

جماليات لغة الصورة في الفيلم الإستعراضي

the aesthetics of the language of the image in the The musical film

أ.د/ خالد علي عويس

أستاذ بقسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون بكلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان وعميد المعهد العالي للفنون التطبيقية التجمع الخامس

م.م/ نهله محمد عبد الرحمن الشندي

مدرس مساعد بكلية الفنون التطبيقية قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون بجامعة 6 أكتوبر

مقدمة :

رغم أن السينما تعد حالياً الفن السابع وهو الاسم الذي أطلقه عليها الناقد السينمائي الفرنسي الإيطالي الأصل " ريتشيو كانودو " في فترة العشرينات من القرن الماضي ، إلا أن السينما نفسها لم تحظ بالإعتراف بها كشكل جمالي وفني إلا بعد فترة طويلة من الزمن بعد أن استقرت أصولها وقواعدها نتيجة لمساهمات عديدة من فنانيين ونقاد حاولوا وضع الأسس النظرية والعناصر الأساسية لفن الفيلم¹ . والتي سميت بعد ذلك بلغة الصورة السينمائية أو مفردات التشكيل والتصميم للفيلم السينمائي ، وبهذا أصبح للصورة المتحركة لغة ومعنى وإبهار وأساليب ومدارس في كل أرجاء المعمورة . وتتبع أهمية اللغة البصرية للفيلم السينمائي بأنها مفتاح لفهم المعاني والرسائل المطروحة من قبل المخرج وترتيب جمال مفرداتها ، فالمخرج هو الفنان السينمائي المعبر عن رؤياه الذاتية ، وقد ظهر عام 1948 تعبير (الكاميرا القلم)² . فالكاميرا السينمائية تطرح وتكشف قضايا وأفكار مثلما يفعل المؤلف أو الشاعر . فالسينما لا توجد بها ستارة بل تظل الشحنة النفسية مستمرة ومتدفقة من بداية العرض إلى نهايته . وبالرغم من أهمية عناصر الفيلم الأخرى مثل السيناريو والصوت والموسيقى التصويرية إلا أن الدور الأكبر يعتمد على العناصر البصرية للفيلم ، فالعين البشرية حين تشاهد صورة تحاول أن تتجول بشكل سريع بين العناصر التشكيلية الرأسية وتجعل منها كيان واحد فهي ترى ما يقارب من سبعة لثمانية عناصر منفصلة في التكوين في وقت واحد . فالعين لا تتحرك داخل الكادر بشكل عشوائي بل تتابع المساحات والكتل وباقي العناصر بالشكل الذي يفرضه المخرج والمصور معاً . ومن هنا نلاحظ الفرق بين مدير التصوير الذي يصنع جمالاً وبين ذلك الذي تكون صورته تقريرية مفتقرة للمساته في اللغة البصرية للكادر السينمائي .

Abstract:

The film's importance is the key to understanding the meanings and messages presented by the director and arranging the beauty of its elements. The director is the cinematic artist who expresses his own vision. In 1948, the film camera introduced and revealed issues and ideas like the author or poet. Cinema does not have a curtain, but the psychological charge flows from the beginning of the show to the end. Despite the importance of the elements of the film, such as the script and sound, but the larger role depends on the visual elements of the film, the human eye when it see a picture trying to roam quickly between the elements of the vertical and make it one entity is seeing about seven to eight separate elements in the composition at the same time . The eye does not move within the cadre randomly, but follows the spaces, blocks and other elements in the manner imposed by the director and photographer together . From here we notice the difference between the director of photography who makes beauty

¹ - علي أبو شادي - لغة السينما - الفن السابع 114 - المؤسسة العامة للسينما - الجمهورية العربية السورية - دمشق - 2006 - ص 7
² - مصطفى يحيى - التذوق الفني والسينما - دار غريب للطباعة - القاهرة - بدون تاريخ - ص 65 .

and the one whose image is lacking in cinematic language in the visual language of the film crew. The image is the responsibility of the photographer and the director of photography. The photographer is not just the person who looks at the camera and takes the picture, but it requires visual vision, creative imagination, precise perception, strict focus on detail and, more importantly, leadership ability to become part of the creative process team. . As for the musical film, there are other tasks besides the above, in addition to the intervention of another person in his work, the designer dances, and one of the most important tasks that he must pay attention to it is a work in which the process of multiplying the process of showing the elements and the composition of the composition and even overlap with each other, given the nature of the musical film And its complex structure for other types of films. In this research, the study presents the most important elements and elements of the language of the image in the musical film.

مشكلة البحث:

ندرة وجود أفلام استعراضية أو حتى مشاهد استعراضية داخل الأفلام الدرامية ، وذلك نظراً لصعوبة التكنيك الخاص بالاستعراض وأهمها عناصر تشكيل الصورة الإستعراضية والإضاءة والتصوير وباقي العمليات الانتاجية للفيلم .

هدف البحث :

يهدف البحث المقدم إلى :

- ترسيخ فكرة الأفلام الاستعراضية لدى المنتجين وتحفيزهم على إنتاج مثل هذه الأفلام وإثراء السينما المصرية بها.
- رسم صورة جديدة للفيلم الاستعراضي في ذهن وخيال المتفرج ، والتعريف بكل مفردات الأفلام الاستعراضية وتوضيح الجوانب الفنية لتلك الأفلام.

أهمية البحث :

تكمين أهمية البحث في :

- سرد أهم الأساليب الفنية والبصرية ومفردات التشكيل للأفلام الاستعراضية للوصول إلى عناصر الصورة الجالية الخاصة بالفيلم الإستعراضي .
- تشكيل رؤى متكاملة عن الفيلم الاستعراضي ، ذلك النوع الذي له قدرة هائلة على اجتذاب الجماهير والتأثير عليها ، وظهور تلك النوعية من الأفلام ، والذي يختفي عن خريطة السينما المصرية في الوقت الحالي .

خطة البحث :

لتحقيق هدف البحث لابد من دراسة :

- تعريف ومفهوم التكوين .
- لغة التكوين في الكادر السينمائي للفيلم الاستعراضي .
- أهم مفردات التشكيل للصورة السينمائية الاستعراضية .
- أهم أساليب التشكيل للصورة السينمائية الاستعراضية .

لغة التكوين في الكادر السينمائي للفيلم الاستعراضي :

التكوين في السينما هو إدارة الأشخاص والأشياء داخل الكادر أو بمعنى أدق تنظيم الأشخاص والأشياء داخل إطار الصورة وفي كل لقطة بغرض أساسي وهو جذب إهتمام وإنتباه المشاهد وتوجيه عينيه وقيادتها إلى مساحات أو أماكن أو

أشخاص معينه قبل غيرها. ويتم التكوين في الصورة المتحركة في المكان والزمان معاً حيث تتغير في الغالب أحجام مكونات الصورة أثناء تصوير اللقطة عندما يتقدم ممثل أو يتغير مكانه أو عندما تتحرك آلة التصوير نفسها . وقد ذكر المخرج محمد عبد العزيز وهو من المخرجين الذين قدموا أفلام استعراضية في السينم المصرية تعريف للفيلم الإستعراضي وأهم عناصره قائلاً " هو تعبير حركي موسيقي معتمداً على عناصر من أداء الراقصين والراقصات ومصمم الإستعراض مع الإهتمام بعناصر الموسيقى والحركة ولغة الصورة والديكور والملابس والإخراج والتصوير بحيث تكون كل هذه العناصر مجتمعة في جزء من السرد الدرامي مكمل له متصاعداً في الأحداث ، فهو مزيج بين السرد الدرامي المتناسك وبين أداء حركي وجمالي معتمد على العناصر السابقة " ومن هذا التعريف نجد أن لغة الصورة من أهم العناصر التي يقوم عليها الفيلم الإستعراضي .

إن مفردات التشكيل للتكوين داخل اللقطة السينمائية عديدة وقد لزم أن نختصر الحديث هنا عن أهم تلك المفردات التي تتعلق بالفيلم الاستعراضي. وبذلك يمكننا تقسيم كل ما يتعلق بتكوين اللقطة الاستعراضية إلى قسمين هما:

- مفردات التشكيل للصورة السينمائية الاستعراضية .
- أساليب التشكيل للصورة السينمائية الاستعراضية .

أولاً : مفردات تشكيل الصورة السينمائية الاستعراضية :

• الخطوط Lines :

الخطوط هي الهيكل البنائي للصورة فهي تفصل مساحات الكتل أو الألوان أو درجات الألوان الرمادية فهي أساس تكوين الصورة³ والخط هو الدليل الذي يقود العين إلى مركز الإنتباه في الصورة ويحمل رسالة أو فكرة إلى المشاهد . لكل خط طاقة تتجه في اتجاه الخط فإذا كان التكوين شامل لمجموعة من الخطوط المتعارضة الإتجاه فتتكون مجموعة طاقات تتصارع أو تتفاعل وكل خط يوجه طاقته في اتجاه يخالف الخط الأخر وهذا يخلق أحاسيساً حيوية حركية شديدة⁴. وكما هو الحال في الوجود المادي للخطوط في لقطة ما لتوجيه العين لحركة فمن المحتمل أيضاً وجود الخطوط الغير مرئية والتي بدورها تقوم بجذب نظر المشاهد تجاه الحركة فالعنصر المتحرك الذي يجذب إنتباه المشاهد ربما يخلق خطوط منحنية Curves في رحلة الحركة داخل اللقطة⁵ . تعبر الخطوط أيضاً عن سمات السرعة التي يمكن أن تضيف تأكيدات درامية للصورة فالخطوط المستقيمة أو الرفيعة أو الخطوط الحادة مثل شرائط الضوء الضيقة تعطي الإنطباع بالسرعة والقوة والحيوية . بينما نجد الخطوط المنحنية بنعومة تقلل من سرعة العين وتوحي بالتمهل⁶ .

• المساحات Areas والكتل Blocs :

المساحة هي وحدة بناء الصورة ، والمساحات في الصورة متعددة تختلف عن بعضها البعض في نواحي شتى ونذكر فيما يلي أمثلة لبعض أوجه الاختلاف :

- أ- عدد المساحات التي تدخل في حدود إطار الصورة قد يبلغ مساحتين أو أكثر .
- ب- صغر أو كبر المساحات بالنسبة لبعضها وبالنسبة للمساحة الكلية للصورة .

³- عبد الفتاح رياض – التكوين في الفنون التشكيلية – جمعية معامل الألوان- الطبعة الرابعة – القاهرة – بدون تاريخ – ص 65 .

⁴ - مرجع سابق – ص 62 .

⁵ -- Peter Ward – Picture Composition for Film And Television – focal press – second edition- p70 .

⁶- جوزيف ماشيللي – ترجمة هاشم النحاس – التكوين في الصورة السينمائية – الهيئة العامة المصرية للكتاب – 1983- ص 37.

- ت- موقع المساحات بالنسبة لحدود إطار الصورة و موقع كل منها بالنسبة للأخر .
- ث- شكل المساحات ، فحودها الخارجية (أي خطوطها الخرجية) هي التي تعطي لكل منها شكلاً معيناً .
- ج- ألوان المساحات⁷.
- ومن الصعب وضع قواعد للأسس التي توزع المساحات على أساسها داخل اللقطة السينمائية ، ولكن هناك اعتبارات في غاية الأهمية تحدد الأسس العامة التي تتحكم في أسلوب توزيع المساحات داخل حدود أي عمل فني بشكل عام وداخل اللقطة السينمائية بشكل خاص ، وهي :
- أ- أن يراعى التوازن في توزيع المساحات .
- ب- أن يراعى قواعد النسب المقبولة جمالياً .
- ت- أن يتم توزيع المساحات بحيث تحقق للعمل الفني " وحدة " مع " تنوع " وسيادة الجزء منه على الأجزاء الأخرى .
- ث- أن يكون توزيع المساحات الفاتحة والداكنة عاملاً على إثارة الإحساس بالعمق الفراغي ومعتمداً على منطقة الظلال الناتجة عن الإضاءة .
- ج- أن يتفق توزيع المساحات مع الهدف المطلوب درامياً ، وما يتطلبه ذلك من سايده لألوان أو درجات معينة .
- ح- أن يوضع في الاعتبار تأثير تراكم المساحات وتبادل ألوانها في إثارة الإحساس بالعمق الفراغي .
- أن تراعى العلاقة بين المساحات من جانب ، وإطار العمل الفني الذي يضم هذه المساحات من جانب آخر⁸ . والكتلة هي الوزن البصري للجسم أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معاً ، وتستحوذ الكتلة على الإنتباه بما لها من ثقل ، وتزداد الكتلة إذا ما انفصلت عن خلفيتها بالتباين معها في الضوء واللون ، وتزداد قوة الكتلة كلما كانت هذه العناصر مترابطة في مجموعة موحدة ، وتبرز الكتلة المظلمة على خلفية مضيئة والعكس صحيح⁹

• المنظور Perspective :

المنظور هو تأثير مرئي يعطينا إحساس البعد والحجم والذي يجعل الأشياء القريبة تبدو أكبر من الأشكال البعيدة ، ونسمي نقطة تلاقي الخطوط الوهمية المرسومة من رأس وقدم الأشخاص بنقطة الهروب وهذه النقطة تتواجد على المستوى الخطي للنظر أو خط الأفق . وتظهر التفاصيل الموجودة على الشكل القريب بوضوح أكثر منه في الأشكال على مسافة أبعد وكذلك الحال بالنسبة للألوان وقوتها¹⁰ .

وهناك نوعين من المنظور هما :

- **المنظور الخطي :** يؤدي المنظور الخطي إلى تقارب الخطوط المتوازية تدريجاً نحو زاوية ما بالنسبة للمتفرج ، فالخطوط العرضية المتوازية مثل خطوط السكة الحديدية تبدو كما لو كانت تلتقي عند نقطة بعيدة في الأفق ، والخطوط الرأسية المتوازية مثل جانبي بناء طويل تبدو كما لو كانت تتقارب مع بعضها عندما ينظر المشاهد إلى أعلى أو أسفل والوهم الناتج عن المنظور الخطي الهندسي يساعد المشاهد على تحديد بعد الجسم معروف

⁷ - Peter Ward – Picture Composition for Film and Television- op.cit.- – p34

⁸ - عبد الفتاح رياض – التكوين في الفنون التشكيلية – مرجع سابق – ص85 .

⁹-Peter Ward – Picture Composition for Film and Television –op.cit. – p36

¹⁰ - محمد سامي خلوصي – المنظور والإظهار المعماري – عالم الكتب – القاهرة – الطبعة الأولى – 1996 – ص5.

الحجم ، كما ينتج الإحساس بعمق الصورة وتماسكها عن التقارب التدريجي بين الخطوط إلى حد كبير . ذلك التقارب الذي يخلقه تلاشي حجم الأشكال أو الأجسام كلما زاد بعدها .

▪ **المنظور الهوائي :** يتمثل المنظور الهوائي في الإختفاء التدريجي للضوء وتزايد نعومة الأجسام البعيدة الناتجة عن الضباب الأفقي ، فإن مظهر الأجسام البعيدة يتأثر بحالة الجو سواء نظر إليها المشاهد بعينه مباشرة أو من خلال عدسة الكاميرا¹¹ .

وهناك عدة أمور يمكن من خلالها زيادة تأثير المنظور ومنها :

- اختيار أقصر العدسات في بعدها البؤري (وليس بالضرورة أن تكون عدسة واسعة) للحصول على منظور خطي واقعي تؤدي خطوطه المتلاقية إلى توجيه عين المشاهد إلى نهايات بعيدة في المنظر .
- وضع الممثلين والاكسسوار وغيره من الأشياء بحيث تتداخل الأجسام نوعاً ما في بعضها ، ذلك أن التداخل يكشف عن العلاقات المكانية فيما بينهما .
- تحريك الممثلين أو الكاميرا أو هما معاً بحيث تخفي مرة وتكشف أخرى عن الممثلين أو الأجسام الأخرى داخل الديكور ، فمثلاً أن يتحرك الراقصين من بين غيرهم على أن يتحركوا أمامهم .
- تحريك الكاميرا بحيث تلتقط الصورة من خلال الأجسام الأمامية أو المارة بها وتتداخل الأجسام في هذه الحالة يؤدي إلى منظور متحرك يكشف للمشاهد عن وضع وبعد مختلف للممثلين والأجسام داخل الديكور .
- يفضل أن تتجه حركة الممثلين نحو الكاميرا أو بعيدة عنها على أن تتجه في خط مستقيم بعرض الشاشة .
- توفير سلسلة من مستويات الإضاءة المتباينة في الصورة عن طريق درجات مختلفة من الظل والنور وأن تكون الخلفية أكثر إضاءة للحصول على إمتداد أكبر للمنظور .
- التوفيق بين اختيار زاوية الكاميرا والبعد البؤري للعدسة للحصول على أكبر تقارب تدريجي بين الخطوط دون تشويه للصورة .

• **العمق الفراغي Depth :-**

إن الإحساس بالعمق لا يمكن أن يكون واقعاً مادياً وفي الواقع إن مانراه قريباً أو بعيداً في الصورة لا يعتمد على عمق حقيقي مادي بل يعتمد على أحاسيس تثيرها دلالات تؤدي إلى التعرف على ما هو قريب وما هو بعيد أو التعرف على مانسميه شكلاً Figure وما نسميه أرضيه Ground . ومن الأفضل دائماً استخدام العمق في التكوين بدلاً من وضع الممثلين أو الأشياء ببساطة على مسافات متساوية من الكاميرا¹² .

الدلالات البصرية المؤدية إلى الشعور بالعمق الفراغي :

هناك عدة دلالات تعطي المشاهد الإحساس بوجود عمق في الصورة المتحركة وهي :

▪ **الإضاءة والظلال :**

يؤثر وجود الإضاءة والظلال داخل الصورة السينمائية في تأكيد الإحساس بالعمق الفراغي.

¹¹ - صلاح الدين صادق عبد العال- الكاميرا والتكوين في الفيلم المعاصر – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة حلوان – كلية الفنون التطبيقية – قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون – 1966 – ص155
¹² - اسماعيل شوقي – " التصميم " عناصره وأسسها في الفن التشكيلي – زهراء الشرق – 2001 – ص101

▪ **الأحجام الظاهرية والحقيقية للأجسام وأثرها في تقدير مدى بعد هذه الأجسام:**
تختلف الأحجام الظاهرية للأجسام وفقاً لبعدها عن الكاميرا (أو العين) فتقل كلما بعدت عن الكاميرا وتكبر كلما قربت منها .

▪ **تغيير مركز الرؤية كعامل مؤثر في الشعور بالبعد الثالث :**
إذا تحركت الكاميرا يميناً أو يساراً في الوقت الذي يتواجد فيه جسم قريب أو بعيد فمن الملاحظ أنه إذا تحركت الكاميرا يميناً مثلاً فإن الجسم الأقرب يبدو وكأنه يتحرك في اتجاه مضاة لحركة الكاميرا ، وبعث هذا الإحساس رؤية الحركة الظاهرية للأجسام الثابتة القريبة وكأنها تتحرك في إتجاه مضاة للأجسام البعيدة .

▪ **تراكب الأجسام القريبة على أجزاء أخرى بعيدة :**
إذا كان هناك جسم يحجب جزءاً من آخر فالجسم الحاجب يكون أقرب للكاميرا من الجسم المحجوب .

▪ **المنظور الهوائي :**
تبدو الأجسام الأقرب أكثر وضوحاً وتكون ألوانها أكثر تشبعاً عن البعيدة . وهذا ما أوضحناه في الجزء الخاص بالمنظور الهوائي .

▪ **وضع الأجسام في الصورة بالنسبة للأفق :**
يعمل خط الأفق في الصورة كمرجع للدلالة على مدى بعد الأجسام أو قربها ، وكلما قرب الجسم من خط الأفق دل ذلك على بعده عنا .

• الإلتزان Balance :-

عندما تتساوى القوى أو تكافئ كل منها الأخرى يقال عنها أنها " متوازنة " ، وعادة ما ينهار الشكل أو الجسم غير المتوازن ذلك لأن التوازن الطبيعي يخضع لقانون الجاذبية الأرضية . ويضيق المشاهد بعدم التوازن في الصورة لأنه يسبب الإضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الإستقرار للذهن¹³ .

والتوازن من الخصائص الأساسية في تكوين الصورة السينمائية وكل عنصر في التكوين المرئي له ثقله المرئي وهذا ما يسبب الإحساس بالإلتزان من عدمه .

يعتمد توازن التكوين في الفيلم السينمائي على تتابع محاولات التوفيق بين المواقع الرئيسية للممثلين أثناء الحركة وأثناء السكون أيضاً ، أما في الصورة يرتبط التوازن بالوزن النفسي أي بمدى شد الإلتباه لعين المتفرج ولذلك فقد يتوازن جسم ضخم ثابت عند أحد طرفي الصورة مع جسم صغير ولكنه يتحرك عند الطرف الآخر لأن لكل منهما وزناً نفسياً متساوياً¹⁴ . كما يؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الصورة على وزنه . فالشخص أو الجسم الذي يوضع قريباً من مركز الصورة يكون وزنه الصوري أقل من وزن الشخص أو الجسم القريب من الأطراف ، ومن ثم يمكن إبعاد العنصر الخفيف عن المركز بينما يوضع العنصر الثقيل قريباً من المركز حتى نحقق التوازن فيما بينهما .

ويمكن تحديد قيمة كل عامل من عوامل الثقل في التكوين على حدة مع ثبات العوامل الأخرى كما يلي :

- الجسم المتحرك يكون أكثر وزناً من الجسم الثابت .
- الجسم المتحرك نحو الكاميرا يكبر تدريجياً وبالتالي يزداد وزنه ، على عكس الجسم الذي يتلاشى وهيتحرك بعيداً .

¹³ - جوزيف ماشيللي – ترجمة هاشم النحاس – التكوين في الصورة السينمائية –مرجع سابق - ص49 .

¹⁴ - Blain Brown “Cinematography “ theory and practice – Focal press – 2002- p33.

- الجزء العلوي من الصورة أثقل من الجزء السفلي منها .
- الأجسام ذات الأشكال المنتظمة لها وزن أكبر من الاجسام ذات الأشكال الغير منتظمة .
- الأجسام المعقدة أو الغريبة قد تبدو أكثر ثقلاً بسبب ما تثيره من اهتمام أكثر من غيرها .
- الجسم المتناسك ذو الكتلة المكثفة حول مركزه يزيد وزنه عن الجسم المفكك الأوصال .
- الجسم الذي يأخذ شكلاً رأسياً يبدو أثقل من الحسم المائل .
- الجسم المضيء يبدو أكثر وزناً من الجسم المظلم .
- الألوان الساخنة (كالأحمر) تكون أثقل من الألوان الباردة (كالأزرق) ، والألوان الفاتحة تعطي الإحساس بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة¹⁵ .

وهناك نوعان من التوازن وهما :

1- التوازن التقليدي (متماثل) :-

يتم مراعاة التماثل في التكوين والتساوي في شد الإنتباه في أجزاء الصورة المختلفة للحصول على تكوين تقليدي . وهو عادة من النوع الثابت غير الحي الذي تنقصه القوة والصراع ، والصورة التي تحتوي على هذا النوع من التوازن توحى بالهدوء والسلام والأمان . ويكون مركز الإهتمام في الوسط ، وفي بعض الأحيان يمكن توليد التعارض والعنف والصراع من تكوين هادئ متماثل إذا تم تمييز أحد عنصري التوازن بإضاءة مختلفة أو ملابس قاتمة أو بزاوية تصوير مختلفة¹⁶ .

2- التوازن الغير تقليدي (غير متماثل) :-

وينتج التوازن الغير تقليدي عندما يكون جانبي التكوين مختلفان أو غير متماثلان في نوعية القدرة على الجذب ، ويتميز هذا النوع بديناميكية حيث يضم عناصر تكوينية متعارضة يجمع بينهما وحدة متماسكة ، وفي الصورة ذات التوازن غير التقليدي يحتل الشكل أو الجسم الأساسي مركز الأهمية ويقابله على الجانب الأخر الشكل أو الجسم الثاني ويكون له نفس الوزن التكويني تقريباً . ذلك أن التوازن بين عناصر التكوين في الصورة يقوم على أساس التساوي بين جانبي الصورة من ناحية الوزن التكويني ، بغض النظر عن ما بين هذه العناصر من اختلافات في الشكل أو اللون أو الإضاءة وسواء كانت ثابتة أو متحركة .

والحجم المادي ليس الاعتبار الوحيد في اختيار العنصر التكويني السائد ، فالحركة لها أهميتها أيضاً وبها يمكن تعويض صغر الحجم في أي عنصر من عناصر التكوين بوزن إضافي ينتج عن المكان الذي يحتله أو من شكله أو شدة نضوجه أو بقيمته اللونية أو بالحركة التي تثير قدراً أكبر من الإهتمام¹⁷ .

ثانياً : أساليب التشكيل للصورة السينمائية الاستعراضية :-

كما ذكرنا في تعريف التكوين هو تنظيم الناس والأشياء داخل إطار الصورة بغرض جذب انتباه المشاهد إلى مساحة أو شخص دون غيره ، ويتم الوصول إلى هذا الهدف من خلال مفردات التكوين سابقة الذكر ومن خلال أساليب التشكيل

¹⁵ جوزيف ماشيللي - ترجمة هاشم النحاس - التكوين في الصورة السينمائية - مرجع سابق - ص 53.
¹⁶ سوسن عزت عامر - دور الأساليب الفنية والتكنولوجية للتصوير السينمائي في تشكيل الصورة السينمائية (بدلالة متغير الزاوية وحركة الكاميرا) - رسالة ماجستير - غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية - قسم الفنون جغرافيا والسينما والتلفزيون - 2004 - ص 63.
¹⁷ علي أبو شادي - لغة السينما - الفن السابع 114 - المؤسسة العامة للسينما - الجمهورية العربية السورية - دمشق - 2006 - ص 118 و

للصورة السينمائية . فالسينما هي في النهاية وسيلة تعبيرية أو وسيلة لنقل الأفكار بالإضافة إلى أهم خصائصها وهي قابلية التشكيل وكما يقول مارسيل مارتن " إن هذه الخاصية هي التي تحدد في النهاية "المضمون الفيلمي" من وجهة نظر المبدع "والمضمون الذهني" من وجهة نظر المتفرج"¹⁸ ومن خلال أساليب التشكيل للصورة المتحركة نستطيع أن نصل إلى المضمون الفيلمي و الذهني المطلوب . و أهم أساليب التشكيل للصورة السينمائية الإستعراضية هي :

• الإيقاع Rhythm :-

يعتبر الإيقاع مجالاً لتحقيق الحركة ، فالإيقاع بصوره المتعددة يعني تردد الحركة بصورة متقطعة تجمع بين الوحدة والتغير ، لذا فالإيقاع يوحى بالقانون الدوري لأوجه الحياه فيكون تكرار من النقط حتى الكتل أو المساحات ، وهو تكرار ينشأ من الوحدة وقد تكون متماثلة أو مختلفة ، متقاربة أو متباعدة . إذاً فإن الإيقاع وحي بالقانون الدوري لأوجه الحياه لإدراك سمات هذه الترددات والذي يعطي الفرد الشعور بضرورة توافر قانون لأي سلسلة فكرية منتظمة تكسبها تأكيد واضح ورسالة وإتزان¹⁹ .

وبما أننا نتحدث عن الإيقاع فعلياً أن نستعرض أساليب خلق الإيقاع في العمل الاستعراضي ولعل أهمها ما يلي :

1- الإيقاع باللون :

وبمعرفة مفهوم الإيقاع كونه وحده في العمل تتكرر أو تختلف أو تتزايد أو تتناقص فيمكننا أن نعتبر اللون وحده من مكونات العمل الاستعراضي والتي يمكن من خلالها التحكم في إيقاع الإستعراض ، فاللون له خصائصه ومميزاته التي يمكن أن يستغلها المخرج لصالح الرسالة المقدمه من خلال الإستعراض .

2- الإيقاع بالإضاءة :-

أهم مفردات وأساليب التشكيل في العمل السينمائي بعد فكرة الحركة هي الإضاءة ، فهي التي تجعلنا نرى الصورة²⁰ ، وهي من أهم العوامل التي تميز مدير التصوير وتفضله عن غيره ، فسؤاله الأول كيف يتم توزيع النور . فمن البديهي أن تكون الإضاءة من العوامل المستغلة في تحديد وتأكيد نوع الإيقاع.

3- الإيقاع بالقطع :-

والمقصود به ما يتم في مرحلة المونتاج بالتحكم في زمن ظهور اللقطة إما أن تكون لقطة طويلة تجعل الإيقاع بطيء ، والعكس إذا كانت اللقطات قصيرة فيصبح الإيقاع سريع. ولا بد من الإنتباه بأن القطع وزمن اللقطة يكونان متناسبين بالنسبة لباقي اللقطات في المشهد الواحد وهو الذي يحافظ على إيقاع المشهد ككل .

4- الإيقاع بتنوع زوايا التصوير :-

يزيد إيقاع المشهد المصور بزيادة وتنوع زوايا تصوير اللقطات داخل المشهد والعكس صحيح .

¹⁸ -<http://www.alyaum.com/article/3117599>

¹⁹ -Wheeler J .Leslie: Principles of Cinematography -Indianola, IN: Fountain Press,1969 – P 169

²⁰ - علي أبو شادي – لغة السينما – مرجع سابق – ص 94 .

5- الإيقاع بالحركة :-

والمقصود بالحركة هنا الحركة الخارجية وهي حركة الكاميرا والحركة الداخلية وهي حركة الأشياء أو الأشخاص داخل الكادر . وعند حدوث الحركتين معاً ينشأ شكل جديد من الحركة وتسمى الحركة المركبة . وكلاً من أشكال الحركة السابقة لها علاقة بالتحكم في إيقاع المشهد ، ولا سيما بأن الاستعراض قائماً على أساس حركة الأشخاص داخل الكادر . وهناك العديد من الإستعراضات التي لا يحدث فيها حركة خارجية . وهناك إستعراضات إحتوت على حركة مركبة (داخلية و خارجية) منها الحركة البسيطة ، ومنها الحركة المركبة المعقدة

6- الإيقاع بأشكال الديكور:-

تمكن العديد من المخرجين بزيادة إيقاع مشهد الإستعراض عن طريق وحدات و أشكال متواجدة في ديكور الإستعراض كخطوط والكتل والمساحات المليئة بالوحدات والألوان . الكثير من الإستعراض قائم على الإبهار في الديكور لذلك إعتدت استعراضات أفلام الأبيض والأسود على ثراء الديكور والإهتمام بالوحدات الموجودة به تعويضاً عن الكثير من الأفكار و الأساليب التي لم تكن متوفرة في ذلك الوقت مثل تنوع زوايا التصوير والأحجام وحركات الكاميرا .

• الإضاءة Light :-

يرى مديرو التصوير السينمائي أن الضوء هو الأساس الأول في بناء الصورة البصرية، كما أنه يعتبر من أكثر عناصر التكوين السينمائي تعقيداً ، إذا تستوجب كل حركة لآلة التصوير تغييراً أو تعديل العناصر الضوئية ، ويقع على كاهل مدير التصوير السينمائي تحديد الشكل العام للإضاءة الفيلم ككل متكامل وتحديد تفاصيل هذا الشكل العام المكونه له والمؤثره فيه في نفس الوقت . ولا تقتصر وظيفة الإضاءة في الفيلم على مجرد إنارة المشهد بل تحمل العديد من الوظائف الجمالية والتعبيرية التي تسمح للمشاهد بأن يستوعب مضمون العمل السينمائي ورسالته مع الإستمتاع بالتكوينات الجمالية التي يحققها توزيع الإضاءة وكذلك إضفاء البعد الثالث وهو العمق في الصورة . " الإستعراض في شكله التقليدي يعتمد على الإبهار ، والإبهار يكون في شكل إستخدام زوايا الإسقاط الضوئي"²¹ . إن جوهر تشكيل الإضاءة في الإستعراض يعتمد على تجميع مصادر ضوئية مناسبة لتكوين تشكيل وحركات معينة ، وتتبع لحركات الراقصين معتمدة على بناء علاقات بين النور والظل ، مع الأخذ بالإعتبار الإحتفاظ بالشكل العام لإضاءة الفيلم .

أساليب الإضاءة المتعلقة بالعمل الإستعراضي :**1- الإسلوب الواقعي :-**

في كثير من الأعمال نجد أن مفتاح الضوء الرئيسي يحاكي المصدر الحقيقي أو الواقعي في موقع التصوير مثل الشبايك والمصابيح وغيرها.

2-الإسلوب التعبيري :-

هناك مخرجين يتبعون الإسلوب التعبيري في إضاءة الإستعراض ، والتي تستخدم فيه الإضاءة بصورة غير حرفية من خلال دلالات الإضاءة الرمزية ، ويتم تحديد مضمون اللقطة من خلال طريقة إضاءتها ويكون توزيع النور على أساس ما يريده المخرج من معنى وليس وفق ما يراه المشاهد على الشاشة .

²¹ - محسن أحمد - مدير تصوير سينمائي - لقاء الباحثة .

3-الإسلوب المسرحي :-

عند تصوير أي عمل سينمائي لا يخرج من الإسلوب الواقعي أو الإسلوب التعبيري في الإضاءة ، ولكن يضاف إلى الفيلم الإستعراضي الإسلوب المسرحي الذي لا يتوفر مع غيره من الأفلام ، إن كثير من الإستعراضات تتم وكأنها على خشبة المسرح وبالتالي يتم إضائتها بشكل أو إسلوب مسرحي مع الأخذ في الاعتبار أنها إضاءة لفيلم سينمائي .

• اللون Color :-

يعتبر اللون في الكادر أحد أهم مظاهر الشكل الذي يرتبط بالضوء ويعرف على أنه " ذلك الإحساس البصري المترتب على إختلاف الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة"²² . والذي يؤكد ذلك التعريف ما قاله المصور السينمائي " فيتوريو سترارو" عندما تحدث عن الألوان قائلاً " إن مدرسة السينما لا تعلم خريجها الفن بقدر ما تعلمهم تقنيات التصوير والتكنولوجيا الجديدة المستخدمة ، وهو أمر جيد من وجهة نظري لأنه لا يمكن لأحد أن يعلمك معنى أو فلسفة الألوان أو كيف تشعر باللون لابد وأن تكتشف ذلك بنفسك"²³ .

اللون في الإستعراض عنصر هام يعطي تأثيراً قوياً معبراً عن أجواء العمل ، فكل لون دلالاته الرمزية ومن ذلك نجد أن الألوان إلى جانب القيمة الواقعية لها تضيف جانباً درامياً ومؤثر على مشاعر الجماهير وتوجه نظرهم إلى أشياء معينة دون غيرها . وبالرغم من أن كثير من الإستعراض قائم على الإبهار في الملابس والديكور والألوان وذلك في الشكل التقليدي له ، إلا أن اللون ينطبق عليه ما ينطبق على الدراما ككل نظراً إلى أن الإستعراض له رسالة يتم توصيلها بكافة عناصره . ولهذا فإننا هنا بصدد التحدث عن أهمية اللون في الإستعراض من خلال أهم وظائف اللون :

- الوزن البصري للون :-

تختلف الألوان في تأثيرها النفسي بالوزن ، فالأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزناً من الألوان الساخنة والقائمة فالأخيرة تظهر أكثر ثقلاً على الشاشة²⁴ .

- التأثير المنظوري للألوان :-

من المؤكد أن الألوان تلعب دوراً كبيراً في الإحساس بالعمق الفراغي الناشئ عن الإحساس بالبعد الثالث لما لها من قدرة على تسطيح الصورة أو زيادة المساحة الظاهرية بين مقدمة الصورة وخلفيتها أو تضيقها ، وردود الأفعال التي تحدث من جراء الإحساسات المختلفة بالبعد أو القرب من سطح ما ملون وما لهذه الأحاسيس من تأثيرات نفسية ، فاللون الأصفر تحسه العين ويظهر على بعده الحقيقي بينما الأخضر والأزرق والبنفسجي تبدو مبتعدة على الترتيب ، أما الأحمر يظهر وكأنه يتقدم نحو العين بينما يتردد الأزرق مبتعداً عن العين وخالقاً مسافة ظاهرية أكثر مما تبدو في الواقع . والألوان الفاتحة لها ذلك التأثير النفسي الذي يسبب خداع البصر بالنسبة للمساحات والحجوم ، فالألوان الباردة والفاتحة وعلى الأخص اللون الأزرق الفاتح تظهر وكأنها تتردد إلى الخلف مما يجعلها تعطي تأثيراً بالإتساع . أما الألوان الساخنة والقائمة نجدها تتقدم إلى الأمام وتعطي تأثيراً بضيق الحيز ويمكن إستغلال هذا التأثير بإحداث خداع للنظر ينتج عنه تصغير ظاهري للأبعاد.

²²-ولاء محمد أحمد – المعالجة البصرية للصورة لتطوير البنية التشكيلية للفيلم التسجيلي – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون – جامعة حلوان – 2008-ص108 .

²³- أحمد حسين – الألوان في السينما الوصف بالكلمات – مقال – 2016 .

²⁴- يحيى حمودة – نظرية اللون – دار المعارف- القاهرة – 1981 – ص 26 .

- التأثير النفسي للألوان :-

إن مجال التأثير للألوان هو مجالاً خصباً وزاهراً بالدراسات والإحتمالات التي إكتشفت الأنماط المتعددة للتأثيرات النفسية للألوان سواء كانت تلك التأثيرات مقترنة بالمشاهد والمدى المتسع للإستجابات الإدراكية المتولدة عن توظيف تلك التأثيرات النفسية للون في البنية البصرية للفيلم السينمائي ، ولا شك أن الإلمام بأدق تفاصيل الخصائص التعبيرية النفسية للألوان بعناصرها المتعددة كالألوان الساخنة والألوان الباردة سيكون لها تأثير نفسي كبير في رسالة الإستعراض ورسالة الفيلم ككل ، فهو أحد أهم العناصر التعبيرية الكبرى في الصورة²⁵

• الحركة Movement :-

الحركة هي جوهر الصورة السينمائية وتشكل داخل اللقطة أداة قوية للسرد السينمائي وذلك لأنها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث ، كما أنها تسمح بالإبقاء على حجم الموضوع المراد تصويره أثناء اللقطة أو تغييره بدلاً من القطع للقطة جديدة . وكما هو معروف أن الحركة في الصورة السينمائية هي حركة الممثلين أو حركة الكاميرا نفسها أو حركتهما معاً ، وبما أننا نتحدث عن الفيلم الإستعراضي والإستعراض يعني حركة إذاً لدينا نوع ثابت ومتواجد في الفيلم الإستعراضي وهو حركة الممثلين أو الراقصين ، وبذلك إما أن تتم حركتهم مع ثبات الكاميرا أو مع حركتها .

أولاً: حركة الراقصين داخل الكادر مع ثبات الكاميرا :- لأن الإستعراض يبقى في حالة حركة دائمة فإن فإن كل حركة داخل المكان يجب أن تظل تحت سيطرة المخرج حتى لا تطيع التأثيرات المطلوب توجيهها – ذهنية أو عاطفية – إلى المتفرج ومن ثم يفقدون الإهتمام أو الإحساس بوحدة العمل . والسيطرة هنا تعني تقديم حركة الراقصين بشكل لا يشتمل الإنتباه ولا يؤثر على توصيل شكل الحركة نفسها . والحركة داخل الكادر إما أن تكون حركة رأسية أو أفقية أو أن تكون حركة إتجاه الكاميرا أو بعيده عنها (أي حركة في عمق الكادر) وكلاهما يحدث في الإستعراض ، فالحركة الرأسية و الأفقية هي حركة محدودة لأنها تنبه المتفرج إلى حدود الكادر ، وعلى العكس داخل الكادر سواء من العمق إلى الكاميرا أو العكس فإنها تزيد من إحساسنا بالعمق وتزيد من ضخامة المعنى المطلوب.

ثانياً : حركة الراقصين داخل الكادر مع حركة الكاميرا :-

المصور السينمائي يخلق تكوينات بصرية في مساحة متغيرة وغير محدودة من حركة الكاميرا ، والماهد يمكنه أن يرى اللقطة من نقاط عديدة حيث أن لكل كادر نقطة جديدة ومختلفة²⁶ . هناك العديد من الدراسات التي تناولت حركة الكاميرا بأشكالها وأنواعها كالحركة الإستعراضية والرأسية ، وكذلك الحركات التي تخلفها حوامل الكاميرا متعددة الشكل و الوظيفة مثل ال Crane وال Steady cam والشاريوه وغيرها . إن كل هذه الأشكال من حركة الكاميرا يمكننا تطبيقها في تصوير اللقطة الإستعراضية وإستغلالها في توصيل المعنى الدرامي للإستعراض وكذلك التكوين الجمالي للكادر ، مع مراعاة فكرة الإحتفاظ بالمتابعة الدقيقة للإستعراض ، يبقى لنا أن نبين أين تتحرك الكاميرا في الإستعراض ، والمقصود به أين يمكن وضع الكاميرا بالنسبة للإستعراض عندما تتحرك نذكر بعض منها :

²⁵ - www.colordom.com.

²⁶ - علي أبو شادي – لغة السينما – مرجع سابق – ص126 .

- حركة الكاميرا من داخل الإستعراض :

تتحرك الكاميرا هنا وسط حركة الممثلين أو الراقصين لتنتقل المشاهد من فكرة الرؤية المسرحية للإستعراض إلى داخل الحدث نفسه . وأياً يكون شكل حركة الكاميرا فإنها تعطي إحساساً أقوى للإستعراض ، فتجعل المشاهد كأنه يشارك الفريق أو أنه يتحرك من بينهم .

- حركة الكاميرا مكان الراقص :-

هذه الحركة نجدها كثيراً في الأفلام الدرامية أو أفلام الأكشن فهي من الحركات التي تجعل المشاهد يعيش لحظات الممثل ويرى رؤيته ، وتفيد في نقل كل مشاعر الممثل ونظرته إلى باقي الكادر . ويزداد الأمر عندما تتحرك الكاميرا مكان الراقص أو الممثل الذي يؤدي إستعراض فإنها تعطي للمشاهد رؤية جديدة ومختلفة ، فهي حركة كفيhle في جعل المشاهد يعيش الإستعراض وكأنه يؤديه .

- حركة الكاميرا عكس حركة الراقص :-

إن من مهام تحريك الكاميرا عموماً هو إحداث حالة من التوتر لتأكيد درامية الحدث ، ويزداد التوتر عندما يحدث عدة حركات عكسية في اللقطة نفسها.

- الحركة الحرة :-

والمقصود بالحركة الحرة للكاميرا تواجدها في يد مدير التصوير يتحرك بها حركة حرة غير مقيدة بشكل معين ، ويقول فيها مدير التصوير محمود عبد السميع في حوار معه " أفضل الكاميرا المحمولة باليد لا بسهولة أو سرعة الإنجاز كما يحدث في التصوير الإخباري ، ولكن لكي تؤدي الكاميرا معنى معين وحركة لا يمكن أن يعبر عنها بوسيلة أخرى ، أي أن لحركة الكاميرا وظيفة فنية ضرورية ، فمثلاً في فيلم " الإيقاع " نرى في مشهد الزار الكاميرا تؤدي نفس حركات الزار على صوت الطبول"²⁷ .

النتائج :

- التعرف على المفردات والأساليب المرئية التشكيلية الأساسية للتكوين داخل اللقطة الاستعراضية
- ليس بالضرورة أن يكون الاستعراض في أماكن تصوير واسعة فيمكن للمخرج أن يخلق أستعراضاً في مكان ضيق (مثل الحارة في بياع الخواتم) .
- الاستعراض هو الذي يتيح فكرة تغيير شكل الإضاءة داخل المشهد أو داخل اللقطة نفسها والمتفرج يتقبل هذا التغيير دون حدوث أي تأثير سلبي على رؤيته للعمل .
- يعد كلاً من اللون و توزيع الإضاءة أسلوبين من أساليب خلق الإيقاع في المشهد الإستعراضي .
- الأسلوب المسرحي في توزيع الإضاءة من الساليب التي تميز الفيلم الاستعراضي وإنفرد بفكرتها .

التوصيات :

- ضرورة الإهتمام بجماليات الصورة البصرية والتركيز على أهم مقومات الإستعراض والتي ينفرد بها عن غيره من الأنواع مثل الخيال والإبهار .

المراجع العربية :

- 1- أحمد حسين – الألوان في السينما الوصف بالكلمات – مقال – 2016 .
- 2- اسماعيل شوقي – " التصميم " عناصره وأسسها في الفن التشكيلي – زهراء الشرق – 2001.
- 3- جوزيف ماشيللي – ترجمة هاشم النحاس – التكوين في الصورة السينمائية – الهيئة العامة المصرية للكتاب – 1983.
- 4- علي أبو شادي – لغة السينما – الفن السابع 114 – المؤسسة العامة للسينما – الجمهورية العربية السورية – دمشق – 2006 .
- 5- مصطفى يحيى – التذوق الفني والسينما – دار غريب للطباعة – القاهرة – بدون تاريخ .
- 6- سوسن عزت عامر – دور الأساليب الفنية والتكنولوجية للتصوير السينمائي في تشكيل الصورة السينمائية (بدلالة متغير الزاوية وحركة الكاميرا) – رسالة ماجستير – غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون- 2004
- 7- صلاح الدين صادق عبد العال- الكاميرا والتكوين في الفيلم المعاصر – رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة حلوان – كلية الفنون التطبيقية – قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون – 1966
- 8- عبد الفتاح رياض – التكوين في الفنون التشكيلية – جمعية معامل الألوان- الطبعة الرابعة – القاهرة – بدون تاريخ
- 9- علي أبو شادي – لغة السينما – الفن السابع 114 – المؤسسة العامة للسينما – الجمهورية العربية السورية – دمشق – 2006
- 10- محمد سامي خلوصي – المنظور والإظهار المعماري – عالم الكتب – القاهرة – الطبعة الأولى – 1996
- 11- ولاء محمد أحمد – المعالجة البصرية للصورة لتطوير البنية التشكيلية للفيلم التسجيلي – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – قسم الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون – جامعة حلوان – 2008
- 12- يحيى حمودة – نظرية اللون – دار المعارف- القاهرة – 1981

المراجع الأجنبية :

- 1- Blain Brown “Cinematography “ theory and practice – Focal press – 2002.
- 2- Peter Ward – Picture Composition for Film And Television – focal press – second edition.
- 3- Wheeler J .Leslie: Principles of Cinematography -Indianola, IN: Fountain Press,1969.

مواقع الإنترنت :

- <http://cinematographmag.com>
- www.colordom.com
- <http://www.alyaum.com/article/3117599>