراسة تحليلية لبعض النصوص المسرحية المقدمة على المسرح المدرسي ١٩٧٨-١٩٧٩ جامعة بغداد مركز البحوث

لتغير اللقطة، وهنا تكمن خصوصية التكوين فيهما وخطورتهما فالتكوين الثابت قد يتحول الى فوضى بصرية في حالة
الحركة وهذا يتطلب اذن تحديد الحركة أو ترتيبـها فالتكوين يعني ترتيب المناظر وتحـديد الحـركة داخلها واعداد
الاضاءة المناسبة والتصوير والتوليف .
وقد يعتبر هذا الامر من التحديات التي تواجه المخرج التلفزيوني لكنه بذات الوقت يمنحه افقـا واسـعا من
التعبير والدلالات على اعتبار ان التكوين أو الميزان سن المسرحي يمتاز بالثبوت بينما في في السـينما والتلفزيون فانه
متحرك .
ولاتقل عناصر التكوين أهمية في امكانية اسهامها - اذاما استخدمها المخرج بشـكل واعٍ وممتلأ المعاني -
في الحلول الاخراجية فالخطوط تقوم بدور فاعل في الربط بـين الموضوع والمحـتوى الذي تريد الوصول اليه في
الصورة ولهذا فأن نجاح أي صورة يرتبط ارتباطا وثيقا باستخدام الخطوط الاساسية التي تكون معبرة عن المحـتوى[١]
وطبيعة الموضوع .
وترجع اهمية الخطوط الى ماتحمله من دلالات ترتبط بمرجعية المتلقي والتي يمكن استثمارها لحل اخراجي
معين ، والخطوط تقع في نوعين :
١ -الخطوط الوهمية.
٢ -الخطوط الواقعية .
اما الكتل:-
فهي (الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر جميعا (انظر
١ .(وتمثل الكتلة العنصر الهام من عناصر التكوين في الصورة "فهي تعني الممثلين والديكور والاكسسوار ومن جهة[٢]
اخرى تشكل مع الفراغ عنصرين متلازمين يكتسب كل منهما من الاخر . (وتقاس الكتل والحجوم استنادا الى
حجم الفراغ في التكوين. والفراغ يمكنه ان يوحي بدلالات ويقوي الاحساس بالحركة والاحساس بالاتجاه كما للفراغ
مدلولا زمنيا فزيادته امام الوجوه في الصورة ترمز الى التطلع الى المستقبل .[٣]

---

١. -جوزيف ماشيللي ، التكوين في الصورة السينمائية - ترجمة ، هاشم النحاس ، الهيئة المصريةالعامة للكتاب
٢. -حسين حلمي ، دراما الشاشةبين النظرية والتطبيق - القاهرة -الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠
٣. -حمودي جاسم -التكوين في الفلم ، رسالةماجستير ،كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد/١٩٨٨

الاطار:- ويرتبط اختياره ارتباطا مباشرا مع الرؤية الابداعية التي يتعامل على اساسـها المخرج مع العالم
الواقعي ، فانه وسيلة انتقاء يسبغ على الاشياء التي تقـع في داخله نوع من التاكيد والاهمية على اعتبـارها الاشـياء
المطلوبة في السرد دون غيرها.[١]
الاضاءة:-
لايمكن اخفاء مكانة الاضاءة كعنصر ساند للتكوين وامكانية اعطائها معان ودلالات تسهم بشـكل فاعل في
ايجاد الحلول الاخراجية في العمل الفني فهي كمية الضوء الساقط على سطح محدد لتضيف اليه معنى محدد اما ايحائي
يتشكل معناه في ذهن المتلقي او دلالالة واضحة تشكل مع الموجودات تكوينامحددا .وهي (كثافة التدفق الضوئي على
سطح ما، وتسـاوي ناتج التدفق على مساحـة السـطح وتطلق بـصورة عامة على اضاءة المنظر أو الشـئ المراد
تصويره)[٢]
وللاضاءة اثر كبير في تكوين الصورة وتشترك مع بقية العناصر لخلق معنى معين وان العناصر لوحدها تقل
فاعليتها بدون الاضاءة ، فكلما " زاد الاحساس بالعمق الفراغي هذا سيعني زيادة في التبـاين في الضوء ويقـل هذا
الاحساس لو تقاربت شدة النصوع في مساحتين يؤدي الى زيادة الاحساس بالتسطح لا بالعمق
المونتاج :-

يقول المنظرون والمؤرخون للسينما ان فن السينما تحقق عندما تحركت الكاميرا السينمائية ، في البـدء كان

حجم اللقطة الطويلة هو السائد في السينما إذ يمثل هذا الحجم الفتحة الشرعية لاطار المسرح حيث يقف الممثلون[٣]

UNIVERSITY OF DIYALA

١. -سبرزسني ، بيتر ، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون/ ترجمة - فيصل الياسري الكويت ١٩٨٤.
٢. -د.كمال عيد - جماليات الفنون - الموسوعة الصغيرة- بغداد - دار الجاحظ، ١٩٨٠.
٣. -د. زكريا ابراهيم ،مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة

ويجسدون المشاهد تباعا ناقلين معهم كل التراث المسرحـي في عرض الحـكاية ، ولكن عندما تحـركت الكاميرا

وأختلفت زواياها كان المونتاج ، ومع المونتاج تفتحت للسينما والتلفزيون آفاقا تعبيرية واسعة ومنها [1]

مونتاج مبني على على الاستعارات والتي هي على انواع أهمها مايبـنى على مؤثر من مؤثرات التشابـه أو

التناقض بالمضمون التصويري البحت فاللقطة التي تجمع الام مع اطفالها الصغار تتبعها لقطة لحـمامة مع

افراخها تعطي ايحاءا بالالفة والحميمية والمحبة ، اما اهم وارقى الاستعارات الدرامية فهي (التي تؤدي دورا مهما في

الحدث بادخالها عنصرا نافعا في فهم الرواية)

وهناك نوع يسـمى التوليف الفكري (لان الهدف منه توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحـدث[٢]

تجاوزا بعيدا وتتضمن مفهوما كاملا للعالم)

ان المونتاج يحقق ارتباطا عضويا بين مجموع اللقطات والمشاهد ليشّكل الفلم بشكله النهائي ، وان الربط بين

اللقطات والكيفية التي تتم بها تستأثر باهتمام خاص من ناحيتين ..

الاولى .. آلية الربط باستخام - القطع(cut -(المزج الظهور و الاختفاء (out-fade -in-fade)

وغيرها.[٣]

UNIVERSITY OF DIYALA

---

١. -سبرزسني ، بيتر ، جماليات التصوير والاضاءة في السينما والتلفزيون/ ترجمة - فيصل الياسري الكويت ١٩٨٤.
٢. -د.كمال عيد - جماليات الفنون - الموسوعة الصغيرة- بغداد - دار الجاحظ، ١٩٨٠.
٣. -د. زكريا ابراهيم ،مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة

والثانية .. الطريقة الفنية للربط او كيفية الانتقال من مشهد الى آخر واستثمار هذا الانتقال لتعميق المعنى

وتكثيف الاحداث كذلك " تجد الانتقالات مبرراتها في الناحيتين الجمالية والنفسية وعلى مستويين في كل ناحية منها ،

مستوى العمل الفني ومستوى وجود تلك الانتقالات ذاتها بالنسبة لعملها ، اي بوصفها وسيلة للوصل : فالانتقالات لها

ما يبررها أولا .. بوصفها جزءا متمما للعمل الفني ، جماليا بحكم ضرورة وحدة العمل، نفسيا ، بحكم الاضطرار الى

جعل سير الوقائع مفهوم للمتفرج ، وسوف نرى من جهة اخرى طُرق الانتقال مبنية مباشرةً على المكونات الجمالية

للصورة ، بينما يتكيف البعض الآخر منها بتماش الطبيعة السايكلوجية أي ان العلاقة تكون اكثر مما هي مدركة

بصرية

ويذكر مارسيل مارتن ثلاثة انواع من الانتقالات الجمالية القائمة على اتماش:

١ -تماش في المضمون المادي بين اللقطتين:- ..مثال ... لعبة قطار للاطفال وقطار حقيقي في لقطة تالية.

٢ -تماش المضون النهائي :- شخص منحني على مكتب وآخر منحني وهو يقفز على سياج .

٣ -تماش المضمون الديناميكي :- مبني على حركات مماثلة للاشخاص والاشياء مثال .. رجل حصانه

وامراة تضرب طفلها

UNIVERSITY OF DIYALA

١. -د. زكريا ابراهيم ، الفنان والانسان ، دار غريب للطباعة ، ١٩٧٣
٢. -رودولف ، ارنهايم ، فن السينما ، ترجمة عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ، المؤسسة المصريةللتاليف ، القاهرة .

العناصر الصوتية:

صوت له تكوين يشابه التكوين الصوري على الرغم من اختلاف الادواتلان (العنصر الصوتي الذي يقدم ،

كما هو حال العنصر البصري ، انتقاء للواقع يمكنه ان يصنف " كعنصر مشكل" صوت خارجي أو مفاجأة داخلية أو

لقطات كبيرة صوتية ... الخ

ويمكن للصوت ان يؤثر في التكوين الصوري من خلال تركيزه على عناصراً غفلت ولم يركّز عليها واذا ما[1]

اجتمع الصوت والصورة في التكوين يصبح تاثيرهما اكبر مما لو انفردا للمشهد ذاته

لايمكن تجاهل الصوت بوصفه عنصرا من عناصر الحل الاخراجي فهو يتداخل مع الخط البصري بعلاقات

UNIVERSITY OF DIYALA

١ -روى آرمز ، لغة الصورة في السينما المعاصرة ، ترجمة سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

معقدة فهو يتعاون معه لتعميق معناه اي تاكيد المعنى البصري للفلم فهناك بعض المشـاعر أو العواطف التي لايمكن

تجسيدها صوريا فيلجأ المخرج الى المجرى الصوتي ليظهر تلك العواطف والمشـاعر ، واحـيانا يكمل الصوت

الصورة كان يدخل الصوت من خارج اطار اللقطة أو المشـهد ليؤكد المعنى البـصري ويكمله ، ويمكن للصوت أن

يعطي معنىبه نوع من التضادمع الصورة مثلا ... شخص يجلس في مكان ما في غابـة وهو مسترسـل في تمتعه

بالطبيعة بينما تنذر الموسيقى عبر المجرى الصوتي بوجود خطر يداهمه يشعِر بهالمتلقي

ويمكن ان يكون الصوت بارزا ورئيسياً في المشهد واحيانا يشكل خلفية للمشـهد أي يكون في العمق فهو أي

الخط الصوتي " مثل الميزانسين يختلف في اعماقه . فالصوت يظهر مرة بوصفه عنصرا مسيطرا في الكادر ومرة

يترك الى العمق البعيد و علاوة على ذلك يمكن ان توجد عدة اصوات مختلفة تغني احداها الاخرى وتتصارع فيما بينها

الحوار :

ان الحوار ليس مجرد حديث بين مجموعة من الشـخصيات ، ولكنه واسطة لتوضيح سماتها ،موقـعها

الاجتماعي مكانتها الثقافية، بعدها النفسي ، علاقاتها فيما بينها

UNIVERSITY OF DIYALA

---

١. -فخري قسطندي - الحوار - مجلةالمسرح -العدد-١٢ سنة ١٩٦٤
٢. -فريال ، جبوري - مقال- علم العلاقات - من كتاب مدخل الى السيميوطيقيا
٣. -عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، القاهرة ، دار النهضةالعربية ، ١٩٧٣
٤. -علي الجندي ، فن التشبيه ج٢ ، ط٢ - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦

فالحوار اذن ليس حديثا عاديا لان (الشروط التي ينبغي توافرها في الحوار تخرجه عن نطاق الحديث العادي

فهو ينبغي ان يكون عفويا وعلى توافق مع الشخصية ومع الموقف الدرامي وان يستثير حاسة الشوقو الاهتمام والتلهف

الى معرفة المزيد والحوار لاياتي عاملا منفصلا عن الصورة بل هو عامل قدرة اقناعية مضاف اليها سواء

أكانت القدرة مادية أو جمالية والحوار في التلفزيون لابدأن يكون تعبيريا وليس تفسيريا لان الصورة لان الصورة

كفيلة باظهار الاحداث وتدل عليها وتنقلها صورة تشاهد لاتحتاج الى تفسير . ويستخدم الحوار في تجسيد فكرة أو

هدف ، فبجملة واحدة يمكن ان يعطي الحوار إنطباعا وتصورا كاملا عن فكرة الدراما ، ومن الاستخدامات التعبيرية

الاخرى هي استخدام الحوار غير المتزامن أو المعزول لخلق حالة التناقض المضطرب وذلك بالانتقال من مجالات

الحوار الى الصورة المرئية لابراز حالة التناقض والتآلف . والتناقض أو التضاد في مضمون لقطة او مشهد أخيرة

وأولى من مشهد لاحق من شأنه أن يسهم في خلق تنويع بصري فمثلا تكون اللقطة الاولى ساكنة وتعقبها لقطة متحركة

في المشهد التالي أو العكس ايضا . واذا كان الحوار يعتبر من مرجعياتالنص ذاته فأن عمل المخرج في تجسيد الحل

UNIVERSITY OF DIYALA

---

١. -لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ترجمة ، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١
٢. -ميليت فروب - فن المسرحية - ترجمة، صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٦.سيزا قاسم ، مقال ، السيميوطيقيا ، حول

الاخراجي يتممن خلال قيادة الممثل وتوجيه ادائه نحو المعاني التي يريد المخرج ايصالها .،

الموسيقى :

لموسيقى يعتبرها (لو دي جانيتي) العنصر النوعي للفلم لانها تؤدي وظيفة تعبيرية وجمالية خالصة بينما

هناك من يقول ان كل الفنون تسعى لمحاكاة الموسيقى . والموسيقى مجال رحب يمكن للمخرج من خلاله ان يثُور

أفكاره بالتنسيق مع واضع الموسيقى أو عندما يقوم باختيارها بما هو متوفر فيغني بالتالي رؤيته الجمالية ويعمق من

مضامين الحكاية وهذا مايدخل في صلب الحل الاخراجي . والموسيقى كما هو معروف لها وظائف عدة منها

١ -تتسامى بصوت أو صرخة

٢ -تصف الحدث .

٣ -تعبر عن الجو النفسي العام .

٤ -تفيد للانتقال من مشهد الى آخر

٥ -لاثارة التباين والتأكيد .

٦ -الايحاء بالطبقات والمكان .

٧ -تستخدم للتوقع والقلق .

٨ -التحول العاطفي .ت

٩ -سهم في تحديد معالم الشخصية .

UNIVERSITY OF DIYALA

---

١. -لوي دي جانيتي، فهم السينما ، ترجمة ، جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨١

٢. -ميليت فروب - فن المسرحية - ترجمة، صدقي خطاب ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٦.سيزا قاسم ، مقال ، السيميوطيقيا ، حول

ومن المستحيل تقريبا الكلام عن العالم الفلمي دون النظر الى الموسيقى بوصفها واحدة من عناصره التكوينية

المؤثرات الصوتية:-

وتنقسم الى قسمين :

١ -المؤثرات الطبيعية : وهي ما تتعلق باصوات الاشياء في الطبيعة كخرير الماء ... صوت الطيور ...

صفير الرياح ... الخ .

٢ -المؤثرات الصناعية : وهي المؤثرات التي ترتبط بآلات أو أشياء صناعية مثل ... أزيز البـاب .... أو

صوت آلة... الخ .

ويمكن للمؤثرات الصوتية ان تضع في يد المخرج جانبا من جوانب اتعبير يغني بـه الحـل الاخراجي الذي

اختاره وقد يجد المخرج في المؤثر معادلا موضوعيا قد يغنيه عن تصوير مشـاهد عدة فالمؤثر له وظيفة ايضاحـية

تكمن في تحديد ماهية امكان .. فالاسواق غالبا يستخدم فيها اللغط ... وله وظيفة رمزية تسقطها دلالات الصوت ذاته

كما هي معروفة في مرجعيات المتلقي الحياتية، فنعيق البـوم دلالة على الخراب والشـؤم... وصفير الريح يوحـي

UNIVERSITY OF DIYALA

١. -مارتن،مارسيل - اللغة السينمائية -ترجمة- سعدمكاوي - القاهرة - الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٤.
٢. -هورست ريديكر، الانعكاس والفعل - ترجمة ، د. فؤادمري ، بيروت، دار الفارابي ، ١٩٧٧
٣. -هنري آجيل ، علم جمال السينما - ترجمة ابراهيم العريس -بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨

بالقسوة والوحشية ... هذه الدلالات الرمزية من شانها هي الاخرى أن تبين ملامح الحل الاخراجي اذا ما استخدمت

بشكل يوحي في بادئ الامر انهذا دور ايضاحي لكنه يشتغل في المنطقة الدلالية كتحصيل حاصل .

الصمت :-

في تعريفه المجرد هو الفراغ الذي يتركه المجرى الصوتي سواء اكان حوارا أو موسيقى أو مؤثرات ... وقد

يكون اكثر ثراء ودلالة عندما يستخدم استخداما متقنا ، في فلم لجأ المخرج الى قطع المجرى الصوتي وهو في أشد

حالاته ونقصد مشهد مصرع الحمزة بن عبد المطلب على يد وحشي ففي اللحظة التي يكاد فيها حمزة أن يفارق الحياة

عمد مصطفى العقاد - مخرج فلم الرسالة - الى قطع المجرى الصوتي واستخدام الصمت مما أضفى فخامة لهذا

الموت وقدسية ونبل وعبر عن عِظَم الفاجعة التي أحلت بالاسلام في أخطر مرحلة من مراحله، تعبير الصمت هنا كان

أشد وقعا من أي تعبير صوتي حواراً كان أم موسيقى أم مؤثرات ، وهذا جزء من حل إخراجي لمعالجة موت شخصية

مهمة كما يقدمها سيناريو الفلم .

UNIVERSITY OF DIYALA

---

١. -مارتن،مارسيل - اللغة السينمائية -ترجمة- سعدمكاوي - القاهرة - الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٤.
٢. -هورست ريديكر، الانعكاس والفعل - ترجمة ، د. فؤادمري ، بيروت، دار الفارابي ، ١٩٧٧
٣. -هنري آجيل ، علم جمال السينما - ترجمة ابراهيم العريس -بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨

الاغنية:-

وهي واحدة من العناصر التي يمكن ان تسهم في تحميل المشاهد بعدا تعبيرياكونها تشتمل على جانب تعبيري[١]

بحت هو الموسيقى وجانب آخر يحمل الصورة الذهنية الا وهو الشعر ويمكن توظيفها لتسهم في طرح معادلات حسية

تعمق من الحل الاخراجي .ويعمل المخرج وفقا لمعطيات عناصر ووسائل اللغة الصورية آنفة الذكر من خلال آلية

المنظومة الدلالية ليحقق اشتراطين :

الاول :- التعبير

الثاني :- بناء المنجز الجمالي على اعتبار ان العنصر الجمالي يتحد مع العنصر الدلالي "٢٢ "وعناصر

مؤشرات الاطار النظري

١. الْة عمل الخصائص الفنّية المتمثلة بالتصوّر والرؤية الاخراجّية فَي الفْلم السّينمائي .

٢. الادلة الحركة البطّيئة فَ الفْلم و الْة اشتغالها .

٣. دور عناصر التكوّن واطالة الحدث الدرامَ في الفْلم السّينمائي .

٤. دور عناصر التكوّن في رمزّة التأطّر فَ الفْلم السّينمائي .

UNIVERSITY OF DIYALA

١ -مارتن،مارسيل - اللغة السينمائية -ترجمة- سعدمكاوي - القاهرة - الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٤.

الفصل الثالث

اولاً: منهج البحث وطرائقه

اعتمد الباحث المنهج الوصفً التحلُّلً فً تحلُّل العُينات المختارة بصورة قصدُّة ، و وفقا للادوات

التً استخلصت من الاطار النظري .

ثانٌاً: ادوات البحث

اعتمد الباحث المؤشرات التي ظهرت في الاطار النظري كأداة لتحليل البحث

ثالثا: عُينات البحث

قام الباحث باختُيار عُينتان للبحث وبصورة قصدُّة، وذلك لتنوع الاسلوب المتبع لصيُّاغة عناصر

التكوُّن فً اللقطة والمشهد، اضافة لما تحتوُّه من صُّياغة فانها تتوافق مع مؤشرات البحث في التحلُّل،

وهم

١. فُّلم القلب الشجاع Heart Brave
٢. فُّلم العمُّلا الاخضر Mile Green The

مع " عاطف الطيب "

فيلم "سواق الأتوتوبيس "

لا يمكن قراءة فيلم " سواق الأوتوبيس " – إنتاج العام ٨٣ – بمعزل عن حياة مخرجه الراحل " عاطف الطيب " ، ذلك لأن أفلام " الطيب " – الذى رحل فى سن مبكرة جدا – و التى لم تتجاوز ٢١ – ترتبط ارتباطا وثيقا بتفاصيل حياة مخرجها الكبير .

ولد " عاطف الطيب " فى مدينة القاهرة فى العام ١٩٤٧ ، فى أسرة تنتمى الى الطبقة المتوسطة ، و لذلك كرس " الطيب " حياته السينمائية لمناقشة قضايا هذه الطبقة مثلما فعل " نجيب محفوظ " ، فكل أبطاله من هذه الطبقة ، بل إن وفاءه لها بلغ مدى أن يختار لأدوار البطولة فى أفلامه ممثلين ذوى سحنات مصرية

عادية فلم يختر بطلا أشقرا أو أخضر العينين كما هو الحال مع " نور الشريف " و " أحمد زكى " و غيرهما . أسرة " الطيب " صعيدية تعود جذورها الى محافظة سوهاج . هاجرت الأسرة الى القاهرة و استقرت فى حى " بولاق الضكرور " و هو حى شعبى شديد الكثافة السكانية . فى طفولته الباكرة استمع " الطيب " الى الكثير من أقاصيص و أساطير الصعيد و اختزن صور كثيرة استدعاها فيما بعد و هو يقف خلف الكاميرا (فيلم الهروب مثلا) . ميلاد " الطيب " قبل أعوام من ثورة الضباط الأحرار جعل منه إبنا بارا للتجربة الناصرية بكل شعاراتها من تحرير و مساواة و كرامة . تعرض والده إلى الإفلاس و هو صغير فاضطر إلى العمل و الدراسة معا . كان مدمنا لمشاهدة الأفلام منذ صباه فالتحق بمعهد السينما و تخرج فيه فى العام ٧٠ . المدهش أن " الطيب " لم يكن من الطلاب المبرزين فى المعهد بل لم يكن يلتفت إليه أحد على الإطلاق . شارك فى حرب اليمن و فى حرب أكتوبر و لذلك تجد ثيمة الحرب حاضرة بقوة فى أفلامه (" كتيبة الإعدام " على سبيل المثال) . فى العام ٧٢ أخرج فيلما تسجيليا بعنوان " جريدة الصباح " و فى العام ٧٦ أخرج فيلما تسجيليا آخرا بعنوان " مقايضة " . ابتعد " الطيب " عن أفلام سينما المقاولات التى غزت مصر فى السبعينات و اكتفى بالعمل مساعد مخرج فى بعض الأفلام الأجنبية التى صورت فى مصر كما عمل مساعدا ليوسف شاهين . أول فيلم روائى طويل له كان " الغيرة القاتلة " .

خطوط عامة لمشروع " عاطف الطيب " :

تعامل " الطيب مع هموم الطبقة الوسطى و لذلك وصفه " نور الشريف " بأنه " نجيب محفوظ " الإخراج السينمائى " . يسير السرد فى أفلام " الطيب " فى خط مستقيم على غرار الحدوتة فلم تتميز أفلامه بالتعقيد و التكنيك السينمائى الموغل فى الصعوبة . تتميز الصورة فى أفلامه بأنها عادية لا تهتم كثيرا بالجوانب العلمية المعروفة و لعل هذا ما يفسر قلة فوز أفلامه بجوائز عالمية كبرى فقد كان همه الأكبر منصرفا الى توصيل رؤاه الى رجل الشارع العادى . تشكل الأسرة ثقلا مهما فى أفلام " الطيب " و كل أبطاله خرجوا من أسر متماسكة حملوا همومها ، لكنهم يتعرضون لظلم اجتماعى ما يؤدى بهم الى الانفجار فى النهاية . ثيمتان ترددتا كثيرا فى أفلام " الطيب " : الإنفتاح الاقتصادى الذى شهدته مصر فى السبعينات وجعل الكثيرين ينقلبون على مبادئ الفترة الناصرية كما سنرى فى تحليل فيلم " سواق الاتوبيس " ، و الحديث عن علاقة بين المواطن - سواء أكان مثقفا أم أميا – بالسلطة كما حدث فى فيلم "البرئ" مثلا . خرج " الطيب " من دائرة الصراع داخل المجتمع المصرى كما فى فيلم "ناجى العلى " الذى قدمه عن القضية الفلسطينية (تأليف بشير الديك) .

فيلم " سواق الأوتوبيس " من تأليق " بشير الديك " و هو المؤلف الذى شكل ثنائيا بارزا مع" الطيب " . بطل الفيلم حسن " (لعب دوره باقتدار الراحل " نور الشريف ") هو سواق أوتوبيس نهارا و سواق تاكسى ليلا ، تزوج بعد قصة حب طويلة و له إبن . ينتمى "حسن " الى أسرة متوسطة الحال فأبوه الحاج سلطان (عماد حمدى) هو صاحب ورشة فى الحى ، لكن تقدمت به السن فلزم بيته . فى بدايات الفيلم تتحرك كاميرا "الطيب " فى شوارع القاهرة و بطل الفيلم يقود أوتوبيسه . فى مشهد مهم فى البداية تتعرض موظفة الى نشل مرتبها داخل الأتوتوبيس . يهرب النشال حاملا غنيمته فيكتفى " حسن " بالنظر إليه فقط . هذا المشهد سيتكرر فى نهاية الفيلم لكن ردة فعل " حسن " تكون ثورية وقتها (يرمز نشل ماهية السيدة الى نشل أحلام جيل بأكمله كما سنفهم لاحقا) . يصل " حسن " الى الموقف و ينصح زميلا له بضرورة أن يصالح زوجته و يعيدها الى بيته . هذه الجزئية العابرة تقدم اضاءة مهمة عن تركيب شخصية "حسن " التى تحترم الأسرة و تحرص على تماسكها ، كما أنها – ذات الجزئية - تقدم إشارة استباقية ذكية من المؤلف لصراع سيدور بين " حسن " وزوجته " ميرفت " (ميرفت أمين) فيما بعد . يعلم " حسن " من أخته الصغيرة أن ورشة أبيه سيحجز عليها بسبب عدم سداد ضرائبها البالغة عشرين ألف جنيه . يدرك " حسن " أن زوج أخته " عونى " – و الذى أفسد علاقته بأبيه ذات يوم مما دفع به الى الإلتحاق بالجيش – هو من سرق ورشة أبيه بل و بدأ يتاجر فى الخشب من وراء ظهره (لعب دور عونى الفنان حسن حسنى) . يلتقى " حسن " بعونى" الذى يراوغه فلا يجد الأول مفرا من اللجوء إلى أصهاره لعلهم يساندونه . صهره الأول يقطن " بورت سعيد" و يعمل فى الأجهزة الكهربائية و قد حول شقته إلى مخزن . ترك أبناؤه المدارس لأنها لا تفيد على حد قول زوجته . يتقاسم الأب و أبناؤه كئوس الخمر على المائدة أمام خالهم الضيف " حسن " . هذا التصرف يقف شاهدا على التفسخ الأسرى الذى ضرب تلك الطبقة المتعفنة فى ايام السادات و يمكن ربطه بمشهد طلاب الجامعة الذين اعتدوا على "حسن " و سرقوا " تاكسيه " لاحقا ليمارسوا فيه الجنس مع زميلتهم . يرفض " الصهر" مساعدة حسن الذى يضطر الى السفر الى " دمياط " حيث أخته الثانية . لا يتعرف عليه صهره الثانى منذ الوهلة الأولى ثم يرفض صراحة أن يساعد " حسن " – رغم إنه – الصهر - قد اقترض مبلغا قديما من " الحاج سلطان " و لم يقم بتسديده . يعبر الصهر الذى يخبئ وراء مسوح التدين عن رغبته فى شراء الورشة و هدمها و بناء عمارة مكانها وحين يرفض " حسن " يستأذنه الصهر فى برود لأداء الصلاة . يعود " حسن " خائبا الى القاهرة .

تتوالى الأحداث فيعود " ماهر " – إبن خالة زوجة " حسن " – من الخارج و يلتقى بها فى حفلة صغيرة ليريها كيف أنه غدا ثريا رغم أنها كانت تنعته قديما بالفاشل . نعلم أن " ماهرا " كان يريد الزواج من " ميرفت " قديما لكنها رفضته لحبها لحسن . ينجح " حسن " فى استصدار قرار قانونى بتقسيط المبلغ و يقرر أن يبيع التاكسى لمساعدة أبيه لكن زوجته – المتأثرة بنقد أمها المتكرر لحسن و بسبب تطلعاتها – ميرفت - الجديدة للهروب من الطبقة الوسطى - ترفض .

تعود " وفاء " – أخت حسن الثالثة - من الكويت مع زوجها – صديق حسن و رفيقه فى الجيش . ترى أباها فى الورطة فتقرر التخلى عن حلم شراء شقة لكى تساعده . يحاول " أبو عميرة " – تاجر مخدرات سابق قضى جل حياته فى السجن – أن يصطاد فى الماء العكر و أن يغرى الحاج سلطان بتزوجيه إبنته الطالبة التى تصغره سنا نظير أن يدفع هو مبلغ العشرين ألف جنيه . هذه الجزئية تزيد من إحساسنا باختلال معايير المجتمع المصرى فى السبعينات حينا نقارنها بوضع الشاب " ضيف " الذى يعمل كمساريا مع " حسن " فى الاتوتوبيس و يدرس فى كلية الحقوق فى نفس الوقت . يرفض " حسن " عرض أبى عميرة و يقرر تزويج أخته الى " ضيف " الذى تقدم لها خاطبا . يلفت انتباهنا فى الفيلم ان كل الشخصيات التى صارت ثرية ليست مؤهلة أكاديميا بل هى نماذج طفيلية استغلت أيام الحرب و التهمت كل شئ (هذه الثيما عاد اليها " عاطف الطيب " لاحقا فى فيلم " كتيبة الإعدام " عبر التطرق لحياة مصرى خائن أثرى ايام الحرب من خلال تعاونه مع العدو الإسرائيلى) .

يلتقى " حسن " بشلة الجيش القديمة قرب أبى الهول و يسترجعون ذكريات الحرب و بطولات عبور خط بارليف ، يكون اللقاء قرب أبى الهول (لا تخفى رمزية المكان التأريخ) . نشعر بمرارة المقارنة بين من ضحوا بحيواتهم لأجل وطنهم فى الوقت الذى اثرى فيه آخرون و سرقوا كل شئ فى داخل مصر (يرمز أصهار "حسن " و أبوعميرة الى هذه الشريحة المتعفنة) . يقرر " حسن " أن يبيع شقة الأسرة لفك الحظر عن الورشة لكن الأصهار يتجمعون و يطالبون بحقوق زوجاتهم فى مشهد ينبئ عن مدى تآكل المجتمع المصرى فى فترة الانفتاح . يطلق " حسن "زوجته " التى اشترطت أن يكتب التاكسى بإسمها حتى تبقى فى عصمته . ينجح " حسن " فى بيع التاكسى و جمع المبلغ المطلوب ويعود ليبشر أباه غير أن القدر كان قد قال كلمته أولا فيموت الأب و هو جالس على كرسيه فى الصالة .

فى المشهد الختامى - و هو المشهد الأساسى فى رأى - و فى داخل الاوتوبيس تتعرض سيدة الى نشل أيضا . يهرب النشال عبر النافذة لكن " حسنا " لا يكتفى بالمشاهدة هذه المرة ، بل يركض وراءه و يشرع فى ضربه بعنف و هو يصيح

" يا أولاد الكلب " . يرمز النشال فى المشهد الأخير الى كل الطبقة المتعفنة التى سرقت احلام من ذهبوا الى الحرب و لذلك يأتى النداء بضيغة الجمع " يا أولاد الكلب " رغم أن النشال كان واحدا . مشهد النهاية هو لحظة الانفجار التى يمر بها غالبا معظم أبطال أفلام" عاطف الطيب " وهو مشهد يلخص التغيير الذى حدث فى شخصية " حسن " بعد تراجيديا خذلان أصهاره وموت أبيه .

رابعاً:وحدة التحليل:

يتناول فيلم (سواق الأتوبيس) موضوع التفكك الأسري، حيث السائق حسن (نور الشريف) الذي يعاني من سوء الحالة المادية، فيضطر للعمل على سيارة أجرة كعمل إضافي، خاصة مع ضغط زوجته (ميرفت أمين) التي ترفض تدني حالتهما المادية. وفي نفس الوقت يتولى حسن مشاكل أسرته بعد أن يعلن والده الحاج سلطان (عماد حمدي) إفلاسه، ولا يجد أحد من شقيقاته بجواره في تلك المحنة الصعبة، فيضطر إلى بيع سيارة الأجرة حتى يساعد والده، ويكافح بمرارة لتحقيق الشرف والأمانة والوطنية،

خامساً: تحليل العينات

معالجه فيلم سواق الاوتوبيس

أستخدم المخرج عاطف الطيب في معالجه فلمه مـن خلال المشهد الاول اظائه خافته المكان بيت والزمان ليل حيث بين به المخرج انه يوحي للمشاهد انه فجراً وكذالك استخدم المؤثرات الصوتيه مـن خلال المشي وصوت الماء عند فتح الحنفيه وكذالك صوت المفاتيح وصوت الباب .....

بدأ الفيلم سواق الاوتوبيس مـن بطوله نوري شريف

ومن اخراج عاطف الطيب استخدم لقطه كبيره لاوتوبيس نقل عام يظهر في عمق الكادر وأمامه مجموعه مـن السيارات بعدها لقطه متوسطه تضهر كتف حسن (نوري شريف) مع صوت محرك السياره وهي تسير قطع

لقطه امريكيه مـن داخل مقهى ويتحرك شاب مـن عمق الكادر ويعبر الكامرا ويتحرك ناحيه يمين الكادر ويحمل كوباً مـن الشاي ويصبح ضهره للكامره ويخرج الى الشارع ويصعد الى الاوتوبيس ثم يتحرك يمين كادر

لقطه متوسطه لحسن وهو داخل الباص والكاميرا امام الزجاج الامامي للباص ويتحدث مع الركاب وينعكس الشارع على زجاج الباص

لقطه قريبه حيث تمد يد تأخذ حقيبه النقود وترفع الكاميرا الاعلى لقطه متوسطه لحسن وهو ينظر يمين الكادر ليده وهوه يفتح الباب ومن بعدها لقطه متوسطه للص يسار الكادر ناحيه الباب الخلفي لقطه كبيره للص وهو يقفز من نافذه الباص

مشهد(٧)نهار خارجي

امام احد محلات الباس

لقطه متوسطه وكبيره لميرفت والام يخرجا من احد المحالات استخدام صوت ضوظاء الشارع العام

مشهد

نهار / داخلى سلالم المنزل

نهاية موسيقى

لقطة كبيرة L. S. لباب الشقة من زاوية منخفضة Low Angle ويخرج حسن من الباب وينزل ناحية الكاميرا ثم يعبرها وتتابعه الكاميرا Pan Left من زاوية مرتفعة High Angle حتى يخرج من باب المنزل

مشهد ١٤ (نهار / داخلى منزل عونى الصالة)

صوت جرس الباب

لقطة كبيرة L. S. لخديجة وهى تحمل الفاكهة وتضعه على المائدة وتتابعها الكاميرا Pan Left حتى تجلس ويجلس فى مواجهة الكاميرا عونى يتناول الطعام ويصبحا فى حجم لقطة متوسطة ٢. M. S .

ثم تتحرك يمين كادر وتتابعها الكاميرا وتفتح الباب) الكاميرا محمولة (Hand Camera ويدخل حسن ويصبحا فى حجم لقطة متوسطة لأثنين ٢. M. S .

٧١ لقطة كبيرة L. S.

لقطة متوسطة M. S . لحسن وعونى وتتابعهما الكاميرا يمين ًا Pan Right

مشهد ١٥ نهار/ داخلى غرفة الصالون

حسن

لقطة متوسطة M .S . لحسن وعونى يدخلا الغرفة ويتحركا يمين ًا Pan Right ليجلسا على الأريكة فى مواجهة الكاميرا ويصبح عونى يمين كادر وحسن يسار كادر .

لقطة متوسطة M . S .

لقطة متوسطة M .S.

مشهد ١٨

ليل / خارجى السيارة الأجرة

دخول موسيقى

لقطة متوسطة M .S .

صوت الشارع

نهاية موسيقى

مشهد ١٩

ليل / داخلى منزل حماة حسن الصالة

لقطة متوسطة M .S . لهانى وهو يركب الدراجة ويدخل من يسار كادر ويصل الى الجد وهو يقرأ الجريدة والجدة تحيك قطعة قماش وميرفت التى تتحدث فى التليفون

١٠٧

ميرفت : كده المقادير غلط خالص

لقطة كبيرة للجميع L .S . وتظهر ميرفت فى مقدمة الكادر وهى تتحدث فى التليفون

١٠٨

لقطة متوسطة قريبة M . Close up لميرفت

١٠٩

صوت نفير السيارة

لقطة كبيرة للصالة L .S .. وتظهر ميرفت فى عمق الكادر والطفل يلعب بالدراجة والأب والأم يسار كادر

UNIVERSITY OF DIYALA

١١٠

لقطة متوسطة قريبة M .Close up للأم

قطع Cut

١١٢

لقطة كبيرة L . S . لميرفت تتحرك ناحية عمق الكادر وتخرج من الباب ويظهر الجميع فى الصالة

١١٣

مشهد ٢٠

ليل / خارجى أمام منزل أهل ميرفت

لقطة كبيرة L. S. لميرفت تخرج من باب العمارة وتتحرك ناحية

السيارة وتتابعها الكاميرا يمين

صوت قدمى ميرفت

Right لتصل الى السيارة حسن

وراء ظهره وتصبح ميرفت فى حجم. لقطة متوسطة قريبة M .Close

لقطة قريبة لحسن Close up وهو ينظر يمين كادر من وجهة

نظر ميرفت . ثم يلتفت ناحية الكاميرا

صوت فتح وغلق باب السيارة

لقطة متوسطة M. S. من داخل أحد أكشاك المحطة ويظهر ظهر العامل يمين كادر ويدخل حسن الكادر بالأتوبيس من يمين كادر وينظر فى اتجاه الكاميرا وثم يخرج من يسار الكادر .

لقطة كبيرة L. S. للأتوبيس وهو يدخل من يسار كادر وورائه اتوبيس آخر من نفس الأتجاه

UNIVERSITY OF DIYALA

لقطة كبيرة L. S. للأتوبيس من الداخل العدسة واسعة Wide Angle ويظهر حسن خلف عدسة

القيادة وضيف

يتوقف الأتوبيس ويصعد مجموعة من الجنود وبعض الركاب ويغلق الباب

١٢٨

مشهد٢٢ فجر / داخلى الأتوبيس

صوت سعال حسن صوت راديو تلاوة قرآن

صوت غلق الباب

مشهد ٢٣

ليل / داخلى منزل أبنة خالة ميرفت

موسيقى هادئة من أحد التسجيلات

صوت التصفيق

لقطة كبيرة L. S .من زاوية مرتفعة High Angle لمجموعة من أفراد أسرة ميرفت أمام مائدة عيد الزواج وتعلو الكاميرا قلي ًلا Tilt Up لتظهر ميرفت تتحرك ناحية خلفية الكادر لتجلس على أحد المقاعد

مشهد ٣٤

نهار / داخلى منزل حسن

صوت التنظيف صوت جرس الباب

لقطة كبيرة L . S. لشرفة غرفة نوم حسن وتظهر ميرفت وهى تقوم بتنظيف السجادة وتتجه ناحية الكاميرا

قطع لقطة كبيرة L. S. للصالة وتظهر الأم : صباح الخير . ميرفت من يمين الكادر وتتجه ناحية ميرفت :

الباب وتفتحه وتدخل الأم

يسار الكادر لتقفا فى منتصف . الكادر فى حجم لقطة متوسطة كبيرة ميرفت

صوت محرك السيارة

UNIVERSITY OF DIYALA

لقطة كبيرة L. S. لحسن خلف عجلة القيادة والكاميرا أمام الزجاج الأمامى للسيارة الأجرة ويظهر فى خلفية الكادر الشاطىء واللسان والأمواج تصطدم بصخور

الشاطىء .

مشهد ٣٦

نهار / خارجى مدينة دمياط

صوت الشارع

لقطة كبيرة L. S. لمدينة دمياط من زاوية مرتفعة High Angle ويظهر الكوبرى فوق النيل ويتسع الكادر لتظهر السيارة الأجرة قادمة من خلفية الشارع وتتحرك ناحية يسار الكادر .

٢٣٨

مشهد) ٣٧ (نهار / داخلى معرض الموبيليا

٢٤٠ لقطة متوسطة كبيرة M .L. S. لحسن من وجهة نظر تابعى من حسن :.

لقطة متوسطة كبيرة M . L. S . لتابعى من وجهة نظر حسن من زاويةمرتفعة highAngle

٢٤١

لقطة متوسطة كبيرة M . L .S. من وجهة نظر تابعى من زاوية منخفضة LowAngle

٢٤٢

لقطة متوسطة كبيرة لتابعى من زاوية مرتفعة وجهة نظر حسن قطع Cut

٢٤٣

لقطة متوسطة كبيرة M. L. S. لحسن من وجهة نظر تابعى من زاوية منخفضة Low Angle

UNIVERSITY OF DIYALA

الفصل الرابع

نتائج البحث

١. اعتمد المخرج في معالجة مشاهد المختارة في الفلم في العينة إلى استخدام الحركة البطيئة (سلو موشن) لزيادة مأساوية الحدث وزيادة زمن الادراك
٢. . استخدام الحاسوب في العينة في معالجة بعض المشاهد ،
٣. اعتماد المخرجين في العينتين اللقطات القريبة لتوضح الافعال و ردود الأفعال . استخدام المخرجين بعض المؤثرات البصرية،
٤. ايجاد المعادل الرمزي لبعض الأحداث في العينة وبمساندة المونتاج مثل مشاهد القيادة ولاسباب جمالية أو اجتماعية أو درامية
٥. استخدام الاطار المغلق وعدم ترك فضاء حول الشخصيات في العينات وذلك لتعميق الاحساس بالضغط النفسي الموجود لدى كل من المتلقي والشخصيات.
٦. استخدام المخرج في العينة الأولى زاوية الكاميرا المنخفضة بشكل كبير وخاصة في مشاهد انتصار والاس
٧. . تبين استخدام حركة الكاميرا بشكل واسع وذلك كي لا يفقد المتلقي التواصل مع الحدث
٨. . أن الصورة السينمائية تسعى إلى استثمار وتوظيف عناصر الفن التشكيلي من أجل بناء كوادر قادرة على الافصاح عن المعاني والدلالات. تسهم عناصر التكوين العلي من خلال توظيفها في الصورة السلمانية في الافصاح عن البني العميقة للصورة العمل على خلق معاني مضافة إلى الشكل الظاهري للصورة

UNIVERSITY OF DIYALA

الاستنتاجات

استخلصت من الاطار النظري عدة نقاط :

١. الّة عمل الخصائص الفنّية المتمثلة بالتصوّر والرؤية الاخراجّية فِّي الفُّلم السّينمائي .

٢. الادلة الحركة البطّيئة فَ الفُّلم و الّة اشتغالها .

٣. دور عناصر التكوّن واطالة الحدث الدرامً في الفُّلم السّينمائي .

٤. دور عناصر التكوّن في رمزّة التأطّر فَ الفُّلم السّينمائي .

٥. توظيف عمق المجال في العينة وخصوصا في مشاهد المعارك، ولذلك لتغطية أكبر مساحة ممكنة من المعركة فضلا عن جماليتها

٦ .يركز الفلم على المضامين الفكرية للفلسفة المعاصرة من خيال إعطاء الفلم اولوية في

التطور العلمي والتكنولوجي.

٧ .جسدت شخصيات الفلم المضامين الفكرية الفلسفية المعاصرة وأولوية الجانب العملي في

العلوم الانسانية عبر مناقشته هذه الجوانب في المشاهد الاولى من الفلم.

٨ .مثلت دراما الفلم المضامين الفكرية الفلسفية المعاصرة لرؤية الانسان العلمية في الفضاء

الكوني من خالل متابعة الابطال للقضية التي تم تصويرها بكاميرا سواء الفلم الاول اوالفلم الذي بداخله .

٩ .يؤكد الفلم على الاحداث المستقبلية التي تشغل أفكار الانسان، واحتوى فلم على حدث

اعتمد اكتشافات علمية للحياة على سطح الكواكب، وصور الفلم مضامين فكرية للحياة

وتفاصيلها اليومية لالنسان في الفضاء.

١٠ .جسدت قصة الفلم ذلك الربط بين الحياة على سطح ألارض وبين ألاحداث الفضائية املتخيلة.

١١ .تحددت في هذا الفلم اغلب مضامين افالم الخيال العلمي الفكرية المعاصرة وذلك وفق التوقعات

العلمية المفسرة للاحداث والظواهر، وبذلك تأسس مضمون هذا الفلم ليعبر عن رسالة الفلم

الخيال العلمي باطار ها المعاصر في تعامل الانسان مع المجهول.

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 أهم مقومات الاستعراض والتي ينفرد بها عن غيره من الأنواع مثل الخيال والابهار

٣ـ مزارة المنح الدراسي بخبرات فنية تشكيلية بغية الحصول على تفهم اكبر الدور التشكيل في الصورة السينمائية تخصيص دراسة عن توظيف المؤثرات الرقمية السورية والصوتية وناتجها الجمالي في السينما

UNIVERSITY OF DIYALA

الخاتمة

ان اللغة السينمائية هي الأداة والوسيلة التي يمرر بها المخرج خطابه الابداعي والفني بعد حشرها بالدلالات والفضاءات والتعابير التي تلمسها في صميمها، والتي تنبع مباشرة من خيال المخرج من اجل تمرير فكرته ورسالة خطابه السينمائي المتلقي 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، وستعتقد العامل المؤثرفي العملية الإبداعية الفيلمية كلها، فالجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سعة بارزة من سمات هذا الوجود، وأن النفس تفطن إلى الجمال وتحميه وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير، وتستقبله في فرج وعزوز 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

UNIVERSITY OF DIYALA

المصادر

القرآن الكريم

أولا: المعاجم والقواميس مصرة

١- ابن منظور، لسان العرب، ج١، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٣

٢- البعلبكي، منير: موسوعة الموردة دار العلم للملابس، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤،

٣- رى، خونتان: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: كامل فؤاد وآخرون، المركز القومي للترجمة، مصر، ٢٠١٣.

٤- جورنو، ماري تبريز: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة ميشيل ماري، ، جامعة باريس السوريون الجديدة، بات

٥- كامل، مرسى أحمد ، وهبة مجدي معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة مجدي: المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٣. ٦.

٦- ثروت، عكاشة: موسوعة تاريخ الفن، لا مه ج، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦.

٧- . نويل، جوهري: موسوعة تاريخ السينما، ترجمة: أحمد يوسف، م: هاشم النحاس، مج٢، المركز ه القومي للترجمة، مصر، ب ت

UNIVERSITY OF DIYALA