

تداعيات اللقطة في الوسيط البصري (الفيلم السينمائي)

Repercussions the Shot in the Visual Mediator (Movie Film)

علي الربعات

Ali Al-Rabat

قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

بريد الكتروني: tlam55555@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2013/11/27)، تاريخ القبول: (2014/8/27)

ملخص

يهدف هذا البحث إلى الحديث عن تداعيات اللقطة في الوسيط البصري من خلال الفيلم السينمائي وفهمنا لدلالة الصورة ومعطياتها. كما أن البحث يبين أهمية اللقطة جمالياً ومفهوم الوسيط البصري ومعالجة القيم الجمالية لتداعيات هذه اللقطة والتعرف على إيجابها ووظائفها. وتنقسم زمن الفيلم من حيث نوعية الزمن وترتيب الأحداث والوقائع من خلال اللقطة. **الكلمات المفتاحية:** اللقطة، الفيلم السينمائي، سينما، الوسيط البصري.

Abstract

This research aims to stand on the repercussions of the shot in film and to study the visual indication of the image and how data processing aesthetics of cinematic image through shot sizes, functions, and the order of events in cinematic shots.

**Key Words:** Shot, Movie Film, cinema, Visual Mediator.

المقدمة

تعد القيم، والمعارف، والأعمال الفنية ذات دلالة سواء أكانت ضمن دائرة الفن التشكيلي أو الدرامي، بالإضافة إلى وظيفتها كوسيط لنقل معلومة ما، على الرغم من تنوع المعلومات وتفاوتها بين التعقيد والسهولة، إلا أنه يمكن القول بأن التلقي البصري هو السبب الرئيسي في التأثير على نفس المتلقي بشكل فعال. فالرصد البصري الذي يقوم به الفنان من خلال امتزاجه مع الفنون المختلفة لا يستخدم إلا عندما تكون حاجته أسبق لوجوده، لما لذلك من تأثير جوهري لتلك المعلومات التي تفقد أهميتها وتتحول إلى نتائج عقيمة لا فائدة منها تبعاً لمنطق البحث. وهنا تأتي عملية الربط والدمج لتوصيل الفكرة من خلال فهمه لدلالة الصورة ومعطياتها على مختلف

المستويات. فالمعلومات التي ترسل من خلال الفنون البصرية هي ليست معلومة فقط، بل هي حقائق وقيم مرتبطة بالعالم الواقعي (جان ميري.ب.ب(1)، أي إنها علامة واقعية مدرجة ضمن مجموعة من العلاقات المتماثلة لتصبح في النهاية علامة دالة. إن الاعتماد على الثقافة والإحساس البصري بالأشياء المحيطة يشكل حافظاً لدى المتلق لتشكل المشاهد لغة بصرية ذات دلالة وقيمة للفت النظر، وبما أن المتلقي هو الهدف الرئيس في أي تجربة فنية، وهو الحكم الذي يمكن من خلاله معرفة نتائج العملية، وهو الذي يقدر العمل الفني من خلال تلقيه لصورة يعرف مدى نجاحها أو إخفاقها، فقد تم وصفه داخل مختبر الصورة ليكون شاهداً على نفسه (عبدالله عويشق(2000)، وهذا يعتمد على ما يقدم له من جوانب جمالية لاستفزاز حسه الجمالي والنقدي والمعرفي كونه في موقع فاعل ومتابع (عبدالله عويشق(2000)(2). ومن هذا المنطق يهدف هذا البحث إلى توضيح أهمية اللقطة Shot داخل المشهد من حيث وظيفتها الجمالية، والتقنية، والفلسفية.

### مشكلة البحث

تبرز مشكلة البحث من ضرورة التعرف على الوسيط البصري من خلال اللقطات وقدرة تأثيرها على المتلقي باعتبار أن الصورة هي من أهم وسائل الاتصال تأثيراً. أسئلة الدراسة:

1. هل استطاع الفيلم التأكيد على القيم الجمالية للقطعة.
2. هل استطاع صانع الفيلم معرفة ووظيفة ومفهوم اللقطة ضمن الفيلم السينمائي.

### أهداف البحث

1. معرفة عناصر الفيلم السينمائي وتوظيفها في خدمة صانع الفيلم.
2. معرفة العناصر الأساسية التي تدخل في صناعة الفيلم.
3. معرفة أهمية التكوين باعتباره كياناً متواصلاً ضمن اللقطات.

### أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في معرفة أهمية التكوين في اللقطة السينمائية ومعالجة القيم الجمالية بمبررات اللقطة داخل الوسيط البصري (الفن السينمائي).

### أهمية اللقطة جمالياً (الكتلة في الحياة ووجود الكتلة في الصورة)

إن جماليات الفيلم السينمائي ليست هي فقط ما يعنى باللون والإضاءة وحركة الكاميرا واللقطة وحجمها وزاويتها والتأثيرات الجمالية بمساعدة التقنيات الحديثة التي دخلت مع ظهور الكمبيوتر والخدع السينمائية وغيرها من العناصر التي تعتمد عليها العناصر الجمالية في الفن السينمائي (جوزيف ماشيلي(1982)(3) وهنا تجدر الإشارة إلى ضرورة الاهتمام ولفت نظر القائمين على العملية الإبداعية بما يخص صانعي العمل الفنيين بأن ثمة خلط بين الهدف المصور بكونه جميلاً في الحياة أو قبيحاً، وما سيكون عليه في الفيلم: فالقبح والجمال مهمة أمران ذات أهمية بكل الأحوال إذا أنهما صفة، ونحن معنيون هنا بمعرفة من الذي يملك هذه الصفة، فإن كان شخص،

فلا بد من وجود مبررات درامية منطقية دالة، وإن كانت حدثاً أو مكاناً أو شيئاً ما داخل الكادر، فلا بد كذلك من وجود تلك المبررات حتى لو كان ذلك المكان مقبرة أو مكاناً لرمي القمامة أو شخصية بشعة عندها لا بد من فهم أن لا ضرورة لنقلها كما هي، إنما الواجب هو تحميل هذا المكان حتى لا يتحقق الأثر الحقيقي بنقلها على المتلقي لكونها غير مستحبة له في الواقع إلا إذا وجد المبرر، فجملة المغالطات التي يمكن ملاحظتها من خلال المسلسلات والأفلام في منطقتنا العربية. إن ضرورة تحقيق الأثر الكوميدي لا يتم إلا إذا حاول الممثل أن يجعل عينه حولاً، أو أن يسرح شعره من النصف، أو أن يقص جزءاً من شاربه بقصد الإضحاك، وهذا يؤثر بالضرورة على الذائقة العامة حتى لو كرس المخرج كل اهتمامه واهتماماً ذلك الممثل داخل إطار جمالي مثالي وبمتهى الروعة.

### مفهوم الوسيط البصري

يأتي الفرق بين العمل السينمائي في الحياة ككتلة ووجود الكتلة في الصورة، بحيث يقترب من الواقع معالجةً، ويصبح العمل المصور أقرب إلى التسجيلي بالرغم من أنه عمل درامي، تبعاً لما يمكن تسميته الصناعة الكلية في عناصر العمل الدرامي دون استثناء أي أن موجودات الفيلم من ممثلين وديكور وأزياء وتكوين وخط فعل درامي وغيرها قصدياً ومصنعاً لا يتخلله فعل خارج عن التخطيط المسبق في عقل المخرج داخل التكوين الكلي في الصورة (جون هوارنلورسون. ب.ت). وعليه يظهر الفرق بين الفيلم التسجيلي، والذي لا بد من احتوائه على دقائق خارجة عن القصد، ومشروطة بمنهج الرصد لما له من أهمية في المنهجية الكلية لاكتمال الفكرة في الصورة، وشرطية التسجيل لمجمل الأحداث والأفعال، والذي يصاغ في بنية تسجيله من حيث النوع، ودرامية الفكرة، عن طريق ما يحققه فن التركيب على المستوى البنائي والإجرائي لمراحل العمل الدرامي السينمائي (ابلسن. ب.ت).

لذا نستطيع القول بأن الفيلم التسجيلي يقوم بمعالجة موضوع حقيقي في زمان ومكان معينين ويهدف إلى تفسير وتحليل واقع معين ومناقشة كل تفاصيله ومكوناته، وقراءة وظيفته سواء كانت ثقافية أو فنية أو تربوية. فالسينما ليست بأي حال استنساخاً تابعاً وآلياً للحياة بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية مكثفة للحياة، تنتظم فيها عناصر التشابه والاختلاف (يوسف. 2001)، أو الانسجام والتباين في عملية معرفة الحياة التي لا تخلو غالباً من الدراما.

### معالجة القيم الجمالية لتداعيات اللقطة السينمائية باعتبارها صورة ثابتة

تستطيع عين المتلقي وبشكل مباشر تشكيل العناصر الرئيسية في التكوين، وعلى المخرج التحكم بعين المتلقي بطريقة تعكس حالته المزاجية ضمن الفكر التعبيري للمخرج وجذبها لقراءة العناصر. كل هذه العناصر مجتمعة بمفردات أخرى كالإضاءة المصاحبة وشدة تباينها واختلاف وحدة الزمان والمكان التي تعمل على توجيه المزاج الإدراكي للمتلقي ضمن خطوط إخراجية واضحة لدى المخرج والتي تبنى منذ اللحظة التي يبدأ بها المخرج بوصول أجزاء الفيلم ببعضها (المونتاج) (دومنيك فيلان. ب.ت) (2). إن سيميائية الصورة وتأثيرها على المتلقي لا تعبر عن أشياء مجردة، وإنما دالة على عنصر معين، ودلالاتها واضحة من خلال اللقطة أو الصورة التي تعبر

لنا أو تعطي تغيراً لواقع مكاني وزماني وقيماً مختلفة، للتمكن من خلالها من معرفة الموضوع الزمان الذي تدور فيه الأحداث. والعامل الذي يساعد على المعرفة هي الدلالات التي تُطرح من خلال الفيلم واستخدام اللقطات والزوايا المختلفة بصورة تلتقط مجموعة من المشاهد واللقطات ذات القيمة الذهنية. هذا كل ذلك يعتمد على طريقة التقطيع الملائمة والمتوافقة في إطار إيقاعي متصل ومنفصل. تدخل الكاميرا في استخدام لغة اتصال مدروسة، حيث أنها تتبع تطور مراحل العمل السينمائي ومتابعة تفاصيل دقيقة من الخطوات العملية والنظرية. وهنا يأتي حكم المتلقي، حيث أنه كلما اختلف المشاهدون واختلف وقت العرض، كلما كانت سمات الفيلم وتداعياته قد أخذت طابعاً مزاجياً جديداً. زباعتبار اللقطة السينمائية محاكاة للوحة زيتية، فإن التشابه بينهما يتركز في ثنائية البعد<sup>(جياك اومون، ميشيل ماري، 1999)</sup>، إلا أن تدخل الوسيط لإظهار البعد الثالث في الشاشة باعتماده على حركة وزوايا الكاميرا وأحجام اللقطات ليتبين لقطة ثلاثية البعد وإضافة الإحساس بالعمق والانتقال والمرور بالزمان والمكان، وإثارة المتلقي وتداعياته حتى تلتقي تداعيات الفيلم. الفيلم قيمة ودلالات لدى المتلقي، وهي متمثلة بقدرة المخرج على تحويل الصورة الثابتة إلى صورة حياتية متحركة تنمو نحو المشاهد وتحاكيه، بل وتكون جزءاً مهماً في ذاكرته ووعيه<sup>(بوري لوتمان، 2001)</sup>.

### الكتلة ضمن حجم اللقطة

#### الأنواع المختلفة للقطات وبعض استخداماتها

1. اللقطة البعيدة جداً **Distance shot**: وهي اللقطة المستخدمة في توضيح المكان العام لأحداث الفيلم، وتكون بذلك لقطة بنائية أو تأسيسية. **shot Establishing**، يتم استخدامها غالباً لاحتواء عناصر كثيرة ومتنوعة، وتوضيح تفاصيل جزئيات قد تلقي ضوءاً على القيمة الكلية لللقطة.
2. اللقطة البعيدة (العامة) **Long shot**: وهذه اللقطة قريبة في خواصها من اللقطة البعيدة جداً، إلا أن فيها وضوحاً أكثر لتفاصيل حركة الإنسان، وإدراك أقل للبيئة الكاملة المحيطة به، بحيث يصبح بإمكان المشاهد أن يركز انتباهه على كل ممثل على حدة ويظهر لدينا خصائصه داخل اللقطة، ولكن لن تكون مفصلة كما سيكون عليه الحال في اللقطات القادمة.
3. اللقطة المتوسطة **Medium shot**: وهي لقطة للجسم أساساً، ويتم استبعاد البيئة المحيطة به، وتعرف هذه اللقطة باللقطة الأمريكية **American shot**، وهنا يصبح الجسم هو محور الانتباه كما ولهذه اللقطة فائدة كبيرة عند تطور العلاقات بين الأفراد، وإن كان ينفصها التركيز النفسي الذي توفره اللقطة القريبة وبيان العلاقة بين الشخصيات سواء كانت رسمية أو حميمة أو غير ذلك من العلاقات بين الشخصيات داخل اللقطة.
4. اللقطة القريبة **Close Up**: وقد تكون للرأس والأكتاف، أو تكون للرأس فقط، وتعرف باللقطة الكبيرة **Big shot**، وقد تكون لقطة للوجه، وتعرف باللقطة القريبة جداً **Big Close Up**. والخاصية الرئيسية لللقطة القريبة أنها تنقل المشاهد في محاولة لتقريبهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج

حدود الصورة وبيان ردة فعل الممثل، وذلك على عكس المسرح عندما يريد الممثل إظهار ردة فعله سوف تكون مبالغ فيها، أما هنا أمام الكاميرا وخصوصاً في اللقطة القريبة فمهمتها التركيز على ردة فعل الممثل أياً كانت. كما أن اللقطة القريبة المتوسطة Medium close up مفيدة جداً في حالة تركيب مشاهد الحوار وأغراض التركيب. ومن أجل المزيد من إثارة الاهتمام بالجانب المرئي أو لتصعيد الاهتمام بالجانب الدرامي، يحتاج المخرج إلى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينقل المتفرجين قريباً من مركز الأحداث، ويمكنه ذلك إما بالتقدم بألة التصوير تدريجياً تجاه الحدث، أو بأن تبقى آلة التصوير كما هي، ويكتفي بتحريك أجزاء العدسة Zoom lens، أو حركة أمامية أو خلفية للكاميرا عن طريق حركة الشاريو للأمام أو للخلف Traveling حتى يتم الوصول إلى لقطة EXTREM. وهنا يمكن العودة إلى النقطة الرئيسية في هذا البحث، إذ أن مجموع اللقطات التي يمكن الحصول عليها باتجاهات وأبعاد مختلفة لا بد من ملاحظتها في النهاية كجزء من التتابع العام لتتابع الجو، وتتابع الفكرة، أو الذي يمكن المشاهدين من إدراك النقاط الرئيسية في المشهد ومن ربطها بالنقاط التي تعرضها المشاهد الأخرى. أن هذا التتابع للأحاسيس هو الذي يكسب بناء الفيلم قوته. فيجب تخطيط تتابع الاتجاه جيداً إذا كان العمل يتضمن حركة متصلة خلال عدد من الأماكن المتتالية، كما يجب التخطيط الجيد لعملية انتقاء الأبعاد المختلفة والمبتكرة للقطات، وكل هذه العملية تتم من خلال مرحلة المونتاج.

### واقعية الفيلم

ينقسم زمن الفيلم إلى تقسيمات من حيث نوعية الزمن وترتيب الأحداث والوقائع من خلال الصورة. وإذا ما كانت الأحداث في حالة زمن طبيعي وعملية تنسيق فإنها ذات تأثير على إحساس المتلقي بالزمن مع وجود الحركة البسيطة. وهنا قد تمثل بعض اللقطات حالة نفسية معينة للجو العام للسائد.

فالواقعي باختصار يحاول أن يحافظ على الإيهام بأن عالم فلمه هو مرآة موضوعية أما الانطباعي من الناحية الأخرى فلا يزعم مثل ذلك. إنه يصنع طرزا عن قصد، ويشوه مادته الخام حتى لا يبقى مجال للخطأ إلا للساذج جداً كي يميز الصورة الانطباعية للشيء أو الحدث عن الشيء الحقيقي نفسه. يتم اختيار التفاصيل بقوه أكبر وتقتلع غالباً من أطرها الزمنية والمكانية. فعالم الفيلم الانطباعي إذاً يختلف بصورة بيّنة عن العالم المادي كما نراه عادة (سمير فريد 2001).

### الشكل والمضمون في اللقطة السينمائية

يترادف مصطلحا "الشكل" و"المضمون" في كثير من النواحي يترادف المصطلحان في كثير من النواحي، رغم أنهما بالتأكيد مفيدان في تحقيق درجة من التوكيد. وقد أشار منظر وسائل الاتصال مارشال ماكلوهان إلى أن مضمون وسيلة تعبير واحدة هو في الواقع وسيلة تعبير أخرى. فمثلاً يتضمن فوتوغراف صورة مرئية رجلاً يأكل تفاحة (مذاق) وسيلتي تعبير مختلفتين كل وسيلة توصل معلومات -"مضمون"- بطريقة مختلفة. ويتضمن وصف شفهي للفوتوغراف وهو يأكل التفاحة وسيلة تعبير ثالثة (اللغة) توصل معلومات بكيفية أخرى (12).

وتتحد المعلومات في كل حالة بالوسيلة رغم أن الوسائل الثلاث بشكل سطحي لها نفس المضمون يسمى الفصل الساذج بين الشكل والمضمون في الأدب في بعض الأحيان بـ "هرطقة الصياغة اللغوية المعادة". مضمون هاملت في ملخص مدرسي، ومع هذا لا يمكن لشخص جاد أن يزعم بأن المسرحية والملخص متشابهان في كل شيء عدا الشكل. والاختلافات في وسائل التعبير الأخرى أكثر بياناً. ما هو مضمون مذاق؟ أو الصوت؟ أو الوصفة الرياضية؟ كل هذه توصل معلومات، كل بطريقة مختلفة. ولإعادة صياغة هذه المعلومات - بالكلمات مثلاً - فإن من المحتمل تغيير المضمون الحقيقي زيادة على الشكل. (إن أفضل استخدام لمصطلحي الشكل والمضمون هو في استخدامهما نسبياً، حيث يفيدان في الفرز المؤقت للجوانب المحددة في العمل الفني من أجل دراسة أدق. إن هذا الفرز غير الطبيعي هو فرز مفتعل بالطبع، لكن ذلك هو وسيلة تعطي دائماً رؤية مفصلة أكبر في العمل الفني بصوره عامة. عندما نبدأ بتفهم المكونات الأساسية بوسيلة التعبير الفيلمية، وبتفهم (اللغات) المتنوعة إذا جاز التعبير، فأنا بالتالي سنفهم كيف أن الشكل والمضمون في السينما كما هو الحال في الفنون الأخرى، وفي نهاية المطاف هما نفسهما. لا يتم المخرجون الانطباعيون لا يهتمون دائماً بالصورة الأكثر وضوحاً للأشياء، بل بالصورة التي تستطيع إبراز الشيء أكثر من غيرها. إن اللقطات المتطرفة تشتمل دائماً على تشويهات. ومع ذلك فإن الكثير من المخرجين يشعرون بأن تشويه الواقعية السطحية للشيء ينجز لنا حقيقة سيكولوجية باطنية - أكبر.

يعلم كلا المخرجين (الواقعي والانطباعي) بأن المشهد يميل إلى أن يشخص نفسه بعدسة آلة تصوير فقط، في حين أن الانطباعي يثير الانتباه بصورة دائمة إلى وجودها. بينما ينقاد الاستخدام الانطباعي للصلاحيات الدرامية والسيكولوجية. (بيتر سيزر 1992) التسجيليون مثل المؤرخين يحتمل أن يرفضوا هذه الآراء، إذ يمكن الوصول إلى الحقيقة عن طريق الواقع المؤتفة، وليس ((المزيفات)) الفنية كما يعتقدون.

ولأن التوثيق هو الورقة الفنية الراححة لدى الفنان الوثائقي فإنه حساس في الواقع نحو تلك الاتهامات، مثل: عدم الدقة، والتشويه، والتزييف.

يميل الفنان التسجيلي إلى إيقاف حكمه حتى يراقب كيفية تصرف الشخص في الواقع. ومهما كان رد الفعل متزنأ أو محتماً، فإن الفنان التسجيلي يفضل الأمر الحقيقي على المحتمل.

من الملاحظات النقدية الأكثر تكرراً للفيلم التسجيلي، أنه (الفيلم) منشغل بالشؤون الاجتماعية والأفكار التجريدية وليس الناس الحقيقيين. وطالما أن الأفلام التسجيلية تميل إلى الوجهة الاجتماعية، فإن التأكيد في الأغلب يكون حول العلاقة بين الإنسان وبيئته. هنالك تأكيد خاص على النظم السياسية ودرجة استجابتها لحاجات المواطن.

إذ ليس من الغريب أن ترعى الحكومات عدداً كبيراً من الأفلام التسجيلية وأن يقصد من ذلك بالدرجة الأولى لأغراض ثقافية ودعائية. ففي الولايات المتحدة على سبيل المثال خلال الثلاثينات نجد أفلاماً تسجيلية مثل فيلم بيرلورنتز (النهر) الذي يتحدث عن عمل مؤسسة TVA ومنافعها المختلفة).

كريرسون هو أول من صاغ مصطلح "تسجيلي"، وعرف ذلك على أنه "المعالجة الخلاقة للواقع". لقد أصر كريرسون بالاتفاق مع أحد تلامذته - بول روثا بان على الفنان التسجيلي أن يكون محللاً سياسياً واجتماعياً إن عليه أو عليها أن تأخذ موقفاً وأن تلتزم أخلاقياً (أومون، جاك، وماري 1999) (26).

يختلف رد فعل الناس بالنسبة للحدث الواحد مثلما تختلف عادة تقارير الشهود عن حادثة ما. أضف إلى ذلك، إن أشخاصاً لديهم خلفيات مختلفة ومجموعات مختلفة من القيم سيدركون الحدث بشكل مختلف. صانع الفيلم اليساري سوف يفسر (6-8). الحدث من منظور أيديولوجي وأخلاقي مختلف تماماً عن آخر يميني، رغم أن كلا منهما ربما اعتقد مخلصاً ومؤمناً بأنه يصور الحدث على حقيقته.

تمت الإشارة فيما سبق إلى كيفية مساهمة التقنيات في تغيير المضمون في اللقطة. فمن الممكن جعل احتجاج طلاب يبدو وكأنه مؤتمراً للزهور، أو مجموعة من الفوضويين المندفعين للسلب باستخدام زوايا تصوير محددة وأساليب مونتاجية معينة، فعلى سبيل المثال: لقطتان لطالبيين من مجموع الطلاب يقتربون من بعض. أما المعطيات التقنية فهي: (1) زاوية اللقطة لكل من هما على حدا ليست من مستوى النظر بل زاويتين منخفضتين (2) ومائلتين قليلاً، (3) ونوع المونتاج بينهما مونتاج متوازي، وبذلك فاللقطة المنخفضة ستكبر حجم الشخص داخل الكادر وبالتالي ستكبر الملامح وتشوه الانسجام في الجسم، وميلان الكاميرا سيزيد إثارة الإحساس بالتوتر والمونتاج المتوازي سيرفع من إيقاع وتيرة كل لقطة وبالتالي المشاهد، مما سيخلق حالة توتر وانتظار ما سيحدث بين الطالبيين. وبذلك فالموضوعية هدف مستحيل في صناعة الأفلام التسجيلية. وعلى الرغم من محاولة فريديريك وايزمان وهو أكثر التسجيليين الكبار موضوعية أن يكون موضوعياً قدر المكان في تحقيق مواضيعه إلا أنه يؤكد بأن أفلامه تفسيرات ذاتية لأحداث وأناس وأماكن حقيقية.

لذلك من الأفضل استخدام الموضوعية والذاتية وغيرها من المدركات (المنهجيات) السينمائية كمصطلحات نسبية.

إن درجة التشويه في الفيلم التسجيلي كما في الأفلام الخيالية، تمتد على منشور واسع بشكل مدهش. على الرغم من أن الأغلبية العظمى من التسجيليين يؤكدون على أن، اهتمامهم الرئيسي هو بالمضمون وليس بالتقنيات، إلا أن مفهومي الواقعية والانطباعية مفيد في دراسة منافسة الأفلام التسجيلية والأفلام الخيالية.

فالإصدارات السينمائية العالمية من أفلام ذات أهمية وأخرى هابطة من مختلف الدول نجدها أكثر قرباً من نوعية الأفلام التي تعتمد على التقنية في معالجة دراما المشاهد، ولكن الفرق الجوهرى بين نوعي الأفلام هو الاستخدام المبرر والمقصود للتقنيات، ونذكر فيلم مواجهة Face off كمثال على ذلك:

- اسم الفيلم: Face off
- اسم المخرج: Jhon woo

– الممثلين: Nicolas Cage, Gina Cershou

– سنة الإنتاج: 1997

يناقش الباحث هنا نموذجاً من الأفلام التي يمكن أن تقدم دليلاً واضحاً على ما توصلت إليه السينما من تقدم تكنولوجي وتنبؤات عن المستقبل وكان لها تأثيراً فلسفياً وجمالياً على المشاهد، وذلك باستخدام اللقطات المختلفة، والتي كان المخرج حريصاً على أن تؤدي كل لقطة منها مهمة معينة ورسالة واضحة.

ومن الأسباب التي دعت إلى مناقشة هذا الفيلم، هي تجربة المخرج الطويلة تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الفيلم لم يحصل على جوائز أوسكار، والسبب هو دخول فيلم التايتانيك إلى المسابقة في نفس الوقت، وذهاب جميع الجوائز إلى التايتانيك. على الرغم من أن هذا الفيلم يعد من أقوى الأفلام في السينما الأمريكية، والتي تحتوي على دلالات جمالية في التكوين والإضاءة والصوت.

تقوم فلسفة الفيلم التي تدور أحداثه حول تنبؤات المستقبل والتطور التكنولوجي، وذلك من خلال أحداثه، والتي تتلخص في محاولة إبطال مفعول قنبلة قادرة على تدمير مدينه كامله والقبض على منفذها وعدم اعترافه بمكان القنبلة ودخول أخيه إلى السجن، مما اضطر أحد رجال الشرطة إلى تبديل وجهه مع واضح القنبلة حتى يدخل السجن ويأخذ معلومات من شقيق واضح القنبلة عن مكان وجودها. تبدأ الأحداث في إجراء العملية الجراحية للوجوه بطريقه الليزر المعقدة، والتي نفذها الأطباء بطريقة دقيقة مع تغيير في طبقات الصوت. وهنا يبدأ الصراع بين الشخصيات وبين أنفسهم وكيفية التعامل مع الوجه الجديدة. تبرز هنا التضحية في سبيل إنقاذ المدينة وابتعاد قائد الشرطة عن أهله ومجتمعه ودخوله السجن لكي يعرف مكان القنبلة من شقيق المتهم الذي يحتجز في نفس السجن وبعد ذلك يهرب من السجن دون معرفة مكان القنبلة. وعند هروبه من السجن تبدأ عملية الصراع بين الشخصيات من قتال ومطاردة حتى يتم قتل واضح القنبلة ومعرفة مكانها واسترجاع الوجه لنفسه

#### التكوين في الفيلم

يعرفه جوزيف مارشلي التكوين على أنه تركيب للعناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق (بيتر سيزر 1992). وعلى ضوء ذلك، يمكن تعريف التكوين بأنه ترتيب وتنسيق الأشياء حسب الأهمية ضمن الكادر من وجه نظر المخرج في استغلال كل إمكانيات وعناصر التكوين من خطوط وكتل وأشكال وحركة وتكوينات متماثلة ومتوازية وحركة وزوايا مختلفة للكاميرا، والتي لكل منهما دلالة ورمز. حيث نلاحظ في مشهد الكنيسة عند الالتقاء الأطراف مع بعضها والانتقال بالكاميرا من شخص إلى آخر بحجم لقطة معين اكستريم "Extreme" على العيون وهنا تظهر دلالة الحيرة لذا الشخصيات لمعرفة من هو الشرطي ومن هو المجرم وذلك لاختلاف الوجوه واعتمد المخرج أسلوب الحركة والانتقال من المهم إلى الأهم بالأحداث وأيضاً في مشهد الزوجة التي كانت تعمل طبيبة ومعرفتها من هو زوجها الحقيقي وذلك من خلال فحص عينة الدم للرجل الذي كان يعيش معها واختلاف نوع دمه عن نوع دم زوجها الحقيقي وهذا من الحلول الإخراجية التي استخدمها المخرج للانتقال إلى أحداث جديدة وأيضاً في التقائهم

عند المرايا المشهد الذي فسر حالة كل واحد منهما وانعكاس الشخصية الحقيقية على كل منهما وتوضيحها لهما.

### الموسيقى والمؤثرات

جاءت الموسيقى والمؤثرات معززة للحالة المشهدية في جميع المشاهد، مما كان لها التأثير واضح في الحالة النفسية وتوصيل دلالة خاصة بكل حالة على حدة. وقد تم ملاحظتها في مشاهد مختلفة سواء كانت صاخبة أو هادئة، حيث كانت تتلائم والحدث، وتعمل بشكل فعال على تناغم الفيلم وتفعيل أحداثه و تأثيراتها الجمالية على المشاهد.

وبعد هذا البحث في اللقطة ومفهومها ووظيفتها وتداعياتها ضمن الفيلم السينمائي وعلاقته بالإدراك الحسي للمتلقي يمكن الوصول إلى الاستنتاجات الأساسية التالية:

### النتائج

- إن ربط الواقع ومقارنته بالصورة المرئية والأشياء التي تتعلق بها يساعد المتلقي على فهم اللقطة وتقييمها وتداعياتها .
- إن مقارنة الصورة المرئية بصورة أخرى يساعد المتلقي في استخلاص ما تحمله تلك الصور من موضوعات متماثلة ومتباينة.
- إن مقارنة الصورة المرئية بصورة أخرى للموضوع نفسه مع اختلاف وحدة الزمان والمكان يعطيها نوعاً من التميز.
- إن غياب الفهم الحقيقي لللقطة السينمائية يكون ظرفاً ملائماً لولادة فهم وهمي، وعليه فإن الفهم الوهمي للحياة يكون مدخلاً ملائماً لاكتشاف حقيقة الحياة.
- إن إعداد التفكير الذهني المستقل يؤدي إلى خلق متلقي يستطيع ربط الأشياء ضمن تسلسل منطقي تكاملي يكشف تداعيات اللقطة السينمائية في الحياة.

### References (Arabic & English)

- de Janitte, L. (1993). *fahmu-ssinima*. Tarjamat: Ja'far Ali. Morocco: manshourat iyoun.
- Eisenstein Sergei, M. (1957). *al-ihsas al-sinima'ei*. Tariyb: Suhayl Jabr. Beirut: dar al-faraby.
- Fariyd, S. (2001). *mukhrijuon fi al-Sinima al-Amriykiyyah*. Damascus: Manshourat wazarat al-Thaqafah., al-muassah al-a'mah lissininma.

- Felan, D. (1989). *al-Kadraj al-sinama'ai*. Tarjamat: Shahat Sadiq, taqdiem Madkour Thabit. Cairo: Akadiemiyat al-finoun, wihdat al-isdarat sinima (7).
- Islen, M. (1994). *al-Bunyah al-Tashrihiyyah lildrama*. Tarjamat: Munther Mahmoud Muhammad. Damascus: matba'at ikrimah.
- Lotman, Y. (2001). *madkhal ila siymyaiyyat al-film*. Tarjamat: Nabil al-dabbas. Damascus: manshurat wazart al-Thaqafah - al-Muassasah al-A'mah li-ssinima wal-tilifezyon.
- Lowerson, J. (2002). *al-sinima wal-amaliyyah al-ibda'iyyah*. Tarjamat: Ali Dhia' addien. Baghdad: dar al-shuauon al-thaqafiyyah al-a'mah.
- Matchelly, J. (1982). *al-takwien fi al-sourah al-sinama'iyyah*. Tarjamat: Hashim Al-nahhas. Cairo: Al-hayah al-masriyyah al-a'mah lil-kitab.
- Metery, J. (2000). *al-sinima al-tajriybiyyah*. Tarjamat: Abdullah uwaishaiq. manshurat wazart al-Thaqafah - al-Muassasah al-A'mah li-ssinima wal-tilifezyon, Damascus.
- Metery, J. (2000). *ilm nafs wa-ilm jamal al-sinima*. Tarjamat: Abdullah uwaishaiq. Al-fan al-sabi (32), Damascus: manshurat wazart al-Thaqafah - al-Muassasah al-A'mah li-ssinima wal-tilifezyon.
- Omon, J. & Mary, M. (1999). *tahlil al-Aflam. Tarjamat: Anton hims*. Al-Fan al-Sabi (26), Damascus: manshurat wazart al-Thaqafah al-Muassasah al-A'mah li-ssinima wal-tilifezyon.
- Serzsny, B. (1992). *jamaliyyat altaswouir wal-idha'ah fi alsinima wal-tilifizyoon*. Tarjamat: Faisal Al-dosary. Baghdad: dar al-shuauon al-thaqafiyyah al-a'mah.
- Yousif, A. M. (2001). *Jadhbiyyat alsworah al-sinama'iyyah: dirasah fi jamaliyyat al-sinima*. Beirut: dar al-kitab al-jadiyd al-muttahidah.
- Yousif, H. (2001). *humoum al-drama*. Damascus: manshurat wazart al-Thaqafah - al-Muassasah al-A'mah li-ssinima wal-tilifezyon.